

Ephemera

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal de Ouro Preto - v. 8, n. 14, 2024
ISSN: 2596-0229

Dossiê

O Teatro de Grupo ontem e hoje
atos e potências de transformação
da arte e da sociedade

Espectáculo "A saga de Canudos" (2000) - Claudio Etges



UFOP
Universidade Federal
de Ouro Preto

PPGAC
Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas


FAPEMIG

EXPEDIENTE

Editor-chefe Éden Silva Peretta

Editor associado Paulo Cardoso Maciel

Editores deste dossiê Ricardo Gomes, Priscilla Duarte e Lidia Olinto

Bolsistas FAPEMIG Aline Machado Gonçalves e Laís Limonta Gonçalves

Secretaria Aline Machado Gonçalves

Diagramação Laís Limonta Gonçalves

Revisão textual em português Aline Machado Gonçalves

Divulgação e redes sociais Laís Limonta Gonçalves

Capa Laís Limonta Gonçalves

Foto da capa Espetáculo “A saga de Canudos” (2000) da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz (RS) - Claudio Etges

Tradutores e revisores em línguas estrangeiras

Ana Carolina Brazão

Carolina Vanso

João Anacleto

Andressa Macedo

Leonardo Maciel

Celso Rimoli

Maria Duarte

Patrick Campbell

Conselho Científico e Editorial

Dr. Cassiano Sydow Quilici - Universidade Estadual de Campinas (Brasil)

Dra. Cláudia Tatinge Nascimento - Macalester College (EUA)

Dra. Elena Cervelatti - UNIBO (Itália)

Dr. Fernando Mencarelli - Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil)

Dr. Kuniichi Uno - Rikkyo University (Japão)

Dra. Luciana da Costa Dias - Universidade de Brasília (Brasil)

Dra. Nanci de Freitas - Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Brasil)

Dr. Peter Pál Pelbart - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Brasil)

Dra. Tatiana Motta Lima - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Brasil)

Realização Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Apoio Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG)

Ficha catalográfica

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

Ephemera [recurso eletrônico]. - v. 1, (2018-). - Ouro Preto : Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2018-
1 recurso online.

Quadrimestral.
e-ISSN: 2596-0229
Disponível apenas online.

1. Teatro - Periódicos. 2. Dança - Periódicos. 3. Performance (Arte).
I. Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Filosofia, Artes e Cultura. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

CDU: 792(05)

Bibliotecário Responsável: Elton Ferreira de Mattos - CRB 6 - 2824

Revista Ephemera

Universidade Federal de Ouro Preto
Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas
Espaço das Artes - Centro de Convenções
Rua Diogo de Vasconcelos, 328, Pilar
Ouro Preto - MG
354000-000
ephemerajournal@ufop.edu.br

SUMÁRIO

Editorial

08

Apresentação do dossiê - Teatro de Grupo ontem e hoje: atos e potências de transformação da arte e da sociedade

Ricardo Gomes

Priscilla Duarte

Lidia Olinto

13

Special issue presentation - Group Theater then and now: Acts and potentials for artistic and social transformation

Ricardo Gomes

Priscilla Duarte

Lidia Olinto

Dossiê

18

Parateatro de Grotowski e companhia como radicalização das práticas de teatro de grupo

Lidia Olinto

Thiago Miguel Sabino

40

The Paratheatre of Grotowski and company as a radicalization of group theater practices

Lidia Olinto

Thiago Miguel Sabino

61

Pagu e o Teatro de Grupo: narrativas esquecidas da historiografia do teatro brasileiro de meados do século XX

Ligia Losada Tourinho

77

Pagu and the Group Theater: forgotten narratives in the historiography of mid-twentieth-century Brazilian theater

Ligia Losada Tourinho

93

Teatro Experimental do SESC: Arte, Política e Resistência no Coração da Amazônia

Howardinne Leão

116

The Experimental Theater of SESC: Art, Politics, and Resistance in the Heart of the Amazon

Howardinne Leão

138

Éticas da criação em contextos de precariedade social: um estudo com três coletivos artísticos brasileiros

Gilberto Icle

Rossana Della Costa

Celina Nunes de Alcantara

Marcelo de Andrade Pereira

160

Ethics of creation in social precariousness contexts: a study with three Brazilian artistic collectives

Gilberto Icle

Rossana Della Costa

Celina Nunes de Alcantara

Marcelo de Andrade Pereira

181

Por uma pedagogia das formas expressivas: uma conversa sobre os 40 anos do Grupo XPTO de teatro

Flávio Américo Tonnetti

213

Towards a pedagogy of expressive forms: a conversation on the 40th anniversary of the XPTO theater group

Flávio Américo Tonnetti

244

Marionetes Incendiárias: reflexões sobre a trajetória artística do grupo Pigmalião Escultura que Mexe

Mariliz Regina Schrickte

257

Incendiary Puppets: Reflections on the Artistic Trajectory of Pigmalião Escultura que Mexe

Mariliz Regina Schrickte

270

Ressignificações do Teatro de Grupo na experiência de escrita dramatúrgica do Coletivo Elas Tramam

Eder Rodrigues da Silva

Brenda Caetano Perim

294

Reframings of Group Theater in the playwriting experience of the Elas Tramam Collective

Eder Rodrigues da Silva

Brenda Caetano Perim

317

As práxis desenvolvidas por alguns coletivos latino-americanos: o teatro de grupo como tática estético-política de resistência

Simone Carleto Fontes

336

Praxis as developed by some Latin American collectives: group theater as an aesthetic-political tactic of resistance

Simone Carleto Fontes

355

O Teatro de Grupo como experiência coletiva frente aos desafios do neoliberalismo no contexto urbano – uma breve reflexão

Caio Franzolin

372

Group theater as a collective experience in the face of neoliberal challenges in the urban context – a brief reflection

Caio Franzolin

390

A coralidade e o Campo de Visão

Marcelo Lazzaratto

406

Chorality and the Campo de Visão

Marcelo Lazzaratto

422

Uma montanha sem cume: memórias de uma escalada em sete tempos

Julio Adrião

438

A mountain with no summit: memories of a climb in seven steps

Julio Adrião

453

A quem virá depois de nós

Ricardo Gomes

Priscilla Duarte

462

To Those Who Will Come After Us

Ricardo Gomes

Priscilla Duarte

Artigos livres

471

Entre arco-íris e desejos: construção de imagens e mudanças psicossociais com estudantes de Artes Cênicas – Licenciatura

Luciana Dulci

Neide Bortolini

489

Currículos, Ensino e Relações de Poder: o Teatro na Educação Básica

Juliano Casimiro de Camargo Sampaio

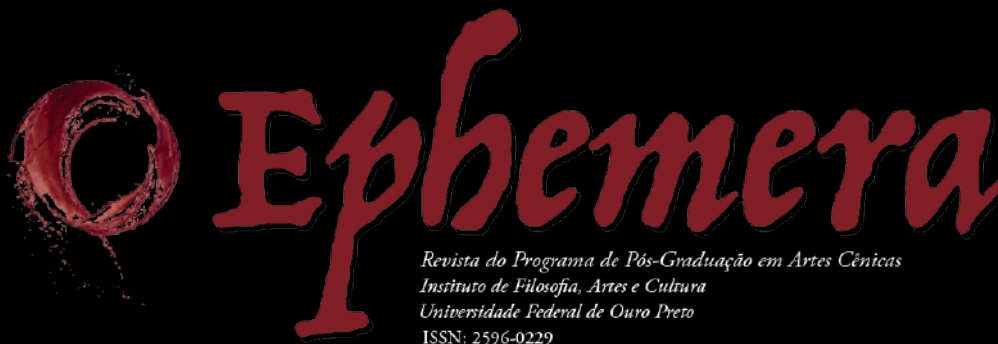
Robson Rosseto

508

“A mulher e o ralo”: Corpo, Morte, Loucura, Vomição, Excreções e Delírios

Heleniara Amorim Moura

Marina Freire Brandt



APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ
O TEATRO DE GRUPO ONTEM E HOJE:
atos e potências de transformação da arte e da sociedade

PRESENTATION OF THE SPECIAL ISSUE
GROUP THEATRE YESTERDAY AND TODAY:
Acts and powers of transformation of art and society

Ricardo Gomes

 <https://orcid.org/0000-0002-8778-9598>

Priscilla Duarte

 <http://orcid.org/0000-0002-6900-7177>

Lidia Olinto

 <https://orcid.org/0000-0002-5661-6205>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i14.7972

**Apresentação do dossiê - O Teatro de Grupo ontem e hoje:
atos e potências de transformação da arte e da sociedade**

**Presentation of the special issue - Group Theatre yesterday and today:
Acts and powers of transformation of art and society**

As artes da cena são artes do coletivo, em todas as latitudes, em todos os períodos históricos. A própria cena pode ser definida como o encontro entre duas coletividades, aquela das/dos artistas, coesa e organizada em torno da ação cênica, e aquela das/dos espectadoras/es, temporária, casual, mas representante de uma comunidade maior que a engloba. Devido a esse caráter grupal imanente, as artes da cena podem ser – e têm sido ao longo da história – laboratórios das relações humanas, com desdobramentos éticos, estéticos, políticos, psicológicos e existenciais.

Na segunda metade do século passado, porém, surgiu uma forma particular de agrupamento cênico: o Grupo Teatral. Suas raízes remontam aos teatros-laboratório da primeira metade do século XX, mas suas formas de organização, sua ação política e seu horizonte estético de referência (em que pese a multiplicidade e singularidade das poéticas dos diferentes grupos) estão profundamente ligados ao movimento da contracultura e à revolução dos valores dos anos 1960-1970. Há no Grupo Teatral o desejo de recriar, sobre novos alicerces, todo o espectro das relações humanas: das relações de poder às relações afetivas; da criação artística à relação com o mercado; da relação com o espaço cênico à relação com a cidade etc. O Grupo Teatral, portanto, é muito diferente de uma companhia, de uma associação política ou cultural, e até mesmo de uma família; compartilha, porém, muitas características com essas formas de organização social, vivendo, deste modo, imerso em contradições inerentes aos revolucionários, que lutam para superar o passado mas não conseguem se libertar completamente dele.

Há mais de cinquenta anos de distância das agitações estudantis de 1968, a potência da contracultura parece ter arrefecido. Embora seja inegável que muita coisa mudou de lá para cá, e que essas transformações na sociedade são devedoras das forças despertadas naqueles anos, é também evidente que a onda provocada pelo desejo de transformação radical que aquela juventude expressava chocou-se com os rochedos da realidade e refluíu nas contradições que ela mesma trazia em seu bojo. O momento presente é marcado pela desilusão, pelo adoecimento físico e mental, pela sensação de impotência diante da máquina do mundo, que tritura os sonhos, transformando-os em mercadoria. Mas o momento presente também pode ser o momento de dizer NÃO a tantas formas de opressão que cultivamos dentro de nós por tanto tempo, se formos capazes de nos organizar e lutar para que nossas vozes não sejam reduzidas a discursos artificialmente compartimentados e despotencializados. A grande maioria dos Grupos Teatrais que nasceram nos anos 1960-1970 – e muitos dos seus integrantes – hoje não existem mais. Alguns persistem, talvez menos marginais ou independentes do que já foram, talvez ainda guiados pelos mesmos ideais, com certeza adaptados



às novas realidades. Outros grupos surgiram e surgem a cada dia, com suas próprias designações e formas de organização.

Quando lançamos à comunidade acadêmica a proposta deste dossiê nos perguntávamos: O que o Teatro de Grupo tem a nos dizer? Esta ainda pode ser uma forma efetiva para atuar contra a máquina do mundo na contemporaneidade? A julgar pela quantidade de pessoas que responderam à nossa chamada, e pela qualidade de suas pesquisas, parece-nos que a potência desse movimento, que ganhou forma nos anos 1960 do século passado, não arrefeceu e não envelheceu, apesar de seus mais de cinquenta anos de história. Mas certamente se transformou. A diversidade dos temas e das abordagens presentes nos artigos selecionados revela-nos que não há um entendimento único sobre o que denominamos Teatro de Grupo. Apesar dessa pluralidade de visões, é possível perceber um horizonte de referência comum, que remete à luta contra o individualismo e o consumismo da sociedade contemporânea, ao inconformismo diante das injustiças que tendemos a naturalizar, a uma visão contra-hegemônica da Arte. Ao abrir o leque dos textos deste dossiê, percebemos diversas declinações do que podemos chamar de “espírito do Teatro de Grupo”, a partir de abordagens teóricas, históricas, técnicas e filosóficas, por meio de estudos de caso, pesquisas históricas ou depoimentos de artistas.

Alguns textos trazem uma abordagem histórica, relativa a artistas, grupos ou movimentos. “O Parateatro de Grotowski e companhia como radicalização das práticas de teatro de grupo” aborda um momento particular da trajetória de uma das figuras centrais da tradição do Teatro de Grupo, trazendo uma reflexão sobre a ética e a estética desse movimento. “Pagu e o Teatro de Grupo: narrativas esquecidas da historiografia do teatro brasileiro de meados do século XX” reflete sobre a importância de uma grande artista e intelectual brasileira para o teatro no nosso país, que poderia ser considerada uma precursora ou incentivadora do Teatro de Grupo, pela sua contribuição para seu nascimento. “Teatro Experimental do SESC: Arte, Política e Resistência no Coração da Amazônia” lança luz sobre o teatro em uma região do Brasil cuja história é muito pouco conhecida e documentada.

Outros textos revelam aspectos particulares de coletivos contemporâneos em plena atividade, abordando aspectos técnicos, históricos e sociais. “Éticas da criação em contextos de precariedade social: um estudo com três coletivos artísticos brasileiros” analisa as estratégias de sobrevivência e de criação artística de grupos teatrais, percebendo como o contexto de precariedade, inerente à realidade do Teatro de Grupo no Brasil, determina sua poética. “Por uma pedagogia das formas expressivas: uma conversa sobre os 40 anos do Grupo XPTO de teatro” e “Marionetes incendiárias: reflexões sobre a trajetória artística do grupo Pigmalião Escultura que Mexe” analisam as trajetórias de dois importantes grupos teatrais brasileiros que utilizam-se da poética do teatro de formas animadas. “A gênese do Teatro de Grupo nos processos dramático-feministas do Coletivo Elas Tramam” utiliza-se dos conceitos fundamentais do Teatro de Grupo para analisar um coletivo de dramaturgas que contrasta o apagamento histórico da contribuição das mulheres para as artes e para muitas outras atividades públicas.



Temos também textos que refletem sobre o conceito de Teatro de Grupo e suas implicações sociais e estéticas. “As práticas desenvolvidas por coletivos latino-americanos: o teatro de grupo como tática estético-política de resistência” e “O Teatro de Grupo como experiência coletiva frente aos desafios do neoliberalismo no contexto urbano - uma breve reflexão” analisam o Teatro de Grupo enquanto instrumento de luta política. “A Coralidade e o Campo de Visão” aborda uma técnica de atuação que tem a coletividade como fulcro, podendo ser considerada como intrínseca a esse tipo de teatro.

Por fim, trazemos dois textos de artistas representantes de uma geração que viveu um momento particular de nossa história, quando, nos anos 1980, o Teatro de Grupo renasceu, de certa forma, após ter sido violentamente atacado pela ditadura militar. “Uma montanha sem cume: Memórias de uma escalada em sete tempos” e “Aos que vierem depois de nós” apresentam visões parciais e limitadas desse movimento – e não poderia ser diferente por se tratarem de testemunhos –, mas que apresentam análises críticas que possuem a profundidade de uma realidade vivida em primeira pessoa.

Deste modo, o dossiê “Os Teatros de Grupos ontem e hoje: atos e potências de transformação da arte e da sociedade” é um vislumbre de diversas inflexões que certamente não representa uma abordagem capaz de esgotar um tema inesgotável, mas é uma importante contribuição para o estudo de um movimento que representa uma fonte de inspiração e uma possibilidade de ação para o Teatro no Século XXI.



Biografia acadêmica

Ricardo Gomes - Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Professor no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, na Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil.

E-mail: diadokai@gmail.com

Priscilla Duarte - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Doutora em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

E-mail: priduarte66@gmail.com

Lidia Olinto - Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Doutora em Artes da Cena pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes, Campinas, São Paulo, Brasil

E-mail: lidiaolinto@gmail.com

Direitos autorais

Ricardo Gomes, Priscilla Duarte e Lidia Olinto

Contribuição de autoria (CRediT)

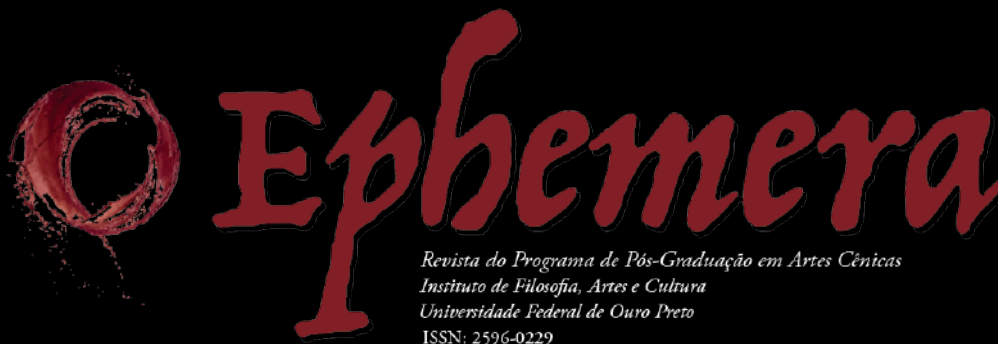
Conceituação e Escrita: Ricardo Gomes, Priscilla Duarte e Lidia Olinto

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>





PRESENTATION OF THE SPECIAL ISSUE
GROUP THEATRE YESTERDAY AND TODAY:
Acts and powers of transformation of art and society

APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ
O TEATRO DE GRUPO ONTEM E HOJE:
atos e potências de transformação da arte e da sociedade

Ricardo Gomes

 <https://orcid.org/0000-0002-8778-9598>

Priscilla Duarte

 <http://orcid.org/0000-0002-6900-7177>

Lidia Olinto

 <https://orcid.org/0000-0002-5661-6205>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i14.8016

**Special issue presentation - Group Theater then and now:
Acts and potentials for artistic and social transformation**

**Apresentação do dossiê - O Teatro de Grupo ontem e hoje:
atos e potências de transformação da arte e da sociedade**

Performing arts are inherently collective, across all latitudes and historical periods. The stage itself can be defined as the encounter between two collectivities: that of the artists—cohesive and organized around the scenic action—and that of the spectators—temporary and casual, but representative of a broader community. Due to this inherent group-based nature, the performing arts can be—and have historically been—laboratories of human relations, with ethical, aesthetic, political, psychological, and existential ramifications.

However, in the late 20th century, a particular form of scenic grouping emerged: Group Theater. Its roots go back to the laboratory theaters of the early 20th century, but its modes of organization, political engagement, and aesthetic orientation (despite the multiplicity and singularity of each groups' poetics) are deeply linked to counter-cultural movements and the 1960s- and 1970s-values revolution. Within Group Theater lies a desire to reinvent the entire spectrum of human relations on new foundations: from power structures to affective bonds; from artistic creation to the relationship with the market; from engagement with the scenic space to the interaction with the city, and so on. Group Theater, therefore, is very different from a company, a political or cultural association, or even a family. Yet, it shares many traits with these social forms, thus living immersed in contradictions inherent to revolutionaries, who struggle to overcome the past but cannot fully break free from it.

Over 50 years after the student uprisings of 1968, the force of counterculture seems to have subsided. While it is undeniable that much has changed since then, and that these social transformations are indebted to the forces awakened during that era, it is also clear that the wave driven by the desire for radical change expressed by that generation collided with the rocks of reality and receded into the very contradictions it carried. The present is marked by disillusionment, physical and mental exhaustion, and a sense of powerlessness in the face of a world-machine that crushes dreams, transforming them into commodities. But the present can also be a time to say NO to the many forms of oppression we have internalized for so long, if we are able to organize and fight so that our voices are not reduced to artificially compartmentalized and disempowered discourses. Most Group Theaters that emerged in the 1960s and 1970s—and many of their members—no longer exist. Some have endured, perhaps less marginal or independent than they once were, perhaps still guided by the same ideals, but certainly adapted to new realities. Other groups have and continue to emerge, each with their own names and modes of organization.



When we presented the proposal for this special issue to the academia, we asked ourselves: What does Group Theater have to say to us? Can it still effectively resist against the world-machine in contemporary times? Judging by the number of people who answered our call, and the quality of their research, it seems to us that the power of this movement, which took shape during the 1960s, has neither subsided nor grown obsolete, despite its more than 50 years of history. However, it has certainly changed. The diversity of themes and approaches found in the selected articles shows us there is no single understanding of what we call Group Theater. Despite this plurality of perspectives, it is possible to identify a shared reference horizon, which points to the struggle against individualism and consumerism in contemporary society, to nonconformity in the face of injustices we tend to naturalize, and to a counter-hegemonic view of Art. As we unfold the texts in this special issue, we observe several expressions of what we might call the “spirit of Group Theater,” based on theoretical, historical, technical, and philosophical approaches by means of case studies, historical research, or artists’ testimonies.

Some texts take a historical approach, focusing on artists, groups, or movements. “The Paratheater of Grotowski and company as a radicalization of group theater practices” explores a particular moment in the trajectory of one of the central figures of Group Theater tradition, offering a reflection on the ethics and aesthetics of this movement. “Pagu and the Group Theater: forgotten narratives in the historiography of mid-twentieth-century Brazilian theater” reflects on the importance of a major Brazilian artist and intellectual, who may be regarded as a precursor or promoter of Group Theater, due to her role in its emergence. “The Experimental Theater of SESC: Art, Politics, and Resistance in the Heart of the Amazon” sheds light on theater in a region of Brazil whose history remains largely unknown and undocumented.

Other texts highlight particular aspects of contemporary collectives currently active, addressing technical, historical, and social dimensions. “Ethics of creation in social precariousness contexts: a study with three Brazilian artistic collectives” analyzes the survival and creative strategies of theater groups, showing how precarious conditions, characteristic of the Group Theater reality in Brazil, shapes its poetics. “Towards a pedagogy of expressive forms: a conversation on the 40th anniversary of the XPTO Theater Group” and “Incendiary Puppets: reflections on the artistic trajectory of Pigmalhão Escultura que Mexe” analyze the trajectories of two prominent Brazilian theater groups that draw on the poetics of puppet theater. “Reframings of Group Theater in the playwriting experience of the Elas Tramam Collective” uses core concepts of Group Theater practices to analyze a collective of women playwrights, confronting the historical erasure of women’s contributions to the arts and to many other areas of public life.

We also include texts that reflect on the concept of Group Theater and its social and aesthetic implications. “Praxis as developed by some Latin American collectives: group theater as an aesthetic-political tactic of resistance” and “Group Theater as a collective experience in the face of neoliberal challenges in the urban context – a brief reflection” analyze Group Theater as



a tool for political struggle. “Chorality and the Field of Vision” addresses an acting technique rooted in collectivity, which can be considered intrinsic to this kind of theater.

Finally, we present two texts by artists from a generation that experienced a particular moment in our history—when, in the 1980s, Group Theater was, in a sense, reborn after being violently suppressed by the military dictatorship. “A mountain with no summit: Memories of a climb in seven steps” and “To Those Who Will Come After Us” offer partial and limited perspectives of this movement—as expected from personal testimonies—but provide critical analyses with a depth of lived experience.

Thus, the special issue “Group Theater yesterday and today: acts and powers of transformation of art and society” offers a glimpse into diverse inflections that, while far from exhausting an inexhaustible theme, contribute meaningfully to the study of a movement that is a source of inspiration and a possibility of action in 21st century theater.



Academic Biography

Ricardo Gomes - Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Professor at the Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas at Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, Minas Gerais, Brazil.

E-mail: diadokai@gmail.com

Priscilla Duarte - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

PhD in Arts at the Programa de Pós-graduação em Artes, at Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brazil.

E-mail: priduarte66@gmail.com

Lidia Olinto - Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

PhD in the Performing Arts at the Programa de Pós-graduação, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes, Campinas, São Paulo, Brazil.

E-mail: lidiaolinto@gmail.com

Copyright

Ricardo Gomes, Priscilla Duarte and Lidia Olinto

Copyright of the translation

Ana Carolina Brazão and Leonardo Maciel

License

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>





O PARATEATRO DE GROTOWSKI E COMPANHIA COMO RADICALIZAÇÃO DAS PRÁTICAS DE TEATRO DE GRUPO

THE PARATHEATRE OF GROTOWSKI AND COMPANY
AS A RADICALIZATION OF GROUP THEATER PRACTICES

Lidia Olinto

 <https://orcid.org/0000-0002-5661-6205>

Thiago Miguel Sabino

 <https://orcid.org/0000-0003-2486-2230>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i14.7615

O Parateatro de Grotowski e companhia como radicalização das práticas de teatro de grupo

Resumo: este artigo tem como foco central analisar em que medida as propostas parateatrais de Jerzy Grotowski e sua companhia, o Teatro-Laboratório, estavam em sintonia com o fenômeno do surgimento do chamado “teatro de grupo”, mesmo querendo abandonar o rótulo de “teatro”. A partir de textos de Grotowski e relatos de seus colaboradores fundamentais daquele período, como Jacek Zmysłowski e Teo Spychalski, busca-se demonstrar como esses experimentos dos anos 1970 e 1980 estavam centrados em certas noções, como as de encontro e de cultura ativa; configurando-se, portanto, como uma das propostas mais radicais e singulares de investimento na dimensão coletiva e na interação humana, sendo, por isso, dos exemplos mais radicais de teatro de grupo.

Palavras-chave: teatro; teatro de grupo; Jerzy Grotowski; Parateatro.

The Paratheatre of Grotowski and company as a radicalization of group theater practices

Abstract: this article focuses on analyzing to what extent the paratheatrical proposals of Jerzy Grotowski and his company, Laboratory Theatre, were in tune with the phenomenon of the emergence of the so-called “group theatre,” even though they wanted to abandon the label “theatre.” Based on texts by Grotowski and reports by his key collaborators from that period, such as Jacek Zmysłowski and Teo Spychalski, this article seeks to demonstrate how these experiments from the 1970s and 1980s were centered on certain notions, such as those of encounter and active culture, thus configuring themselves as one of the most radical and unique proposals for investing in the collective dimension and human interaction and therefore being one of the most radical examples of group theatre.

Keywords: theatre; group theatre; Jerzy Grotowski; Paratheatre.



1 Introdução: o momento histórico do surgimento do teatro de grupo

Desde as últimas décadas século XIX até hoje, inúmeras mudanças têm ocorrido nas práticas teatrais, alterando e alargando as fronteiras do que se entendia epistemologicamente por “teatro”. Essas modificações aconteceram (e continuam acontecendo) de forma heterogênea e descontínua ao longo de todo o século XX e início do XXI. Nesse longo e complexo percurso de transformações, ora sutis, ora contundentes, pode-se constatar uma ruptura gradual e não absoluta com o paradigma textocêntrico e mimético que historicamente caracterizou a arte teatral, dentro do modelo hegemônico europeu.

A primeira grande mudança, ainda na virada dos séculos XIX-XX, foi o advento da função de encenador(a)/diretor(a), no modo como hoje a concebemos, e a consolidação da encenação teatral enquanto uma linguagem autônoma frente à literatura dramática, isto é, o chamado “surgimento da encenação moderna” (Roubine, 1998, p. 49). Assim, aos poucos, o trabalho do(a) encenador(a) se torna o eixo do processo criativo, em termos de autoralidade da cena, resultando na “emancipação” da cena em relação ao texto dramático (Dort, 2013) e levando ao que foi nomeado como “teatro de diretor” (Berthold, 2001, p. 529). Todavia, como analisou Braun (1975), nos anos 1960 e 1970, no período da contracultura, temos o processamento de uma “segunda Grande Reforma” com o aparecimento do chamado “teatro experimental” (Roose-Evans, 2008) ou “novo teatro de vanguarda” e, também, do que Barba denominou “Terceiro Teatro” (2010, p. 187). O uso dessas expressões, dentro do campo das Artes Cênicas, baliza o questionamento de certos padrões tácitos e a realização de experimentos em busca de novos modos de fazer a arte teatral. E isso implicou um momento histórico marcado tanto por novas rupturas quanto pelo aprofundamento de determinadas mudanças que, de certo modo, já estavam em curso desde o final do século XIX.

Como aprofundamento, identifica-se, por exemplo, uma maior radicalização na “saída” das convenções do palco italiano, uma renovação que Roubine descreve como a “explosão do espaço” (1998, p. 81), ou seja, trata-se de certa “moda” de utilização de espaços não-convencionais ou de outros modelos de palco (arena, semiarena e outros), que se torna evidentemente mais forte a partir da segunda metade do século XX¹; constata-se também um rompimento ainda maior com o “textocentrismo” do século XIX (1998, p. 45), em fenômenos como a chamada “criação coletiva”. Como descreve Trotta, o uso da expressão “criação coletiva” para definir certos processos criativos implicava necessariamente a “supressão do dramaturgo” (Trotta, 2008, p. 81), em outras palavras, não mais se partia de um texto dramático-literário para se criar uma peça. Na criação coletiva, portanto, o texto é criado pelos atores junto com a direção durante a montagem. Nesse sentido, pode-se interpretar tal fenômeno como “passos adiante” em um

1 Um exemplo é o surgimento do “teatro ambiental” de Richard Schechner e experimentos realizados fora de espaços convencionais, feitos por grupos como o Living Theatre e o Théâtre du Soleil, dentre muitos outros.



processo histórico de transformação paulatina e não totalizante, e que já havia se iniciado com o surgimento da encenação moderna, tanto em relação à autonomia da cena quanto à exploração de novas espacialidades.

Já em relação a rupturas, pode-se observar o questionamento à centralização da autoria e à forte hierarquia trazidas pela encenação moderna, que passam a ser relativizadas com o aparecimento do chamado “teatro de grupo”. A noção de “teatro de grupo”, segundo Carreira, embora seja variável de grupo para grupo e de época para época (anos 1960 e 1980-90), pressupõe a existência de uma “estrutura organizativa geradora do trabalho criativo” (2010, p. 2), isto é, um coletivo que se responsabiliza junto pela criação de espetáculos, incluindo aí o texto. Assim, um aspecto comum das múltiplas práticas que são denominadas como “teatro de grupo” é a participação mais efetiva de todos os integrantes do coletivo no processo criativo, em termos de autoralidade da criação, e uma relativa desierarquização dos papéis dentro do grupo. Por participação efetiva e desierarquização, entende-se que, no decorrer da elaboração de um espetáculo, todos os envolvidos são considerados como sujeitos-criadores da obra final (dramaturgia textual e cênica). Ou seja, a figura do(a) encenador(a) como alguém que ocupa um lugar hierarquicamente superior aos demais artistas tende a ser superada (ou ao menos há uma tentativa de superação), em prol de uma maior coletivização, tanto em relação à concepção da obra como à sua execução na prática. Desse modo, ainda que alguém ocupe a função de diretor-encenador no processo, ainda que possa haver divisões nas múltiplas tarefas relativas ao fazer teatral (cenografia, figurino, atuação, dramaturgia), todos são considerados artistas-criadores dentro do grupo e não a companhia do diretor-encenador “fulano de tal”.

Trata-se, portanto, de uma tendência importante surgida entre os anos 1960 e 1970 e ainda fortemente presente nos dias de hoje, mas que, por outro lado, nunca eliminou por completo o “teatro de diretor”. Até hoje temos grupos teatrais movidos por esse horizonte ético-filosófico comum, a cultura do teatro de grupo, a partir do qual certas formas de organização interna se realizam, podendo ou não ter uma pessoa que ocupa oficialmente a função de diretor(a). Como discute Trotta (2006, p. 158), ao mesmo tempo que o aspecto central do trabalho de alguns grupos está estruturado nos moldes da encenação moderna, valoriza-se a experiência de grupo e a relação entre as pessoas. Isso pode ser identificado como uma complexidade um tanto paradoxal de alguns coletivos teatrais contemporâneos, nos quais, ao mesmo tempo que se considera o espetáculo uma obra que tem a assinatura de um(a) diretor(a), por outro lado, procura-se também valorizar a autoralidade coletiva e o trabalho colaborativo.

No caso específico do Teatro-Laboratório, apesar da figura de Grotowski ter sempre exercido um papel de inegável liderança, o trabalho desenvolvido tanto na fase teatral como nas fases “pós-teatrais” (Parateatro, Teatro das Fontes, *Objective Drama* e Arte como Veículo) pode ser classificado como “teatro de grupo”, o que quer dizer, em outras palavras, que foram realizações artísticas essencialmente coletivas, em que várias “mãos” são responsáveis pela concepção e execução concreta. Assim, embora sem dúvida seja um dos grandes nomes do teatro no século XX, Grotowski



nunca esteve sozinho em seu percurso e seu trabalho deve ser encarado como fruto da interação de múltiplas vozes e atuantes.

2 Grotowski e o teatro como experiência coletiva/de grupo

Mesmo no período relativo à produção de espetáculos, durante a década de 1960, já se constata a busca por uma cena que valorizasse, como elementos centrais, o desempenho dos atores (proposição do “teatro pobre”) e o encontro entre atores e espectadores. Em diferentes espetáculos do Teatro-Laboratório essa busca se processou de modos bastante distintos. Porém, em um primeiro momento, Grotowski exercia o papel de diretor dentro do perfil clássico do encenador moderno, ou seja, em certa medida, como alguém que se considerava o responsável principal pela concepção da obra e que liderava o processo criativo de modo relativamente controlador. São exemplos, nesse sentido, as primeiras peças do grupo ainda em sua primeira sede em Opole. Nelas, Grotowski já tinha uma espécie de roteiro predefinido antes de começar os ensaios, o que permitiu realizar essas primeiras montagens em pouquíssimo tempo. Entre outubro de 1959 e julho de 1960, o grupo já havia montado três espetáculos e, no caso de *Orfeu*, foram só três semanas de ensaio². Desse modo, nas primeiras montagens, o “eixo fundamental” era o trabalho sobre a *mise-en-scène*, isto é, a interpretação cênica de Grotowski sobre os textos dramáticos escolhidos para serem montados.

Mas, pouco a pouco, ao longo da primeira metade dos anos 1960, Grotowski confere maior autonomia a seus atores, que passaram, por exemplo, a ser os responsáveis principais ou corresponsáveis pelo desenvolvimento dos famosos treinamentos e das técnicas de composição do Teatro-Laboratório. Também uma investigação mais voltada à expressão humana dos atores e atrizes, ao trabalho do ator/atriz sobre si, à busca pelo autodescondicionamento psicofísico passa a guiar as práticas do grupo, dentre outras questões norteadoras. Esses focos de trabalho estavam relacionados à premissa de que o centro do trabalho teatral era o Encontro inter-humano, isto é, um movimento complexo e profundo de alteridade-identidade, que envolvia um “revelar-se” e “desnudar-se” (Olinto, 2016) e que incluía tanto o relacionamento entre atores-espectadores, como atores-diretor e atores entre si.

Esse processo de estabelecimento de uma maior autonomia dos atores e do teatro visto primordialmente como “Encontro”, na fase teatral, culmina com a elaboração do espetáculo *Apocalypsis cum figuris*, que pode ser classificado tanto como “teatro de grupo” quanto “criação coletiva”. Essa montagem se diferencia das anteriores porque não teve como ponto de partida um texto dramático. Tudo que foi criado para estar em cena foi desenvolvido coletivamente pelos atores, a partir de improvisações livres ou pré-estruturadas (os chamados “études”), e as falas proferidas pelos atores em cena eram uma coletânea de fragmentos de textos não-dramáticos –

2 Cf. Kumiega, 1985.



passagens da Bíblia, poesias de T. S. Eliot e trechos de romances de Dostoievski e Simone Weil – escolhida apenas ao final do processo que durou quase três anos. Ou seja: *Apocalypsis cum figuris* foi gerado através de um processo criativo baseado primeiramente na seleção e colagem de trechos de improvisações/*études* executadas em sala de ensaio; e, somente depois da partitura de ações criada, é que foram adicionados textos a serem ditos em cena. Esse agrupamento de textos diversos estava tão intrinsecamente relacionado à partitura dos atores que seu entendimento como um conjunto só era possível se acrescida a descrição detalhada das ações psicofísicas dos atores. Como explica o crítico Konstanty Puzyna, os textos não foram reunidos visando formar um enredo, mas simplesmente agrupados como um dos elementos de apoio: “toda a tessitura do ‘poema de palco’ de Grotowski foi inteiramente costurada a partir daquilo que seus atores fazem e experienciam em cena” (1997, p. 88). Foi por essa razão que Grotowski afirmou que: “[...] a fonte desse trabalho foi a criação dos atores. Considero que em nenhum dos nossos espetáculos a criação dos atores tenha sido tão evidente” (Grotowski, 2007, p. 194).

Todavia, ironicamente, foi o processo criativo dessa última montagem que fez Grotowski decidir, no auge da fama como diretor teatral, não mais fazer espetáculos. Isto é: foi a crise interpessoal instaurada na criação de *Apocalypsis cum figuris* um dos fatores cruciais na decisão de “saída” do teatro. Somente em 1970, Grotowski anunciaria uma nova fase “pós-teatral” e sua polêmica crença na “morte do teatro”³. Mas, como alerta Motta-Lima, essa “saída” de Grotowski não foi imediata, e sim paulatina” (2012, p. 204). Ou seja, antes já vinha se configurando o desinteresse pelo teatro no sentido tradicional e europeu, como um “fingimento”/representação, e o interesse pelos processos psicofísicos “reais”, por “atos reais”. Expressões como “personagem-bisturi”, “ator santo” e “ato total” eram “palavras praticadas” que sintetizavam essa pesquisa concreta em termos de uma atuação não-representacional. Dessa maneira, as técnicas e as questões investigadas a partir principalmente de 1963-1964, de certo modo, já apontavam para essa necessidade de saída do teatro, pelo menos dentro do modelo ocidental. Mas foram a crise de *Apocalypsis* e a constatação de que processos psicofísicos não podem ser “dominados” através de uma técnica única e aplicável a qualquer pessoa que levaram Grotowski a enxergar a fixação do processo criativo em uma “obra teatral” (espetáculo) como empecilho para o que realmente lhe interessava naquele momento. Como analisaram Motta-Lima (2012) e Olinto (2016), há toda uma série de características desse último espetáculo dirigido por Grotowski, certo “desfazimento do teatral”, que faz com que ele seja o elo, a transição entre a fase teatral e a parateatral. Além disso, foi a única peça que continuou sendo apresentada durante a fase parateatral (1970-1982), funcionando tanto como um convite aos espectadores para as atividades parateatrais, quanto para manter a produção teatral do Teatro-Laboratório como oficialmente “ativa” (prestação de contas para autoridades estatais polonesas que financiavam o grupo).

Assim, se a busca pelo Encontro foi um importante fio condutor das pesquisas que levaram à elaboração dos espetáculos teatrais que consagraram Grotowski como diretor, agora era a questão

3 A esse respeito temos as palestras dadas por Grotowski entre 1970 e 1972, compiladas no texto *Holiday* (Schechner; Welford, 1997, p. 215-225). Nesse texto, Grotowski afirma que algumas palavras estão mortas, dentre elas, o teatro.



motriz que o levava ao abandono do teatro nos moldes tradicionais, rumo a outras formas de ação/ interação humana. E essa fase pode ser vista como um aprofundamento radical da experiência de grupo; aprofundamento esse que só seria possível com a renúncia à produção de espetáculos e ao próprio teatro na acepção hegemônica europeia.

A primeira fase pós-teatral de Grotowski foi nomeada de “Parateatro”, em inglês “Paratheatre”, tendo o prefixo “para” adicionado o significado de “ao lado” como apontaram Slowiak e Cuesta (2013, p. 60). Mas o que foi exatamente o Parateatro? Definir o que ocorreu nessa fase é uma tarefa especialmente complexa, pela pouca quantidade de fontes historiográficas do período, e principalmente pelo fato de serem experiências relativamente distintas entre si, que ocorreram entre os anos de 1970 e de 1980. No entanto, essas experiências tinham alguns princípios, alguns denominadores em comum. Uma característica fundamental foi o abandono da estrutura convencional do teatro, ou seja, a estrutura clássica: ator-personagem, espectador e texto dramático. Não se visava criar ou improvisar ações ficcionais ou narrativas, mas explorar ações literais e não representacionais, com objetivo de proporcionar certo tipo de experiência compartilhada. As propostas parateatrais foram conduzidas por diferentes membros do Teatro-Laboratório (os antigos e os novos que se agregaram ao grupo só nesse período). Assim, um aspecto marcante foi a eliminação da função de espectador como observador, promovendo a participação ativa de todos os envolvidos, necessariamente, sendo membros do grupo ou convidados externos (Olinto, 2016, p. 131).

Por causa dessa característica, Grotowski passa a utilizar a expressão “cultura ativa”, em contraste com que chamou de “cultura passiva”. A cultura passiva diz respeito ao “consumo” de obras, como assistir a um espetáculo, ir a uma exposição ou concerto, ou ler um livro. Já a cultura ativa, por sua vez, é o próprio ato criativo: o escritor quando escreve, o pintor quando pinta, o grupo de teatro quando monta um espetáculo. De forma geral, a cultura ativa fica a cargo dos artistas, profissionais e amadores, enquanto a cultura passiva do público em geral. Sem desconsiderar o valor da cultura passiva, Grotowski afirma que suas experiências com o Teatro-Laboratório estavam concentradas na ampliação da esfera da “cultura ativa”, ou seja, permitir que mais pessoas pudessem vivenciar um ato criativo que geralmente é reservado a poucos artistas. Nas suas palavras:

A participação na cultura ativa – aquele gênero de atividade que dá a sensação de realizar a vida, de ampliar sua dimensão – é uma necessidade de muitos, mas permanece no âmbito de pouquíssimas pessoas. [...] Na dimensão do laboratório, que nos é própria, trabalhamos na *ampliação* da área da cultura ativa. Aquilo que é privilégio de alguns pode, de fato, ser compartilhado também por outros. [...] Trabalhando no campo do teatro, fazendo espetáculos por muitos anos, passo a passo, nos aproximamos de uma ideia de homem ativo (o ator) [...]. Um outro passo adiante se iniciou em nossa aventura com a cultura ativa. Os seus elementos podem ser reduzidos a algo muito simples, como agir, reagir, espontaneidade, impulso, confiança recíproca, canto, música, ritmo, improvisação, som, movimento, verdade e dignidade do corpo. Mas também: o homem diante do homem, o ser humano no mundo tangível (Grotowski, 2016, p. 135-136, tradução nossa, grifo do autor).



O trecho é de uma entrevista realizada em 1976, já em meados do Parateatro. A noção de “cultura ativa” como uma das ideias-mestras, ou foco central de interesse do Parateatro, corresponde justamente à ênfase dada ao que se denominava “Encontro”, com “e” maiúsculo. Essa ideia de “Encontro” e seus termos parelhos, como “contato” e “comunhão”, estão presentes em uma série de textos de Grotowski durante os anos de 1970⁴. Evidentemente, não se tratava de um encontro qualquer, ou seja, pessoas simplesmente colocadas frente a frente em um mesmo espaço físico, como em qualquer reunião social. Como mencionado acima, tratava-se de um “Encontro” ligado ao “desarmar-se” e “revelar-se”, configurando-se como uma experiência intensiva, transformadora e não cotidiana.

Como escreve Kolankiewicz, o Parateatro era uma viagem para “fora do teatro, para as raízes da cultura, da comunicação e da percepção essenciais” (*apud* Olinto, 2016, p. 109). Nessa perspectiva, o “Encontro” seria não só uma pesquisa particular de Grotowski e seus companheiros, mas também um elemento ontológico e primordial do que é cênico, isto é, a comunhão interpessoal no aqui e agora da experiência; elemento esse que perpassa as diversas manifestações performativas de todas as regiões do planeta, quer seja essas manifestações cênicas consideradas socialmente como artísticas ou não (teatros, rituais religiosos, jogos, dentre outros fenômenos culturais).

Assim, apesar das especificidades de cada projeto parateatral, todos eles compartilhavam como intuito geral e central a exploração desse elemento ontológico através de atividades fora do modelo de práticas culturais já estabelecidas, especialmente o teatro na acepção eurocêntrica; consequentemente, isso implicava outras características gerais: 1) a busca pela superação das defesas que bloqueiam a interação genuína, como ações calculadas ou automatismos comportamentais; 2) o isolamento, garantindo proteção e privacidade (ausência de observadores externos); 3) o silêncio, evitando comunicação verbal e informações prévias para não antecipar as experiências; e 4) a base improvisacional, com estruturas abertas que permitiam ações e reações espontâneas entre os participantes (Olinto, 2016, p. 130).

A partir dessas características/princípios de trabalho em comum, propomos pensar o Parateatro como experimentos que focaram de modo radical na essência do chamado “teatro de grupo”, que é a interação coletiva, a dimensão do teatro como experiência de troca entre seres humanos. Para isso, vamos primeiramente descrever e analisar de modo sintético os projetos e experimentos parateatrais ocorridos de 1970 a 1982 e, depois, analisar a relação com as principais características do “teatro de grupo”.

⁴ Vide Olinto, 2016, p. 107-108.



3 O Parateatro: breve descrição

O primeiro documento que se refere mais explicitamente ao novo trabalho que seria desenvolvido foi publicado em meados do ano de 1970. Nessa “Proposta de Colaboração”, o Teatro-Laboratório apresenta algumas diretrizes, ou ideias, do que viria a ser o Parateatro.

O Teatro-Laboratório de Wrocław acolhe pedidos de admissão para trabalhar em um espetáculo. O trabalho se concentrará na ação humana viva e, eventualmente, na música, e atrairá aqueles que buscam compartilhar a vida - aquela partilha que torna a vida possível.

Podem apresentar a sua candidatura grupos não profissionais de qualquer natureza, desde que busquem o seu próprio caminho e não formas já definidas no movimento amador ou formas que imitem companhias profissionais [...] (Grotowski, 2016, p. 21, tradução nossa).

Já nesse convite, é possível enxergar pontos importantes do que constituiria o foco do Parateatro. Embora o convite fosse para pedidos de admissão para o trabalho em um “espetáculo”, a partir do que se lê logo em seguida, constata-se que se trataria de um trabalho peculiar. Primeiramente, o foco do trabalho sobre a “ação humana viva”, buscando atrair aqueles que querem “compartilhar a vida”, não qualquer partilha, mas aquela que “torna a vida possível”. Esse convite também visava atrair interessados diferentes daqueles com os quais o Teatro-Laboratório até então se habituara a trabalhar, “grupos não profissionais de qualquer natureza”. Ou seja, buscava-se o contato com pessoas e grupos cuja experiência criativa estivesse fora da esfera comercial e profissional e não estivesse circunscrita ao teatro, nem mesmo à arte. Cabe ainda mencionar o adendo do convite no que diz respeito a estes grupos: serão aceitos os grupos “desde que busquem seu próprio caminho e não formas já definidas”, o que indica se tratar de um trabalho com o desconhecido e fora dos padrões tradicionais.

Grotowski e o Teatro-Laboratório já eram famosos internacionalmente e, a essa altura, é possível que um convite para um novo trabalho atraísse muitos atores e pessoas ligadas ao teatro, interessados em exercícios, treinamentos e técnicas que caracterizaram o trabalho do grupo na fase anterior. Dessa forma, a fim de evitar uma relação de viés meramente “profissional” ou utilitária, a Proposta acrescenta:

Não serão aceitas candidaturas:

- de pessoas menores e de idade superior a vinte e três anos;
- de estudantes de teatro, cinema, escolas de dança, nem atores, cantores e dançarinos profissionais;
- de pessoas com enfermidades ou doenças que torne impossível um trabalho extremamente intenso. [...] O trabalho exige extrema sinceridade, não em palavras, mas diretamente, com o organismo vivo; exige revelar-se inteiramente no que é vital, físico, pessoal para cada um. Para conciliar o que é necessário com a adesão voluntária, adotamos o princípio de que todo funcionário do teatro tem o direito de quebrar o acordo a qualquer momento e que o mesmo direito pertence ao teatro, mas dentro dos limites indicados pelos regulamentos para a defesa do trabalhador (Grotowski, 2016, p. 21-22, tradução nossa).



Embora não se buscasse profissionais das artes cênicas, o perfil desejado não pode ser associado a qualquer amadorismo diletante e descompromissado. As exigências apresentadas na proposta de colaboração indicam o contrário, como a necessidade de engajamento e abertura para o tipo de exploração que seria iniciada (“revelar-se” no que é vital, “extrema sinceridade”). Por fim, o convite ainda ressalta a possibilidade de rompimento de qualquer uma das partes a qualquer momento. Isso significa que os participantes optariam por permanecer sem nenhum tipo de obrigação burocrática profissional, mas pela necessidade de se aventurar nas propostas.

Cerca de 300 pessoas responderam ao convite e 70 foram selecionadas para participar de encontros que envolviam experimentações e improvisos coletivos. Essa etapa durou quatro dias e quatro noites e funcionou como uma seleção prática. Ao término desse processo, dez pessoas foram escolhidas para trabalhar separadamente com Grotowski e Teo Spychalski, um dos importantes colaboradores desse período. Esse trabalho durou cerca de dois anos, quando então ocorreria a primeira abertura pública do Parateatro (meados de 1973). Após entradas e saídas, esse novo grupo se constitui de sete pessoas, às quais se unem os antigos membros do Teatro-Laboratório, formando um grupo de quatorze pessoas que trabalhariam nas atividades seguintes⁵. Jacek Zmysłowski, um dos novos membros da geração parateatral, conta que:

Inicialmente, não havia divisão entre “antigos” e “novos”. Por exemplo, nós trabalhamos juntos no *Special Project* e a questão de quem tinha que tipo de preparação profissional ou já tinha esta ou aquela prática não importava; essa experiência estava ligada a um tipo totalmente diferente de disposição. (Zmysłowski; Burzyński, [1978] 2015, p. 102, tradução nossa).

Em seus primeiros anos de trabalho, o Parateatro é uma exploração ainda incerta, não no sentido do que realmente se buscava, mas de quais procedimentos/estratégias/atividades seriam de fato utilizados nessa “partilha da vida”, nesse “Encontro” para “revelar-se” (Burzyński, 2016, p. 127). Em outras palavras: as ideias de cultura ativa e de encontro já eram questões-guia quando ocorreu a constituição desse novo grupo de trabalho em 1970, mas elas só se efetivariam como propostas de trabalho sistematizadas na “abertura” do Parateatro a partir de 1973. Dessa maneira, compreende-se a exigência feita no convite de 1970, a “Proposta de Colaboração” acima citada, quanto à predisposição dos interessados em “trilhar um caminho não conhecido”.

É difícil apontar o que ocorreu nesse período de atividades mais fechadas, pois as fontes históricas se restringem a fotos de Andrzej Paluchiewicz e alguns poucos e lacônicos comentários de quem lá estava. Porém, o aspecto da convivência e o desejo da formação de um grupo são pontos ressaltados nesses relatos. Em 1972, o Teatro-Laboratório comprou uma pequena propriedade rural abandonada em Brzezinka, Polônia, e, nesse mesmo período (1972 e 1973), esse grupo formado por novos e antigos membros passou a se dedicar a trabalhos no local, com intensas atividades junto à natureza. Entre as atividades, estava a própria reforma do lugar. Spychalski, que liderou

5 Cf. Kumiega, 1985.



esses experimentos em Brzezinka com o aval de Grotowski, ao analisar a formação do grupo nesse momento inicial, afirmou que:

Esse grupo – entre os quais eu, que estava entre aquelas duas gerações – começou a limpar o estábulo proverbial e o chiqueiro, arrumando os destroços em Brzezinka. Mais tarde, realizei uma sessão de trabalho de um mês com eles e seguiu-se a próxima etapa de seleção [...] E depois dessa sessão, que foi de fato meu primeiro trabalho parateatral, nosso *Boss* me disse que, a partir daquele momento, eu trabalharia sozinho com os estrangeiros. Isso foi logo chamado de ‘International Studio’ (Spychalski; Ziolkowski, 2015, p. 155, tradução nossa, grifo do autor).

Nesse depoimento, percebe-se que as atividades ultrapassam, e muito, aquelas estritamente ligadas ao fazer artístico-teatral. O convívio em Brzezinka exigiu uma organização de grupo para tarefas triviais, como a limpeza do local, fazer comida, providenciar mantimentos, acender o fogo, buscar madeira etc. Em certo sentido, aquela “partilha da vida” indicada na proposta de colaboração não se limitava ao trabalho criativo e se efetivava também nesses afazeres do dia a dia. Aqui encontramos um elo em comum com grande parte dos coletivos de “teatro de grupo”/“terceiro teatro”. Muitos formaram comunidades⁶, compartilhando não só o trabalho estrito senso, mas as tarefas de sobrevivência cotidianas.

Além disso, este tipo de convívio isolado e no meio da natureza operou uma transformação não só nas relações interpessoais, algumas desgastadas durante a fase teatral, mas também uma experiência que mudaria o modo de vida e o próprio organismo dos participantes. Como relata Molik, um dos antigos membros do grupo:

Esse contato próximo com a natureza mudou o nosso organismo como um todo também. Não apenas nosso estilo de vida, o organismo também mudou. [...] Não éramos os mesmos depois das experiências que tivemos com a natureza através do Parateatro (Molik; Campo, 2012, p. 103).

Em 1973 ocorre a primeira abertura pública do Parateatro. O evento inicialmente se chamou *Holiday*, que foi também o título do texto publicado por Grotowski, texto esse que funcionava como uma espécie de manifesto parateatral. Depois, o projeto passou a se chamar *Special Project*. A partir desse momento, as atividades parateatrais se multiplicam, desdobrando-se em diversos experimentos e oficinas, elaboradas e/ou conduzidas pelos diferentes membros do grupo. Nessas ocasiões, o público de fora podia participar ativamente. Apenas para citar algumas atividades desenvolvidas no período:

6 Exemplos: Odin Teatret (Noruega/Dinamarca), Living Theatre (Estados Unidos), Théâtre du Soleil (França), La Candelária (Colômbia), Yuyachkani (Peru), Teatro Oficina (São Paulo, Brasil), Ponto de Partida (Minas, Brasil), Ôi Nós Aqui Traveiz (Rio Grande do Sul, Brasil), Asdrúbal Trouxe o Trombone (Rio de Janeiro, Brasil), dentre muitos outros exemplos.

Quadro 1: Oficinas parateatrais

- 1- *Acting Therapy*, conduzida por Zygmunt Molik e voltada a atores e profissionais de outras áreas que necessitassem de um trabalho de desbloqueio vocal e corporal;
- 2- *Meditations Aloud* (Meditações em Voz Alta), conduzida por Ludwki Flaszen;
- 3- *Event* (Evento), conduzido por Zbigniew Cynkutis em colaboração com Rena Mirecka, tratava-se de um projeto destinado a atores profissionais com foco sobre aspectos não técnicos do trabalho cênico;
- 4- *Workshop Meeting* (Oficina Encontro), de Stanislaw Scierski – dedicado à exploração de diversas formas de contato humano;
- 5- *International Studio* (Estúdio Internacional), conduzido por Teo Spsychalski – era um desdobramento do trabalho realizado no início do Parateatro, entre 1970-1972;
- 6- *Special Project* – esse projeto mantinha, em certo sentido, a estrutura e as experimentações de seu início, em 1973, antes das subdivisões. Subdividia-se em duas formas: uma liderada por Cieslak, entre outros, com foco em atividades em grupo, e outra conduzida por Grotowski, Zmysłowski, Staniewski e Koslowski.⁷

Fonte: criação dos autores

Essas oficinas todas foram reunidas e propostas em um importante evento, *University of Research*, em 1975, que foi uma espécie de clímax do Parateatro. Com essas subdivisões, houve um aumento ainda mais significativo da autonomia dos integrantes do Teatro-Laboratório, sendo cada um individualmente ou em dupla/trios os propositores de suas próprias atividades parateatrais. Numa entrevista dada por Spsychalski a Ziółkowski (2015), fica evidente como, após 1975, as diversas atividades realizadas pelo Teatro-Laboratório começam a ser lideradas pelos membros do grupo, lado a lado, ou seja, com grande autonomia. Ao ser questionado como sabia o que deveria ser feito, Spsychalski responde dizendo que o trabalho ocorria por “indução”: “se eu sabia, eu sabia em meus ossos, por indução [...]. Sim, isso aconteceu por indução. Grotowski não impunha nada” (Spsychalski; Ziółkowski, 2015, p. 156, tradução nossa). Ainda com relação à independência, afirma: “assim, eu dirigi uma instituição separada dentro de uma instituição; era independente das outras atividades e pude realizar minhas ideias livremente. Isso evoluiu e mais tarde elas se fundiram no Teatro das Fontes” (Spsychalski; Ziółkowski, 2015, p. 156, tradução nossa).

Dessa forma, a partir do trabalho inicial em Brzezinka, com formação daquela pequena “comunidade parateatral” isolada, já havia ocorrido uma quebra significativa da hierarquia estabelecida dentro do Teatro-Laboratório desde sua fundação em 1959, embora Grotowski continuasse a ser chamado por muitos de “boss” (chefe). Depois, com a abertura do Parateatro, fica evidente uma autonomia ainda maior dos membros, se comparada à fase teatral. Por exemplo, o fato de Teo Spsychalski conduzir um grupo paralelo, o *International Studio*, é uma demonstração importante dessa maior autonomia dos integrantes, novos e antigos, e do compartilhamento da liderança na fase parateatral.

Essa mudança não deve ser vista como uma necessidade apenas de ordem ético-ideológica. Deve ser compreendida tanto por uma necessidade operacional do grupo, uma vez que inúmeras

7 Para uma descrição mais detalhada desses projetos, vide Olinto, 2016, p. 132-133.



atividades parateatrais foram desenvolvidas, como também pela natureza das investigações, que abriam diferentes “portas”, tendo como grande elo em comum a busca pelo “Encontro”. No texto/documento intitulado “Instituto Laboratório: Programa 1975-1976”, encontramos uma espécie de síntese das atividades parateatrais, apresentando os objetivos delineados previamente e desenvolvidos no decorrer das práticas:

- Pesquisa e experimentação prática das diversas formas de expressão do ser humano na ação, na relação viva com os outros;
- Pesquisa e experimentação prática das condições nas quais o ser humano, interagindo com os outros, age sinceramente e com tudo de si.
- [...] – Pesquisa e experimentação prática sobre quais formas de contato que permitem redescobrir e reforçar o sentido e o valor da vida através da conexão viva inter-humana;
- Pesquisa e verificação na prática de algo a que demos o nome de fato parateatral e que seria uma forma de arte distinta daquelas conhecidas até agora – para além da divisão clássica entre aqueles que olham e os que agem, entre o homem e seu produto, entre o artífice e o fruidor (Grotowski, 2016, p. 109, tradução nossa).

Entre as atividades apresentadas no documento são mencionadas: laboratório de terapia profissional; estudos teatrais; colaboração psicoterapêutica; *além do International Studio e Special Project* (Grotowski, 2016, p. 110). O documento traz ainda a informação de que por mais de um ano houve um programa de pesquisa na Polônia, outro nos Estados Unidos, outro na França e outro na Austrália, sendo todos projetos “abertos” ao público externo, isto é, não restritos aos integrantes oficiais do Teatro-Laboratório. Esses programas de pesquisa realizados em países diferentes teriam proporcionado uma expansão ainda maior do alcance e da diversidade das práticas parateatrais, tornando clara a necessidade de “formas muito heterogêneas de expressão e comunicação inter-humana” (Grotowski, 2016, p. 109). Podemos entender, e o documento evidencia isso, que para se atingir aquele objetivo de “Encontro” entre as pessoas, foi necessário desenvolver múltiplos tipos de atividades, que transformaram o Parateatro em um conceito “guarda-chuva” para práticas bastante diferentes e concomitantes, mas que tinham uma ligação em termos de objetivo geral.

Essa pluralidade e multidimensionalidade do Parateatro pode ser compreendida como fruto da articulação de diferentes fatores: interesses individuais de cada membro do Teatro-Laboratório a partir de suas *subáreas de expertise/especialização*; necessidade de encontrar caminhos diferentes de experimentação em nome do “Encontro”; necessidade de atender às *expectativas* dos candidatos/participantes de fora, expectativas essas muitas vezes relacionadas com o interesse profissional no campo teatral mais estrito senso, isto é, nos treinamentos e técnicas da fase teatral; além, claro, de questões orçamentárias, financiamentos etc. Nesse sentido, Grotowski ressaltou que a divisão dos *workshops* não correspondia a algo como um loteamento de terra com proprietários individuais e não havia “funções honorárias por decreto” (Grotowski, 2016, p. 134). Ou seja, havia trocas de experiência, colaborações para elaboração de um *workshop* parateatral; e, por isso, ainda que uma pessoa tivesse seu nome registrado como criador(a) e líder de determinada atividade, essa era fruto de um trabalho coletivo. Esse fator é importante, pois a estrutura da famosa companhia polonesa, naquele momento, não se reduzia a uma compartimentação mecânica de cargos e projetos/oficinas,



mas se constituía como uma espécie de organismo vivo, em que cada parte possui uma relação com a outra, mesmo existindo papeis e atividades diferentes.

O evento *University of Research* também marca o fim da primeira e início da segunda fase do Parateatro. Na segunda fase, elementos como terra, fogo, água, mel e outros que eram muito utilizados, dentro dos experimentos até 1975, são abandonados ou reduzidos. Simultaneamente, Grotowski se afasta da coordenação geral das atividades ligadas ao Parateatro, dando início às investigações do “Teatro das Fontes”, considerado outra fase, uma pesquisa diferente, enquanto outros membros do Teatro-Laboratório vão criar e liderar outros projetos classificados como parateatrais.

Assim, durante a segunda metade da década de 1970, surgem novos projetos parateatrais: *Mountain Project* (1976-1977), *Vigil* (1978-1981), ambos criados e liderados por Jacek Zmysłowski, e *Tree of People* (1979-1981), liderado por atores do grupo (Ryszard Cieślak, Zygmunt Molik, Zbigniew Cynkutis, Ludwik Flaszen, Rena Mirecka, Elizabeth Albahaca, entre outros) sem a participação de Grotowski. Esses novos experimentos parateatrais foram desenvolvidos paralelamente ao Teatro das Fontes, enquanto também são promovidas apresentações de *Apocalypsis* em festivais internacionais e reedições das oficinais parateatrais criadas antes ou para o *University of Research*, como, o *International Studio* de Teo Spychalski. Inclusive, Spychalski guiava seu *Studio* com estrangeiros em Ostrowina, região rural próxima a Brzezinka, que funcionou como uma espécie de terceira sede do Teatro-Laboratório, além das de Wrocław e Brzezinka.

Ocorrido entre 1976 e 1977, o *Projeto Montanha*, propriamente dito, dividia-se em três etapas: *Vigílias Noturnas* (*Nocne Czuwanie*), *O Caminho* (*Droga*); e a *Montanha de Chama* (*Góra Plomineia*). As *Vigílias Noturnas* eram uma espécie de seleção para as fases seguintes em que os participantes (público externo) se reuniam em um espaço fechado para improvisos. A segunda fase, *O Caminho*, era justamente o deslocamento, na mata, para o castelo de Grodzie, na montanha onde ocorreria a última etapa, a *Montanha de Chama*. O *Caminho* levava de uma a duas noites aproximadamente, e não se tratava apenas de caminhar na mata, pois era permeado por ações parateatrais (improvisações em silêncio) no contato com a natureza. A última etapa ocorria no Castelo de Grodziec. Localizado em Legnica, esse castelo era um monumento histórico do Estado polonês e havia sido temporariamente cedido ao Teatro-Laboratório para esse projeto. Mas as improvisações ocorriam também em espaços abertos na floresta nas redondezas do castelo. Os participantes ficavam alguns dias hospedados no castelo, onde se revezavam em improvisação coletiva quase ininterrupta. Ficava a cargo de cada pessoa escolher o momento de fazer uma pausa, fosse para comer, dormir ou outra necessidade biológica, ou para arrumação e limpeza do espaço. Como relata François Kahn: “se o sono era muito forte, podíamos desabar no lugar, diretamente ao chão, sem trocar de roupas, sem preparar-se para dormir” (Kahn, 2019, p. 42). Ao acordar, o princípio era retornar à ação lenta e diretamente, como um “deslizamento do sono profundo ao movimento” (Kahn, 2019, p. 42). A todo momento pequenos subgrupos chegavam e saíam, alterando a composição geral do coletivo. A ação ininterrupta proposta (movimentos improvisados em silêncio) atravessava o convívio do



grupo, de modo que até mesmo as atividades cotidianas, como comer ou dormir, se inseriam em uma outra lógica bastante distinta da habitual/cotidiana.

Já *A Vigília*, projeto parateatral também criado e liderado por Jacek Zmysłowski, foi realizada em diversos locais e países (como Polônia, Itália e Alemanha) entre 1977 e 1981, e era basicamente uma versão reduzida e simples do Projeto Montanha, análoga às vigílias noturnas, com sessões de improvisação sem tempo determinado para acabar e sem comunicação verbal.

Como último projeto parateatral, temos *Tree of People*. Liderado por diferentes atores membros do grupo, o projeto se realizou entre 1979 e 1981, na Polônia, Itália, Reino Unido e França. *Tree of People* se constituía de sessões intensas de improvisação e configurava-se como uma espécie de compilação de elementos de experimentos parateatrais anteriores como *The Vigil*, *Acting Therapy* e *Events*.

4 Conclusão: as experiências parateatrais e a cultura do teatro de grupo

Segundo Hegel em “Introdução à Filosofia da História” (2005), cada época histórica se caracteriza por um determinado conjunto de ideias e valores socioculturais que configuram o “espírito do tempo” (“*Zeitgeist*”) daquele momento, um conjunto de singularidades históricas que podem estar circunscritas a uma determinada região do planeta, ou que podem ser um fenômeno relativamente mais global. Se focarmos nos anos 1960 e 1970, temos como espírito do tempo desse período histórico o que foi denominado como “contracultura”. A contracultura foi um movimento sócio-político-cultural relativamente mundial, embora mais forte em alguns países do que em outros, e que se caracterizava pelo caráter libertário extremo e pela contestação radical dos valores morais, das ordens políticas vigentes (capitalismo e socialismo) e das práticas culturais tradicionais. Dentro do campo teatral especificamente, esse espírito de contestação contracultural deu origem a fenômenos como o “teatro de grupo”, a “criação coletiva” e o “terceiro teatro”, na denominação de Eugenio Barba (2010), dentre outros, que têm como ponto em comum o forte questionamento de todo o *modus operandi* do “teatro de diretor” (Berthold, 2001, p. 529).

Como em parte já apresentado na introdução deste artigo, pode-se reconhecer certos aspectos em comum no que é denominado “teatro de grupo”, apesar da enorme heterogeneidade que essa expressão abarca, em termos da configuração específica que cada coletivo teatral assim autodenominado pode apresentar. Nos diversos projetos, experimentos e oficinas parateatrais, embora sejam extremamente singulares em suas inúmeras especificidades que não se repetem em outros grupos do período, podemos encontrar certas nuances que sintonizam com tendências e com o “espírito do tempo” da cultura do teatro de grupo. A seguir, analisaremos esses aspectos em três tópicos.



4.1 Desierarquização, maior autonomia dos membros e diversificação das atividades

Como analisado na descrição acima, há a tendência de um modo de organização interna marcado pela colaboração mútua, em uma relação que apresenta uma horizontalidade e autonomia bem maiores entre os membros do grupo, comparativamente ao modelo tradicional da encenação moderna. Trata-se de uma dinâmica de trabalho na qual não só a liderança e a autoria são propositalmente compartilhadas, como também pode haver um revezamento de funções em diferentes frentes de trabalho (concomitância de atividades que não só espetáculos). Esse tipo de estrutura de trabalho tem várias razões de ser, que não apenas dar conta de uma demanda ético-político-ideológica, isto é, a coletivização como uma postura cuja intenção é ter um funcionamento grupal mais anárquico/anticapitalista, e que, portanto, correspondia ao pensamento crítico em voga naquele momento histórico (contracultura). Como visto no exemplo do Teatro-Laboratório, as motivações são várias e articuladas: quer seja para garantir a sobrevivência do coletivo (financiamento de múltiplas ações simultâneas ou prestação de contas às agências de fomento estatais ou privadas); quer seja por necessidades de ordem artística dos membros do coletivo (diferentes pesquisas), ou outro motivo. Independente da razão motivadora, trata-se de uma estrutura de funcionamento mais complexa em relação à coletivização do trabalho, menos hierárquica, e, consequentemente, bem distinta do esquema estabelecido pela encenação moderna, no qual tanto as funções dentro dos coletivos são mais claramente distintas e separadas, quanto há uma forte hierarquia diretor(a)-atores/demais profissionais. Como consequência principal, temos o fato do resultado criativo (espetáculos, oficinas, experimentos de convivência ou qualquer outro tipo de “produto”/experiência) ser mais um fruto direto de um processo de interação de sujeitos-criadores, que um projeto concebido *a priori* por uma pessoa, embora muito comumente haja uma temática previamente definida como ponto de partida. Como disse Jacek Zmysłowski, em entrevista realizada por Burzyński : “foi tudo criação de todos os participantes” (Zmysłowski; Burzyński , [1978] 2015, p. 102).

Obviamente, pode-se e deve-se problematizar essa coletivização “de tudo” dentro dos projetos parateatrais e dos grupos autodenominados “teatro de grupo”/“de criação coletiva”, como fizeram Ary e Santana (2015). Em certa medida, trata-se de uma utopia motivada por determinadas visões político-filosóficas, justamente porque é algo muito difícil (talvez impossível) de ser concretizado 100% em um estrito senso, ou seja, uma coletivização e uma desierarquização totais. Quer dizer, em alguma medida, certas figuras acabam sendo inevitavelmente líderes-chefes, com um papel mais ativo nos processos criativos e, portanto, com certa autoridade e maior responsabilidade/autoria. Um bom exemplo disso são justamente as experiências parateatrais que sempre tiveram um líder, com ou sem a colaboração de Grotowski. Dentro desse ponto de vista, há uma “pretensa inexistência de hierarquia” (Ary; Santana, 2015, p. 31). Mas, por outro lado, é inegável que a partir dos anos 1960 e 1970, grupos como o Teatro-Laboratório e o Odin Teatret vão instituir a “cultura de grupo”, através da qual o fazer teatral é visto e pragmaticamente “processado” como uma experiência coletiva e cuja autoria pertence, dessa forma, a uma grupalidade e não a um indivíduo só. Nas



palavras de Roubine: “(...) é o conjunto de todos os que representam o texto que se constitui no seu autor coletivo” (Roubine, 1982, p. 66-67). Ainda assim, na atualidade, é inegável a coexistência da cultura de grupo com diretores que trabalham no modelo da encenação moderna, o que resulta em configurações específicas, talvez únicas, dentro de cada grupo/companhia, entre as duas grandes modelagens: a do(a) encenador(a) centralizador(a) ou a da criação coletiva.

Essa maior desierarquização, maior autonomia dos membros do grupo e maior fluidez de funções reforçam o processo histórico de emancipação da cena (Dort, 2013) frente à literatura dramática, “expulsando” em muitos casos o(a) dramaturgo(a) do processo (noção de criação coletiva) ou colocando ele/ela em sala de ensaio, criando em conjunto (conceito de processo colaborativo segundo Araújo e Abreu⁸).

4.2 Prática teatral como pesquisa e valorização da improvisação dentro dos processos

Outro aspecto ululante é a presença de certa perspectiva laboratorial, ou seja, que o trabalho artístico é uma pesquisa e uma prática continuadas, e não uma “fábrica” de produção de espetáculos ou outras atividades que seguem uma fórmula fixa. Nesse sentido, vemos a atitude experimental que justifica o termo “teatro experimental” usado Roose-Evans (2008) e outros autores. Existe uma “cultura de grupo” que rege as relações, com implicações éticas e políticas muito além da mera relação comercial. Essa perspectiva de pesquisa implica uma valorização do processo criativo, que passa a ser considerado tão ou mais importante que os resultados (obras ou outro tipo de atividade criativa). Implica, também, uma enorme valorização da improvisação, ou como procedimento central de composição de peças ou como foco em si do processo criativo, como foi o caso do Parateatro. Como descrito anteriormente, um dos elementos em comum dos diversos projetos parateatrais foi a improvisação como base central, mesmo que houvesse algumas estratégias de condução das experiências que podem ser consideradas como modos de estruturação/repetição do mesmo universo das partituras, como discutiu Olinto (2016). Entretanto, “abrir mão” do teatro e da criação de espetáculos, tinha a ver justamente com a crença de que fixar uma estrutura cênica e repeti-la (composição de um espetáculo teatral) dificultaria uma abertura dos participantes ao “Encontro”, como defende Grotowski no texto *Holiday* (Schechner; Wolford, 1997, p. 215-225). De modo análogo, vemos nos coletivos de “teatro de grupo” um tipo de centralidade das práticas improvisacionais como motor principal dos processos criativos, mesmo quando há um texto dramaturgico como ponto de partida ou alguém que assina a direção do espetáculo. Nesse sentido, temos improvisos livres, estruturados ou semiestruturados sendo usados como técnicas de composição de peças teatrais ou como caminho para a experiência criativa e de interação humana.

8 Segundo Antônio Araújo (2008) e Luís Alberto de Abreu (2003), o que diferencia a “criação coletiva” do que denominaram “processo colaborativo” é a presença da função de dramaturgo(a) compondo o texto junto com os demais profissionais ao longo do processo criativo de um espetáculo e não antes de seu início. Já na criação coletiva, o texto também seria criado em conjunto durante os ensaios, mas sem alguém assinando a função de dramaturgo(a).



Isso não implica dizer que antes não se utilizava a improvisação nos processos criativos ou dentro de estruturas espetaculares, obviamente. Como analisou Chacra (2007), a improvisação é um elemento ontológico do que é cênico; elemento esse ora explícito ora implícito, uma vez que não é possível reproduzir um desempenho exatamente igual como se faz no cinema, o que leva a pequenos improvisos implícitos mesmo em partituras bem estruturadas. “Há um mínimo de algo ‘novo’ em cada espetáculo” (Chacra, 2007, p. 16). Por outro lado, há gêneros teatrais, alguns muito antigos, nos quais se investe explicitamente na improvisação como mecanismo de interação com a plateia, criação de efeito de espontaneidade das cenas e/ou para produção de humor. A grande diferença aqui, na cultura do teatro de grupo, é o estabelecimento de um outro tipo de aplicação e mesmo de entendimento sobre a improvisação.

4.3 Formação de Comunidade, problematização arte X vida, profissionais X amadores

Outro aspecto importante é o questionamento da separação arte-vida, aspecto esse uma característica geral do período da contracultura. Em cena, isso significava uma oposição ao representacional e a preferência pelo performativo ou, em outras palavras, tratava-se da “viragem performativa”, discutida por Fischer-Lichte (2019, p. 25). Não é por caso que, no mesmo momento histórico, temos o surgimento da Performance Arte, que apresenta como uma de suas características principais a ruptura com a representação teatral. Mas, no caso de coletivos teatrais, mesmo não radicalizando tanto como os artistas da Performance nessa ruptura, buscava-se dentro do fazer artístico certo friccionar de questões “reais” de ordem pessoal/íntima ou sociopolítica com histórias/textos ficcionais. Como já analisado anteriormente, essa tendência já se fazia presente no Teatro-Laboratório desde a fase teatral e se radicaliza ainda mais no Parateatro em sua busca pelo “Encontro” sem as “amarras” da estrutura fixa de um espetáculo teatral. Fora de cena, isso implicava também uma mudança no modo de vida dos artistas, que leva à formação de pequenas comunidades teatrais que fogem tanto da lógica das companhias profissionais, quanto da lógica dos grupos amadores. Esse fenômeno se alinha à análise de Barba, com seu termo “terceiro teatro”: um teatro criado por pessoas que se definem como atores, diretores, trabalhadores do teatro, embora raramente tenham uma formação teatral tradicional e, portanto, não são reconhecidos como profissionais (Barba, 2010, p. 187). Mas não são amadores. E essa condição intermediária profissionais-amadores (aqueles que amam) foi proporcionada pela formação de comunidades, isto é, pela criação de grupos teatrais em que os indivíduos se juntam não só para fazer teatro/arte, mas para conviver em uma microsociedade. São grupos frequentemente fora dos grandes centros urbanos, onde se divide não só o trabalho, mas a vida em geral e os meios de subsistência.

Esse tipo de experiência se faz presente nos espaços de criação teatral ao mesmo tempo que reflete um contexto mais amplo da contracultura. Em um mundo dominado pela Guerra Fria, arte e vida se misturavam em um modo singular de convívio que era uma forma de resistência



existencial e política tanto à lógica do mercado capitalista (estrutura de companhias), como à lógica de padronização e controle da produção e consumo da arte implantada nos países que, naquele momento histórico, eram socialistas. Assim, não só o modo de organização interna dos coletivos para criação artística, como para realizações de tarefas (das triviais às vitais) eram diretamente afetadas por outra lógica que se constituía como fundante da experiência de teatro de grupo. No Parateatro, embora não se tenha chegado a formar uma comunidade teatral de longa duração, como foi o caso do Odin Teatret e outros grupos, pode-se constatar essa mesma pulsão e convívio não circunscritos a momentos de criação e trabalho artístico. Como relatou Molik, as experiências parateatrais junto à natureza tinha reverberações no modo de vida e no próprio organismo dos participantes, evidenciando um imbricamento entre arte e vida.



Referências

- ABREU, Luís Alberto de. Processo colaborativo: relato e reflexão sobre uma experiência de criação. *Cadernos da Escola Livre de Teatro de Santo André*, Santo André, ano 1, n.0, p. 33-41, mar. 2003.
- ARAÚJO, Antônio. *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- ARY, Rafael; SANTANA, Mario. Da criação coletiva ao Processo Colaborativo. *Pitágoras 500*, Revista do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP, v. 9, n. 1, p. 22-43, 2015.
- BARBA, Eugenio. *Teatro: Solidão, Ofício, Revolta*. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CARREIRA, André. “Teatro de grupo e a noção de coletivo criativo”. In: *Anais do VI Congresso da ABRACE*, 2010, p.1-5.
- CHACRA, Sandra. *Natureza e Sentido da Improvisação Teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- DORT, Bernard. A representação emancipada. *Sala Preta*, São Paulo, Brasil, v. 13, n. 1, p. 47-55, 2013.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética do Performativo*. Lisboa: Orfeu, 2019.
- HEGEL, Georg W. F. *Introdução à História da Filosofia*. Lisboa: Edições 70, 2018.
- GROTOWSKI, Jerzy. O que foi. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (org.) *O Teatro-Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Testi 1954-1998*. Volume III- Oltre il teatro (1970-1984). Florença: La Casa Usher, 2016.
- KAHN, François. *O Jardim*. Relatos e reflexões sobre o trabalho parateatral de Jerzy Grotowski de 1973 a 1985. São Paulo: É Realizações, 2019.
- KUMIEGA, Jennifer. *The Theater of Jerzy Grotowski*. London and New York: Methuen, 1985.
- MOLIK, Zygmunt; CAMPO, Giuliano. *O Trabalho de Zygmunt Molik*. São Paulo: É Realizações, 2012.
- MOTTA-LIMA, Tatiana. *Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959-1974*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- OLINTO, Lídia. *Conjunctio oppositorum e o Parateatro de Jerzy Grotowski e Companhia*. 2016. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.
- PUZYNA, Konstanty. a myth vivisected: grotowski's apocalypse. In: SCHECHNER, Richard e WOLFORD, Lisa (org.). *The Grotowski Sourcebook*. New York: Routledge, 1997, p. 88-106.
- ROOSE-EVANS, James. *Experimental Theatre*. New York: Routledge, 2008.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa (org.). *The Grotowski Sourcebook*. New York: Routledge, 1997.



SLOWIAK, James; CUESTA, Jairo. *Jerzy Grotowski*. São Paulo: É Realizações, 2013.

SPYCHALSKI, Teo. On the Long and Winding Road: Teo Spychalski talks to Grzegorz Ziolkowski. In: ALLAIN, Paul; ZIÓŁKOWSKI, Grzegorz [ed.]. *Voices from Within: Grotowski's Polish Collaborators*. London and Wrocław: PTP, 2015. p. 150-160.

TROTTA, Rosyane. "Autorialidade, grupo e encenação". *Sala Preta*, São Paulo, Brasil, v. 6, p. 155-164, 2006.

TROTTA, Rosyane. *A autoria coletiva no processo de criação teatral*. 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

ZMYSŁOWSKI, Jacek; BURZYŃSKI, Tadeusz. On the Opposite Pole From the Mundane. In: ALLAIN, Paul; ZIÓŁKOWSKI, Grzegorz [ed.]. *Voices from Within: Grotowski's Polish Collaborators*. London and Wrocław: PTP, 2015. p. 100-105.



Biografia acadêmica

Lidia Olinto - Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (FADM)

Professora da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, Brasília, Distrito Federal, Brasil.

E-mail: lidiaolinto@gmail.com

Thiago Miguel Sabino - Universidade Estadual de São Paulo Júlio de Mesquita (UNESP)

Doutor pela Universidade Estadual de São Paulo Júlio de Mesquita, UNESP, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, São Paulo, Brasil.

E-mail: thiago.miguel@unesp.br

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Lidia Olinto e Thiago Miguel Sabino

Contribuição de autoria (CRediT)

Investigação, conceituação, escrita e recursos - Lidia Olinto e Thiago Miguel Sabino

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Simples Cego

Editor responsável

Ricardo Gomes

Priscilla Duarte

Lídia Olinto

Histórico de avaliação

Data de submissão: 16 setembro 2024

Data de aprovação: 30 dezembro 2024



**THE PARATHEATRE OF GROTOWSKI AND COMPANY
AS A RADICALIZATION OF GROUP THEATER PRACTICES**

PARATEATRO DE GROTOWSKI E COMPANHIA
COMO RADICALIZAÇÃO DAS PRÁTICAS DE TEATRO DE GRUPO

Lidia Olinto

 <https://orcid.org/0000-0002-5661-6205>

Thiago Miguel Sabino

 <https://orcid.org/0000-0003-2486-2230>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i14.7932

The Paratheatre of Grotowski and company as a radicalization of group theater practices

Abstract: this article focuses on analyzing to what extent the paratheatrical proposals of Jerzy Grotowski and his company, Laboratory Theatre, were in tune with the phenomenon of the emergence of the so-called “group theatre,” even though they wanted to abandon the label “theatre.” Based on texts by Grotowski and reports by his key collaborators from that period, such as Jacek Zmysłowski and Teo Spychalski, this article seeks to demonstrate how these experiments from the 1970s and 1980s were centered on certain notions, such as those of encounter and active culture, thus configuring themselves as one of the most radical and unique proposals for investing in the collective dimension and human interaction and therefore being one of the most radical examples of group theatre.

Keywords: theatre; group theatre; Jerzy Grotowski; Paratheatre.

O Parateatro de Grotowski e companhia como radicalização das práticas de teatro de grupo

Resumo: este artigo tem como foco central analisar em que medida as propostas parateatrais de Jerzy Grotowski e sua companhia, o Teatro-Laboratório, estavam em sintonia com o fenômeno do surgimento do chamado “teatro de grupo,” mesmo querendo abandonar o rótulo de “teatro.” A partir de textos de Grotowski e relatos de seus colaboradores fundamentais daquele período, como Jacek Zmysłowski e Teo Spychalski, busca-se demonstrar como esses experimentos dos anos 1970 e 1980 estavam centrados em certas noções, como as de encontro e de cultura ativa; configurando-se, portanto, como uma das propostas mais radicais e singulares de investimento na dimensão coletiva e na interação humana, sendo, por isso, dos exemplos mais radicais de teatro de grupo.

Palavras-chave: teatro; teatro de grupo; Jerzy Grotowski; Parateatro.



1 Introduction: the historical moment of the emergence of group theatre

From the last decades of the nineteenth century to the present day, numerous changes have been occurring in theatrical practices, shifting and expanding the boundaries of what was epistemologically understood by “theatre.” These modifications happened (and still do) in a heterogeneous and discontinuous way throughout the twentieth and early twenty-first centuries. Over this long and complex course of transformations, sometimes subtle, sometimes forceful, one observes a gradual, though not absolute, rupture with the text-centric and mimetic paradigm that has historically characterized theatrical art within the European hegemonic model.

The first great change, still at the turn of the nineteenth and twentieth centuries, was the advent of the director role in the way we conceive it today, and the consolidation of theatrical staging as an autonomous language in the face of dramatic literature, that is, the so-called “emergence of modern staging” (Roubine, 1998, p. 49, our translation). Thus, little by little, the director’s work became the axis of the creative process in terms of scene authorship, resulting in the “emancipation” of the scene from the dramaturgical text (Dort, 2013) and leading to what was named “director’s theatre” (Berthold, 2001, p. 529, our translation). However, as Braun (1975) analyzed, in the 1960s and 1970s, the counterculture period, a “second Great Reform” took place with the appearance of the so-called “experimental theatre” (Roose-Evans, 2008, our translation) or “new avant-garde theatre” and, also, of what Barba called “Third Theatre” (2010, p. 187, our translation). The use of these expressions, within the Performing Arts field, guides the questioning of certain tacit patterns and the execution of experiments in search of new ways of making theatrical art, which implied a historical moment marked by new ruptures and by the deepening of certain changes that, in a way, had already been underway since the end of the nineteenth century.

A greater radicalization in the “exit” of conventions from the Italian stage is an example of such deepening, a renewal that Roubine describes as the “explosion of space” (1998, p. 81, our translation), that is, it is a certain “fashion” of using non-conventional spaces or other stage models (arena, semi-arena, and others), which evidently becomes stronger from the second half of the twentieth century on¹. There is also an even greater break with the “text-centrism” of the nineteenth century (1998, p. 45, our translation), in phenomena such as the so-called “collective creation.” As described by Trotta, the use of the expression “collective creation” to define certain creative processes necessarily implied the “suppression of the playwright” (Trotta, 2008, p. 81, our translation), in which one no longer started from a dramatic-literary text to create a play. In collective creation the text is created by the actors with the director during the production. In this sense, this phenomenon can be interpreted as “steps forward” in a historical process of gradual and

¹An example is the emergence of Richard Schechner’s “environmental theatre,” and experiments conducted outside conventional spaces and by groups such as the Living Theatre and the Théâtre du Soleil, among many others.



non-totalizing transformation, which had already begun with the emergence of modern staging, both regarding scene autonomy and the exploration of new spatialities.

Regarding ruptures, the questioning of the centralization of authorship and the strong hierarchy of modern staging can be noted, which come to be relativized with the appearance of the so-called “group theatre.” The notion of “group theatre,” according to Carreira, although it varies from group to group and from era to era (1960s and 1980s-90s), presupposes the existence of an “organizational structure that produces creative work” (2010, p. 2, our translation), that is, a collective that is jointly responsible for the creation of shows, including the text. Thus, a common aspect of the multiple practices that are called “group theatre” is the more effective participation of all members of the collective in the creative process, in terms of creation authorship, and a relative de-hierarchization of roles within the group. By effective participation and de-hierarchization, it is understood that, during a show elaboration, all those involved are considered as subjects-creators of the final work (textual and scenic dramaturgy). In other words, the director’s image as someone who occupies a hierarchically superior place to the other artists tends to be overcome (or at least there is an attempt to overcome it), for a greater collectivization, both regarding the conception of the work and its execution. Thus, even if someone occupies the role of director in the process and divisions in the multiple tasks related to theatrical making may exist (scenography, costumes, acting, dramaturgy), everyone is considered artist-creators within the group and not the company of director “so-and-so.”

This is thus an important trend that emerged between the 1960s and 1970s and remains strong to this day, but which has never eliminated the “director’s theatre.” To this day, theatre groups moved by this common ethical-philosophical horizon exist, a group theatre culture from which certain forms of internal organization are executed, and may or may not have a person who officially occupies the director’s function. As Trotta (2006, p. 158) discusses, while the central aspect of the work of some groups is structured according to modern staging, the group experience and the relationship between people are valued. This can be identified as a somewhat paradoxical complexity of some contemporary theatre collectives, in which, while the show is considered a work that bears the signature of a director, on the other hand, it also seeks to value collective authorship and collaborative work.

In the specific case of the Laboratory Theatre, although Grotowski has always played a role of undeniable leadership, the work developed both in the theatrical and “post-theatrical” phases (Paratheatre, Theatre of Sources, Objective Drama and Art as a Vehicle) can be classified as “group theatre,” which means they were essentially collective artistic achievements, in which several “hands” are responsible for the conception and concrete execution. Thus, although he is undoubtedly one of theatre’s great names in the twentieth century, Grotowski was never alone in his career and his work should be seen as the result of the interaction of multiple voices and actors.



2 Grotowski and theatre as a collective/group experience

Even in the period related to the production of shows, during the 1960s, there was already a search for a scene that valued, as central elements, the actors' performance (proposition of the "poor theatre") and the encounter between actors and members of the audience. In different shows of the Laboratory Theatre, this search was processed very diversely. However, at first, Grotowski played the role of director within the classic profile of the modern director, that is, to a certain extent, as someone who considered himself the main responsible for the conception of the work and who led the creative process in a relatively controlling way. Some examples are the group's first plays still in its first headquarters in Opole. In them, Grotowski already had a kind of predefined script before starting rehearsals, which allowed him to conduct these first productions in a very short time. Between October 1959 and July 1960, the group had already staged three shows and, in the case of *Orpheus*, they had only three weeks of rehearsal². Thus, in the first productions, the "fundamental axis" was the work on the *mise-en-scène*, that is, Grotowski's scenic interpretation of the dramaturgical texts chosen to be staged.

But, little by little, throughout the first half of the 1960s, Grotowski granted greater autonomy to his actors, who became, for example, the main or co-responsible in developing the famous training and composition techniques of the Laboratory Theatre. Also, a more focused investigation on the human expression of the actors and actresses, the work of the actor/actress on themselves, the search for psychophysical self-deconditioning begins to guide the practices of the group, among other guiding issues. Such focuses were related to the premise that the center of theatrical work was the inter-human encounter, that is, a complex and profound movement of otherness-identity, which involved "revealing" and "stripping" oneself (Olinto, 2016, our translation) and which included both the relationship between actors-members of the audience, actors-director, and actors among themselves.

This process of establishing greater autonomy of the actors and of the theatre seen primarily as "Encounter," in the theatrical phase, culminates with the elaboration of the show *Apocalypsis cum figuris*, which can be classified as both "group theatre" and "collective creation." This production differs from the previous ones because it did not have a dramaturgical text as its starting point. Everything that was created to be on stage was developed collectively by the actors, from free or pre-structured improvisations (the so-called "Études"), and the lines uttered by the actors on stage were a collection of fragments of non-dramatic texts—passages from the Bible, poetry by T. S. Eliot, and excerpts from novels by Dostoevsky and Simone Weil—chosen only at the end of the process that lasted almost three years. That is, *Apocalypsis cum figuris* was produced by a creative process based primarily on the selection and collage of excerpts from improvisations/Études performed in a rehearsal room. Texts were added to be said on stage only after the score of actions created. This

² Cf. Kumiega, 1985.



grouping of diverse texts was so intrinsically related to the actors' scores that its understanding as a set was only possible if a detailed description of the actors' psychophysical actions was added. As the critic Konstanty Puzyna explains, the texts were not brought together to form a plot but simply grouped together as one of the supporting elements: "the entire fabric of Grotowski's 'stage poem' was entirely sewn from what its actors do and experience on stage" (1997, p. 88, our translation). It was for this reason that Grotowski stated that: "[...] The source of this work was the creation of the actors. I consider that in none of our shows the creation of the actors has been so evident" (Grotowski, 2007, p. 194, our translation).

Ironically, however, it was the creative process of this last production that made Grotowski decide, at the peak of his fame as a theatre director, not to do more shows. That is: the interpersonal crisis established in the creation of *Apocalypsis cum figuris* was one of the crucial factors in his decision to "leave" the theatre. It was only in 1970 that Grotowski announced a new "post-theatrical" phase and his controversial belief in the "death of the theatre"³. But, as Motta-Lima warns, this "'departure' of Grotowski was not immediate, but gradual" (2012, p. 204, our translation). In other words, before that, the lack of interest in theatre in the traditional and European sense, as a "pretense"/representation, and the interest in "real" psychophysical processes, in "real acts," had already been configured. Expressions such as "scalpel character," "holy actor," and "total act" were "practiced words" that synthesized this concrete research in terms of a non-representational performance. The techniques and issues investigated mainly from 1963 to 1964, in a way, already pointed to this need to abandon the theatre, at least within the Western model. But it was the *Apocalypsis* crisis and the realization that psychophysical processes cannot be "mastered" via a unique technique applicable to anyone that led Grotowski to see the fixation of the creative process in a "theatrical work" (show) as an obstacle to what really interested him at that moment. As Motta-Lima (2012) and Olinto (2016) analyzed, there is a whole series of characteristics of this last show directed by Grotowski, a certain "undoing of the theatrical," which makes it the link, the transition between the theatrical and the paratheatrical phase. In addition, it was the only play that continued to be performed during the paratheatrical phase (1970-1982), functioning both as an invitation to audience members for paratheatrical activities, and to keep the theatrical production of the Laboratory Theatre as officially "active" (accountability to Polish State authorities that financed the group).

Thus, if the search for the Encounter was an important guiding thread of the research that led to the elaboration of the theatrical shows that consecrated Grotowski as a director, now the driving issue led him to abandon the theatre in the traditional patterns, towards other forms of human action/interaction. This phase can be seen as a radical deepening of the group experience; a deepening that would only be possible with the denial of shows production and of the theatre itself in the European hegemonic sense.

3 In this regard, we have the lectures given by Grotowski between 1970 and 1972, compiled in the text *Holiday* (Schechner; Welford, 1997, p. 215-225). In this text, Grotowski states that some words are dead, and among them, theater.



Grotowski's first post-theatrical phase was named "Paratheatre," with the prefix "para" adding the meaning of "alongside" as pointed out by Slowiak and Cuesta (2013, p. 60). But what exactly was Paratheatre? Defining what happened in this phase is an especially complex task, due to the small number of historiographical sources of the period, and mainly because they were relatively different experiences, which occurred between the 1970s and 1980s. However, such experiences had some principles and common denominators. A fundamental characteristic was the abandonment of the conventional structure of theatre, that is: actor-character, member of the audience, and dramatic text. It was not intended to create or improvise fictional or narrative actions, but to explore literal and non-representational actions, aiming to provide a certain type of shared experience. The paratheatrical proposals were conducted by different members of the Laboratory Theatre (the old and the new ones who joined the group only in this period). Thus, a striking aspect was the elimination of the function of the member of the audience as an observer, promoting the active participation of all those involved, necessarily being members of the group or external guests (Olinto, 2016, p. 131).

Because of this characteristic, Grotowski starts to use the expression "active culture," in contrast to what he called "passive culture." Passive culture refers to the "consumption" of works, such as attending a show, going to an exhibition or concert, or reading a book. Active culture is the very creative act: a writer when they write, a painter when they paint, a theatre group when they create a show. In general, active culture oversees artists, professionals, and amateurs, whereas passive culture oversees the public. Without disregarding the value of passive culture, Grotowski states that his experiences with the Laboratory Theatre were concentrated on expanding the sphere of "active culture," allowing more people to experience a creative act that is usually reserved for a few artists. In his words:

Participation in active culture—that kind of activity that gives the feeling of executing life, of expanding its dimension—is a need for many, but it remains in the sphere of very few people. [...] In the dimension of the laboratory, which is our own, we work in the *expansion* of the area of active culture. What is the privilege of some can, in fact, be shared by others as well. [...] Working in the Theatre field, doing shows for many years, step by step, we approached an idea of the active man (the actor) [...]. Another step forward has begun in our adventure with active culture. Its elements can be reduced to something very simple, such as acting, reacting, spontaneity, impulse, mutual trust, singing, music, rhythm, improvisation, sound, movement, truth, and dignity of the body. But also: man before man, the human being in the tangible world (Grotowski, 2016, p. 135-136, our translation, emphasis added).

The excerpt is from an interview conducted in 1976, in the middle of the Paratheatre. The notion of "active culture" as one of the master ideas, or central focus of interest of Paratheatre, corresponds precisely to the emphasis given to what was called "Encounter," with a capital "e." This idea of "Encounter" and its parallel terms, such as "contact" and "communion," are present in a



series of texts by Grotowski during the 1970s⁴. Evidently, it was not just any meeting, that is, people simply placed face to face in the same physical space, as in any social gathering. As mentioned above, it was an “Encounter” linked to “disarming” and “revealing oneself,” configuring itself as an intensive, transformative, and non-daily experience.

As Kolankiewicz writes, Paratheatre was a journey “outside the theatre, to the roots of essential culture, communication and perception” (*apud* Olinto, 2016, p. 109, our translation). From this perspective, the “Encounter” would not only be research of Grotowski and his companions, but also an ontological and primordial element of what is scenic. That is, interpersonal communion at the moment of the experience, an element that permeates the various performative manifestations of all regions of the planet, whether these scenic manifestations are socially considered as artistic or not (theatres, religious rituals, games, among other cultural phenomena).

Despite the specificities of each paratheatrical project, all of them shared as a, general and central, purpose the exploration of this ontological element via activities outside the model of already established cultural practices, especially theatre in the Eurocentric sense. Consequently, this implied other general characteristics: 1) the search for overcoming defenses that block genuine interaction, such as calculated actions or behavioral automatisms; 2) isolation, ensuring protection and privacy (absence of external observers); 3) silence, avoiding verbal communication and previous information so as not to anticipate experiences; and 4) the improvisational base, with open structures that allowed spontaneous actions and reactions among participants (Olinto, 2016, p. 130).

From these characteristics/principles of common work, we propose to think of Paratheatre as experiments that focused radically on the essence of the so-called “group theatre,” which is collective interaction, the dimension of theatre as an experience of exchange between human beings. To do so, we will first describe and analyze in a synthetic way the paratheatrical projects and experiments that took place from 1970 to 1982 and then, analyze the relation with the main characteristics of “group theatre.”

3 Paratheatre: brief description

The first document that more explicitly refers to the new work that would be developed was published in mid-1970. In this “Collaboration Proposal,” the Laboratory Theatre has some guidelines, or ideas, of what would become the Paratheatre.

The Wrocław Laboratory Theatre welcomes admission applications to work on a show. The work will focus on living human action and, eventually, music, and will appeal to those who seek to share life—that sharing which makes life possible. Non-professional groups of any kind can submit their application if they seek

⁴ Vide Olinto, 2016, p. 107-108.



their own path and not forms already defined in the amateur movement or forms that imitate professional companies [...] (Grotowski, 2016, p. 21, our translation).

In this invitation, it is possible to see important points of what would constitute the focus of Paratheatre. Although the invitation was for admission applications to work in a “show,” from what is read immediately afterwards, it would be a peculiar work. First, the focus on “living human action,” seeking to attract those who want to “share life,” not just any sharing, but that which “makes life possible.” This invitation also aimed to attract interested parties different from those with whom the Laboratory Theatre had been used to work until then, “non-professional groups of any nature.” In other words, contact was sought with people and groups whose creative experience was outside the commercial and professional sphere and was not circumscribed to theatre, or even to art. It is also worth mentioning the addendum to the invitation regarding such groups: they will be accepted “if they seek their own path and not already defined forms,” which indicates it is a work with the unknown and outside the traditional patterns.

Grotowski and the Laboratory Theatre were already internationally famous, and, at this point, it is possible that an invitation to a new work would attract many actors and people linked to the theatre, interested in exercises, training, and techniques that characterized the group’s work in the previous phase. Thus, to avoid a relationship of merely “professional” or utilitarian bias, the Proposal adds:

Applications that will not be accepted:

- minors and over the age of twenty-three;
- students of Theatre, Cinema, Dance Schools, nor professional actors, singers, and dancers;
- people with diseases that make extremely intense work impossible. [...] The work requires extreme sincerity, not in words, but directly, with the living organism; it requires revealing oneself entirely in what is vital, physical, and personal to each one. To reconcile what is necessary with voluntary adherence, we have adopted the principle that every employee of the theatre has the right to break the agreement at any time and the same right belongs to the theatre, but within the limits indicated by the regulations for defense of the employee (Grotowski, 2016, p. 21-22, our translation).

Although professionals in Performing Arts were not sought, the desired profile cannot be associated with any dilettante and uncommitted amateurism. The demands showed in the collaboration proposal indicate the opposite, such as the need for engagement and openness to the exploration type that would be initiated (“to reveal oneself” in what is vital, “extreme sincerity”). Finally, the invitation also highlights the possibility of any of the parties breaking at any time. This means that participants would choose to remain without any kind of professional bureaucratic obligation, but because of the need to explore into the proposals.

About 300 people responded to the invitation and 70 were selected to participate in meetings that involved experimentation and collective improvisation. This step lasted for four days and four nights and worked as a practical selection. At the end of this process, ten people were chosen to



work separately with Grotowski and Teo Spychalski, one of the important collaborators of that period. This work lasted about two years, when the first public opening of the Paratheatre would take place (mid-1973). After entering and leaving, this new group consists of seven people, who are joined by the former members of the Laboratory Theatre, forming a group of fourteen people who would work on the activities⁵. Jacek Zmysłowski, one of the new members of the paratheatre generation, says that:

Initially, there was no division between “old” and “new.” For example, we worked together on the Special Project and the question of who had what kind of professional preparation or already had this or that practice did not matter. This experience was linked to an entirely different kind of disposition. (Zmysłowski; Burzyński, [1978] 2015, p. 102, our translation).

In the first years Paratheatre was an uncertain exploration, not in the sense of what was really sought, but of what procedures/strategies/activities would be used in this “sharing of life,” in this “Encounter” to “reveal oneself” (Burzyński, 2016, p. 127). In other words: the ideas of active culture and encounter were already guiding issues when this new working group was constituted in 1970, but they would only become effective as systematized work proposals in the “opening” of Paratheatre from 1973 onwards. In this way, the requirement made in the 1970s invitation, the “Collaboration Proposal” mentioned above, regarding the predisposition of those interested to “tread an unknown path” is understandable.

Showing what happened in this period of more closed activities is a difficult task, as historical sources are restricted to photos by Andrzej Paluchiewicz and a few laconic comments from those who were there. However, the aspect of coexistence and the desire to form a group are highlighted points in these reports. In 1972, the Laboratory Theatre bought a small abandoned rural property in Brzezinka, Poland, and, in the same period (1972 and 1973), this group formed by new and old members began to dedicate themselves to work on site, with intense activities along with nature. Among the activities was the place renovation. When analyzing the formation of the group at this early stage, Spychalski, who led these experiments in Brzezinka with Grotowski’s approval, stated that:

This group—of which me, who was between those two generations—began to clean up the proverbial stable and the pigsty, tidying up the wreckage in Brzezinka. Later, I held a month-long work session with them and the next stage of selection followed [...] And after this session, which was in fact my first paratheatrical work, our *Boss* told me, from that moment on, I would work alone with foreigners. This was soon called ‘International Studio’ (Spychalski; Ziółkowski, 2015, p. 155, our translation, emphasis added).

In this statement, note that the activities go far beyond those strictly linked to artistic-theatrical making. Coexistence in Brzezinka required a group organization for trivial tasks, such as cleaning the place, preparing food, providing groceries, lighting the fire, fetching wood, etc. In

5 Cf. Kumiega, 1985.



a certain sense, that “sharing of life” indicated in the proposal for collaboration was not limited to creative work and was also effective in these daily tasks. Here we find a common link with most of the “group theatre”/“third theatre” collectives. Many have formed communities⁶, sharing not only the strict sense work, but the tasks of daily survival.

In addition, this type of isolated coexistence in the middle of nature operated a transformation not only in interpersonal relationships, some of which were worn out during the theatrical phase, but also an experience that would change the way of life and the participants’ own body. As Molik, one of the group’s former members, reports:

This close contact with nature also has changed our body as a whole. Not only our lifestyle, but the body has also changed. [...] We were not the same after the experiences we had with nature via the Paratheatre (Molik; Campo, 2012, p. 103, our translation).

In 1973, the first public opening of the Paratheatre happened. The event was initially called *Holiday*, which was also the title of Grotowski’s published paper, which functioned as a kind of paratheatrical manifesto. Later, the project was renamed Special Project. From that moment on, the paratheatrical activities multiply, unfolding into various experiments and workshops, elaborated and/or conducted by the different members of the group. On these occasions, the outside public could actively participate. Just to name a few activities developed in the period:

Box 1: Paratheatrical workshops

- 1- Acting Therapy, conducted by Zygmunt Molik and aimed at actors and professionals from other areas who needed vocal and body unblocking work;
- 2- Meditations Aloud, conducted by Ludwki Flaszen;
- 3- Event, conducted by Zbigniew Cynkutis in collaboration with Rena Mirecka, was a project aimed at professional actors with a focus on non-technical aspects of scenic work;
- 4- Workshop Meeting, by Stanislaw Scierski – dedicated to the exploration of various forms of human contact;
- 5- International Studio, conducted by Teo Spychalski – was a work offshoot conducted at the beginning of Paratheatre, between 1970-1972;
- 6- Special Project – This project maintained, in a certain sense, the structure and experiments of its beginning, in 1973, before the subdivisions. It was subdivided into two forms: one led by Cieslak, among others, focusing on group activities, and another led by Grotowski, Zmysłowski, Staniewski, and Kosłowski.⁷

Source: prepared by the authors

These workshops were all brought together and proposed at an important event, University of Research, in 1975, which was a kind of a climax of Paratheatre. With these subdivisions, there was an even more significant increase in the autonomy of the Laboratory Theatre members, each

6 Examples: *Odin Teatret* (Norway/Denmark), *Living Theatre* (United States), *Théâtre du Soleil* (France), *La Candelária* (Colombia), *Yuyachkani* (Peru), *Teatro Oficina* (São Paulo, Brazil), *Ponto de Partida* (Minas, Brazil), *Ói Nós Aqui Traveiz* (Rio Grande do Sul, Brazil), *Asdrúbal Traz o Trombone* (Rio de Janeiro, Brazil), among many others.

7 For a more detailed description of these projects, see Olinto, 2016, p. 132-133.



one being individually or in pairs/trios the proponents of their own paratheatrical activities. In an interview given by Spsychalski to Ziółkowski (2015), it is evident how, after 1975, the various activities conducted by the Laboratory Theatre began to be led by the members of the group with great autonomy. When asked how he knew what should be done, Spsychalski answers by saying the work occurred by “induction”: “if I knew, I knew it in my bones, by induction [...]. Yes, this happened by induction. Grotowski did not impose anything” (Spsychalski; Ziółkowski, 2015, p. 156, our translation). Still regarding independence, he states: “so, I directed a separate institution within an institution; it was independent of other activities, and I was able to conduct my ideas freely. This evolved and later they merged into the Theatre of Sources” (Spsychalski; Ziółkowski, 2015, p. 156, our translation).

Thus, from the initial work in Brzezinka, with the formation of that small isolated “paratheatrical community,” there had already been a significant break in the hierarchy established within the Laboratory Theatre since its foundation in 1959, despite many still calling Grotowski “boss.” Later, with the Paratheatre opening, an even greater autonomy of the members is evident, compared to the theatrical phase. For example, the fact that Teo Spsychalski leads a parallel group, the *International Studio*, is an important demonstration of this greater autonomy of the members, new and old, and of leadership sharing in the paratheatrical phase.

This change should not be seen as a necessity only of an ethical-ideological order. It should be understood both by an operational need of the group, since numerous paratheatrical activities were developed, and by the nature of the investigations, which opened different “doors,” having the search for the “Encounter” as a great common link. In the text/document entitled “Laboratory Institute: 1975-1976 Programme” (our translation), we find a kind of synthesis of the paratheatrical activities, showing the objectives previously outlined and developed during the practices:

- Research and practical experimentation of the various forms of expression of the human being in action, in the living relationship with others;
- Research and practical experimentation of the conditions in which the human being, interacting with others, acts sincerely and with all of himself.
- [...] – Research and practical experimentation on which forms of contact allow us to rediscover and reinforce the meaning and value of life via the living inter-human connection;
- Research and verification in practice of something that we have given the name of paratheatrical fact and that would be an art form distinct from those known so far – beyond the classic division between those who look and those who act, between man and his product, between the craftsman and the viewer (Grotowski, 2016, p. 109, our translation).

Among the activities in the document are: professional therapy laboratory, theatre studies, psychotherapeutic collaboration, in addition to the International Studio and Special Project (Grotowski, 2016, p. 110). The document also brings the information that for more than a year research programs existed in Poland, the United States, France and Australia, all projects being “open” to the external public and not restricted to the official members of the Laboratory Theatre. These programs conducted in different countries would have provided an even greater expansion



of the reach and diversity of paratheatrical practices, making clear the need for “very heterogeneous forms of expression and inter-human communication” (Grotowski, 2016, p. 109, our translation). We can understand, and the document evidences it, that to achieve the objective of “Encounter” between people, it was necessary to develop multiple types of activities, which transformed the Paratheatre into an “umbrella” concept for very different and concomitant practices, but which had a connection in terms of general objective.

This plurality and multidimensionality of Paratheatre can be understood as the result of the articulation of different factors: individual interests of each member of the Laboratory Theatre based on their subareas of expertise/specialization; the need to find different paths of experimentation in the name of the “Encounter”; the need to meet the expectations of the candidates/participants from outside, expectations that are often related to the professional interest in the strictest theatrical field, that is, in the training and techniques of the theatrical phase; in addition, of course, to budgetary issues, financing, etc. In this sense, Grotowski stressed the division of the Workshops did not correspond to something like a land subdivision with individual owners and there were no “honorary functions by decree” (Grotowski, 2016, p. 134, our translation). There were exchanges of experiences and collaborations for the elaboration of a paratheatrical workshop. Therefore, even if a person had their name registered as the creator and leader of a certain activity, it was the result of collective work. This factor is important, because the structure of the famous Polish company, at that time, was not reduced to a mechanical compartmentalization of positions and projects/workshops, but constituted as a kind of living organism, in which the parts have a relationship with each other, even though there are different roles and activities.

The *University of Research* event also marks the end and the beginning of the first and second phases, respectively, of Paratheatre. In the second phase, elements such as earth, fire, water, honey, and others that were widely used within the experiments until 1975 are abandoned or reduced. At the same time, Grotowski shifted from the general coordination of Paratheatre-related activities, starting the investigations of the “Theatre of Sources,” considered another phase, different research, while other members of the Laboratory Theatre created and led other projects classified as paratheatrical.

Thus, during the second half of the 1970s, new paratheatrical projects emerged: Mountain Project (1976-1977), Vigil (1978-1981), both created and led by Jacek Zmysłowski, and Tree of People (1979-1981), led by actors from the group (Ryszard Cieślak, Zygmunt Molik, Zbigniew Cynkutis, Ludwik Flaszen, Rena Mirecka, Elizabeth Albahaca, among others) without Grotowski’s participation. These new paratheatrical experiments were developed in parallel with Theatre of Sources, while presentations of *Apocalypse* in international festivals and re-editions of the paratheatrical workshops created before or for the *University of Research*, such as, the International Studio by Teo Spychalski. In fact, Spychalski drove his Studio with foreigners in Ostrowina, a rural region near Brzezinka, which functioned as a kind of third headquarters for the Laboratory Theatre, in addition to those in Wrocław and Brzezinka.



Between 1976 and 1977, the *Mountain Project*, properly speaking, was divided into three stages: *Night Vigils* (*Nocne Czuwanie*), *The Way* (*Droga*); and the *Mountain of Flame* (*Góra Plominea*). The *Night Vigils* were a kind of selection for the following phases in which the participants (external audience) met in a closed space for improvisation. The second phase, *The Way*, was precisely the displacement, in the woods, to the castle of Grodzie, on the mountain where the last stage would take place, the *Mountain of Flame*. The *Way* took approximately one to two nights, and it was not just a matter of walking in the woods, as it was permeated by paratheatrical actions (improvisations in silence) in contact with nature. The last stage took place at Grodziec Castle. Located in Legnica, this castle was a historical monument of the Polish state and had been temporarily ceded to the Laboratory Theatre for this project. But improvisations also took place in open spaces in the forest around the castle. The participants stayed a few days at the castle, in which they took turns in almost uninterrupted collective improvisation. It was up to each person to choose the moment to take a break to eat, sleep or other biological needs, or to tidy up and clean the space. As François Kahn reports: “if tiredness was too strong, we could collapse in place, directly to the floor, without changing clothes, without getting ready to sleep” (Kahn, 2019, p. 42, our translation). Upon waking up, the principle was to return to action slowly and directly, like a “slide from deep sleep to movement” (Kahn, 2019, p. 42, our translation). At all times, small subgroups arrived and left, changing the general composition of the collective. The proposed uninterrupted action (improvised movements in silence) crossed the group’s coexistence, so that even daily activities, such as eating or sleeping, were inserted in another logic quite different from the usual/daily one.

The Vigil, a paratheatrical project also created and led by Jacek Zmysłowski, was conducted in several places and countries (such as Poland, Italy, and Germany) between 1977 and 1981, and was basically a reduced and simple version of the *Mountain Project*, analogous to night vigils, with improvisation sessions with no fixed time to end and no verbal communication.

As a last paratheatrical project, we have the *Tree of People*. Led by different actors who are members of the group, the project was conducted between 1979 and 1981, in Poland, Italy, the United Kingdom, and France. *Tree of People* consisted of intense improvisation sessions and was configured as a kind of compilation of elements from previous paratheatrical experiments such as *The Vigil*, *Acting Therapy*, and *Events*.

4 Conclusion: paratheatrical experiences and the culture of group theatre

According to Hegel in “Introduction to the Philosophy of History” (2005), each historical epoch is characterized by a certain set of ideas and sociocultural values that configure the “spirit of the time” (“*Zeitgeist*”) of that moment, a set of historical singularities that may be circumscribed to a certain region of the planet, or that may be a relatively more global phenomenon. If we focus on the 1960s and 1970s, the spirit of the time of this historical period was called “counterculture.”



This was a relatively global socio-political-cultural movement, although stronger in some countries than in others, and characterized by an extreme libertarian character and a radical contestation of moral values, current political orders (capitalism and socialism), and traditional cultural practices. Specifically within the theatrical field, this spirit of countercultural contestation gave rise to phenomena such as “group theatre,” “collective creation,” and the “third theatre,” in the name of Eugenio Barba (2010), among others, which have as a common point the strong questioning of the entire *modus operandi* of the “director’s theatre” (Berthold, 2001, p. 529).

As already partially shown in the introduction of this article, it is possible to recognize certain aspects in common in what is called “group theatre,” despite the enormous heterogeneity encompassed in this expression and considering the specific configuration that each theatrical collective can show. Although extremely unique in their numerous specificities in the various projects and unrepeated in other groups of the period, certain nuances attuned with trends and the “spirit of the time” of the culture of group theatre can be observed. Below, we will analyze these aspects in three topics.

4.1 Dehierarchization, greater autonomy of members, and diversification of activities

As analyzed above, there is a tendency towards a mode of internal organization marked by mutual collaboration, in a relationship with greater horizontality and autonomy among the members of the group, compared to the traditional model of modern staging. It is a work dynamic in which not only leadership and authorship are purposely shared, but there can also be a rotation of functions on different work fronts (concomitance of activities that are not just shows). This type of work structure has several reasons, other than just to account for an ethical-political-ideological demand, that is, collectivization as a posture whose intention is to have a more anarchic/anti-capitalist group functioning, and which, therefore, corresponded to the critical thinking in vogue at that historical moment (counterculture). As seen in the example of the Laboratory Theatre, the motivations are various and overlapping: whether to ensure the survival of the collective (financing multiple simultaneous actions or accountability to State or private development agencies), or due to the artistic needs of the members of the collective (different research), or another reason. Regardless of the motivating reason, it is a more complex structure of operation in relation to the collectivization of work, less hierarchical, and, consequently, very different from the scheme established by modern staging, in which both functions within the collectives are more clearly distinct and separated, and there is a strong hierarchy of directors/actors/other professionals. As a main consequence, we have the fact that the creative result (shows, workshops, experiments of coexistence or any other type of “product”/experience) is more a direct result of a process of interaction of subjects-creators, than a conceived project *a priori* by a person, although very commonly there is a previously defined theme as a starting point. As



Jacek Zmysłowski said in an interview conducted by Burzyński: “it was all the creation of all the participants” (Zmysłowski; Burzyński, [1978] 2015, p. 102, our translation).

Obviously, one can and should problematize this collectivization of “everything” within paratheatrical projects and groups self-styled “group theatre”/“collective creation,” as Ary and Santana (2015) did. To a certain extent, it is a utopia motivated by certain political-philosophical visions, precisely because it is very difficult (perhaps impossible) to be 100% fulfilled in a strict sense, that is, total collectivization and dehierarchization. Certain figures would thus inevitably end up being chief leaders to some extent, with a more active role in the creative processes and, therefore, with certain authority and greater responsibility/authorship. A good example is the paratheatrical experience that have always had a leader, with or without the collaboration of Grotowski. Within this point of view, there is an “alleged inexistence of hierarchy” (Ary; Santana, 2015, p. 31, our translation). But, on the other hand, it is undeniable that from the 1960s and 1970s, groups such as Laboratory Theatre and Odin Teatret institute the “group culture,” via which theatrical making is seen and pragmatically “processed” as a collective experience and whose authorship belongs to a group and not to a single individual. In Roubine’s words: “(...) it is the set of all those who represent the text that constitutes its collective author” (Roubine, 1982, p. 66-67, our translation). Even so, nowadays, the coexistence of group culture with directors who work in the model of modern staging is undeniable, which results in specific, perhaps unique, configurations within each group/company, between the two great models: that of the centralizing director or that of collective creation.

This greater dehierarchization, greater autonomy of the group members and greater fluidity of functions reinforce the historical process of emancipation of the scene (Dort, 2013) in the face of dramatic literature, “expelling” in many cases the playwright from the process (notion of collective creation) or placing them in the rehearsal room, creating together (concept of collaborative process according to Araújo and Abreu⁸).

4.2 Theatrical practice as research and valorization of improvisation within the processes

Another howling aspect is the presence of a certain laboratory perspective, that is, that artistic work is a continuous research and practice, and not a “factory” to produce shows or other activities that follow a fixed formula. In this sense, we see the experimental attitude that justifies the term “experimental theatre” used by Roose-Evans (2008) and other authors. There is a “group culture” that governs relationships, with ethical and political implications far beyond the mere

8 According to Antônio Araújo (2008) and Luís Alberto de Abreu (2003), what differentiates the “collective creation” from what they called the “collaborative process” is the presence of the playwright role composing the text with the other professionals throughout the creative process of a show and not before its beginning. In collective creation, the text would also be created together during rehearsals, but without someone signing the playwright role.



commercial relationship. This research perspective implies an appreciation of the creative process, which is considered as or more important than the results (works or other type of creative activity). It also implies an enormous appreciation of improvisation, either as a central procedure for the composition of plays or as the focus of the creative process, as was the case with Paratheatre. As previously described, one of the common elements of the various paratheatrical projects was having improvisation as a central basis, even if there were some strategies for conducting the experiences that can be considered as ways of structuring/repeating the same universe of scores, as discussed by Olinto (2016). However, “giving up” theatre and the creation of shows had to do precisely with the belief that fixing a scenic structure and repeating it (composition of a theatrical show) would make it difficult for the participants to be open to the “Encounter,” as Grotowski defends in the paper *Holiday* (Schechner; Welford, 1997, p. 215-225). In an analogous way, we see in the collectives of “group theatre” a kind of centrality of improvisational practices as the main engine of the creative processes, even when there is a dramaturgical text as a starting point or someone who signs the direction of the show. In this sense, we have free, structured, or semi-structured improvisations being used as techniques for composing theatrical plays or as a path to creative experience and human interaction. This does not imply improvisation was not used in creative processes or within spectacular structures. As Chacra (2007) analyzed, improvisation is an ontological element of what is scenic; an element that is sometimes explicit and sometimes implicit, since it is impossible to reproduce a performance in the same way as it is done in cinema, which leads to small implicit improvisations even in well-structured scores. “There is a minimum of something ‘new’ in each show” (Chacra, 2007, p. 16, our translation). On the other hand, there are theatrical genres, some very old, in which improvisation is explicitly invested as a mechanism for interaction with the audience, creating an effect of spontaneity in the scenes and/or for humor production. The big difference in the culture of group theatre is the establishment of another type of application and even understanding improvisation.

4.3 Community Formation, problematization art X life, professionals X amateurs

Another important aspect is the questioning of the art-life separation, which is a general characteristic of the counterculture period. On stage, this meant an opposition to the representational and a preference for the performative or, in other words, it was the “performative turn,” discussed by Fischer-Lichte (2019, p. 25). It is no coincidence that, at the same historical moment, we have the emergence of Performance Art, which shows the rupture with theatrical representation as one of its main characteristics. But, regarding theatrical collectives, even if they did not radicalize as much as the Performance artists in this rupture, the aim was to rub “real” issues of a personal/intimate or sociopolitical nature with fictional stories/texts. As previously analyzed, this tendency was already present in the Laboratory Theatre since the theatrical phase and is further radicalized in the Paratheatre in its search for the “Encounter” without the “ties” of the fixed structure of a theatrical



show. Off stage, this also implied a change in the artists' way of life, which led to the formation of small theatrical communities that escaped both the logic of professional companies and the logic of amateur groups. This phenomenon is in line with Barba's analysis, with his term "third theatre": a theatre created by people who define themselves as actors, directors, theatre workers, although they rarely have a traditional theatrical training and, therefore, are not recognized as professionals (Barba, 2010, p. 187). But they are not amateurs. And this intermediate condition of amateur professionals (those who love) was provided by the formation of communities, by the creation of theatrical groups in which individuals come together not only to make theatre/art, but to coexist in a micro-society. These are groups often outside the large urban centers, where not only work, but life in general and livelihoods are divided.

This type of experience is present in the spaces of theatrical creation while reflecting a broader context of the counterculture. In a world dominated by the Cold War, art and life were mixed in a unique coexistence that was a form of existential and political resistance both to the logic of the capitalist market (structure of companies) and to the logic of standardization and control of the production and consumption of art implanted in the countries that were socialists at that historical moment. Thus, not only the way of internal organization of the collectives for artistic creation, but also for the accomplishment of tasks (from the trivial to the vital) were directly affected by another logic that constituted the foundation of the group theatre experience. In Paratheatre, although a long-term theatrical community was not formed, as was the case with Odin Teatret and other groups, one can see this same drive and coexistence not circumscribed to moments of creation and artistic work. As Molik reported, the paratheatrical experiences with nature had reverberations in the way of life and in the participants' own organism, evidencing an imbrication between art and life.



References

- ABREU, Luís Alberto de. Processo colaborativo: relato e reflexão sobre uma experiência de criação. *Cadernos da Escola Livre de Teatro de Santo André*, Santo André, ano 1, n.0, p. 33-41, mar. 2003.
- ARAÚJO, Antônio. *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- ARY, Rafael; SANTANA, Mario. Da criação coletiva ao Processo Colaborativo. *Pitágoras 500*, Revista do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP, v. 9, n. 1, p. 22-43, 2015.
- BARBA, Eugenio. *Teatro: Solidão, Ofício, Revolta*. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CARREIRA, André. “Teatro de grupo e a noção de coletivo criativo.” In: *Anais do VI Congresso da ABRACE*, 2010, p.1-5.
- CHACRA, Sandra. *Natureza e Sentido da Improvisação Teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- DORT, Bernard. A representação emancipada. *Sala Preta*, São Paulo, Brasil, v. 13, n. 1, p. 47-55, 2013.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética do Performativo*. Lisboa: Orfeu, 2019.
- HEGEL, Georg W. F. *Introdução à História da Filosofia*. Lisboa: Edições 70, 2018.
- GROTOWSKI, Jerzy. O que foi. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (org.) *O Teatro-Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Testi 1954-1998*. Volume III- Oltre il teatro (1970-1984). Florença: La Casa Usher, 2016.
- KAHN, François. *O Jardim*. Relatos e reflexões sobre o trabalho parateatral de Jerzy Grotowski de 1973 a 1985. São Paulo: É Realizações, 2019.
- KUMIEGA, Jennifer. *The Theater of Jerzy Grotowski*. London and New York: Methuen, 1985.
- MOLIK, Zygmunt; CAMPO, Giuliano. *O Trabalho de Zygmunt Molik*. São Paulo: É Realizações, 2012.
- MOTTA-LIMA, Tatiana. *Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959-1974*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- OLINTO, Lídia. *Conjunctio oppositorum e o Parateatro de Jerzy Grotowski e Companhia*. 2016. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.
- PUZYNA, Konstanty. a myth vivisected: grotowski's apocalypse. In: SCHECHNER, Richard e WOLFORD, Lisa (org.). *The Grotowski Sourcebook*. New York: Routledge, 1997, p. 88-106.
- ROOSE-EVANS, James. *Experimental Theatre*. New York: Routledge, 2008.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa (org.). *The Grotowski Sourcebook*. New York: Routledge, 1997.



SLOWIAK, James; CUESTA, Jairo. *Jerzy Grotowski*. São Paulo: É Realizações, 2013.

SPYCHALSKI, Teo. On the Long and Winding Road: Teo Spychalski talks to Grzegorz Ziółkowski. In: ALLAIN, Paul; ZIÓŁKOWSKI, Grzegorz [ed.]. *Voices from Within: Grotowski's Polish Collaborators*. London and Wrocław: PTP, 2015. p. 150-160.

TROTTA, Rosyane. "Autorialidade, grupo e encenação." *Sala Preta*, São Paulo, Brasil, v. 6, p. 155-164, 2006.

TROTTA, Rosyane. *A autoria coletiva no processo de criação teatral*. 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

ZMYSŁOWSKI, Jacek; BURZYŃSKI, Tadeusz. On the Opposite Pole From the Mundane. In: ALLAIN, Paul; ZIÓŁKOWSKI, Grzegorz [ed.]. *Voices from Within: Grotowski's Polish Collaborators*. London and Wrocław: PTP, 2015. p. 100-105.



Academic biography

Lidia Olinto - Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (FADM)

Professor at Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, Brasília, Distrito Federal, Brazil.

E-mail: lidiaolinto@gmail.com

Thiago Miguel Sabino - Universidade Estadual de São Paulo Júlio de Mesquita (UNESP)

PhD at Universidade Estadual de São Paulo Júlio de Mesquita, UNESP, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, São Paulo, Brazil.

E-mail: thiago.miguel@unesp.br

Funding

Not applicable

Ethics Committee Approval

Not applicable

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

No declared research context

Copyright

Lidia Olinto and Thiago Miguel Sabino

Copyright of the translation

Andressa Macedo and João Anacleto

Contribution of authorship (CRediT)

Investigation, Conceptualization, Writing and Resources - Lidia Olinto and Thiago Miguel Sabino

License

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Evaluation Method**

Single-Blind Peer Review

Editors

Ricardo Gomes

Priscilla Duarte

Lídia Olinto

Peer Review History

Submission date: 16 September 2024

Approval date: 30 December 2024



**PAGU E O TEATRO DE GRUPO:
narrativas esquecidas da historiografia do teatro brasileiro de meados do século XX**

PAGU AND THE GROUP THEATER:
forgotten narratives in the historiography of mid-twentieth-century Brazilian theater

Lígia Losada Tourinho

 <https://orcid.org/0000-0001-6098-2593>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i14.7609

Pagu e o Teatro de Grupo:

narrativas esquecidas da historiografia do teatro brasileiro de meados do século XX

Resumo: Pagu, Patrícia Galvão, foi escritora, tradutora, cartunista, jornalista, militante comunista, feminista, mas o que pouco se sabe é que ela também atuou como diretora, dramaturga e teve um importante papel no desenvolvimento da cena teatral de meados do século XX, contribuindo especialmente para o movimento de teatro de grupo de sua época. De maneira genérica, sua figura é lembrada como musa do modernismo. Passaram-se décadas para que suas contribuições comesçassem a ser consideradas e para que seus feitos ganhassem visibilidade. As reflexões a seguir, considerando a importância de dar visibilidade ao protagonismo de mulheres na historiografia do teatro brasileiro, dedicam-se à tarefa de reunir e articular dados sobre a importância de Patrícia Galvão para o teatro de sua época, destrinchando especialmente sua última década, quando se dedicou a traduzir textos que hoje são referências para a dramaturgia contemporânea, a organizar festivais de teatro amador e a impulsionar a carreira de jovens artistas, tais como a de Plínio Marcos, e grupos de teatro como Teatro Oficina e o Teatro Experimental do Negro.

Palavras-chave: Pagu; teatro de grupo; teatro brasileiro; mulheres da cena; dramaturgia; feminismo.

Pagu and the Group Theater:

forgotten narratives in the historiography of mid-twentieth-century Brazilian theater

Abstract: Patrícia Galvão, known as Pagu, was a writer, translator, cartoonist, journalist, communist militant, and feminist. Less well known, however, is her work as a director and playwright, as well as her significant role in the development of the Brazilian theater scene in the mid-twentieth century, particularly through her contributions to the group theater movement of that time. In general, she is often remembered as a muse of Brazilian modernism. It took decades for her contributions to receive due consideration and for her achievements to gain visibility. The reflections presented here, grounded in the importance of making women's protagonism more visible in the historiography of Brazilian theater, aim to gather and articulate information on Patrícia Galvão's importance to the theatrical scene of her time. Special attention is given to her final decade, during which she dedicated herself to translating plays that have since become key references in contemporary dramaturgy, organizing amateur theater festivals, and promoting the careers of young artists – such as Plínio Marcos – and theater groups including Teatro Oficina and the Teatro Experimental do Negro.

Keywords: Pagu; group theater; Brazilian theater; women in the scene; dramaturgy; feminism.



1 Introdução

Pagu foi um anjo anárquico que veio ao mundo para nos inquietar.
(Plínio Marcos *apud* Furlani; Ferraz, 2010, p. 261)

Este artigo começa com uma reivindicação: Pagu - Patrícia Galvão - como uma mulher de teatro! Você que começa a ler este texto, já tinha pensado nela como uma figura importante para a cena teatral de seu tempo e que impactou de forma decisiva nossas referências teatrais atuais? Em especial, em meados do século XX, você se lembra de alguma mulher com destaque na cena teatral que tenha se dedicado à direção, ao pensamento teatral e a fomentar o teatro de grupo?

O Teatro de Grupo pode ser compreendido como uma categoria de organização e produção teatral em que um coletivo de pessoas artistas se reúne para realizar um trabalho em continuidade com um mesmo projeto poético, estético e político. Segundo Carreira:

A partir dos anos 80, a expressão teatro de grupo passou a fazer parte do vocabulário teatral brasileiro, e uma década depois, se fez uma noção comum que está vinculada, principalmente, a modelos alternativos de produção teatral. Essa ideia de fala alternativa pode ser discutida se consideramos em detalhe as variadas formas de trabalho, e suas relações com os instrumentos de financiamento. No seio do “movimento de teatro de grupo” existem organizações que se estruturam segundo os princípios tradicionais dos grupos cooperativados, bem como grupos que estão bem próximos das operações comerciais das empresas teatrais que caracterizam a vida teatral do país, e ainda há aqueles que se assemelham a empresas familiares (Carreira, 2010, p. 1).

As reflexões a seguir dedicam-se a apresentar a biografia de Patrícia Galvão e sua contribuição ao teatro brasileiro, em especial ao teatro de grupo. Essa tarefa também adentra no campo conceitual da *herstory*. O termo surgiu pela primeira vez na antologia “Sisterhood is Powerful” (Morgan, 1970). Em oposição à palavra inglesa *history*, *herstory* aborda a história das mulheres, amplamente invisibilizada na historiografia ocidental.

Pagu, ou Patrícia Rehder Galvão (1910-1962) foi escritora, poetisa, tradutora, desenhista, cartunista, jornalista, militante comunista, tendo sido, inclusive, presa política e quem trouxe as primeiras sementes de soja para o Brasil, sonhando em erradicar a fome. Ela também atuou como diretora, dramaturga e teve um importante papel no desenvolvimento da cena teatral de meados do século XX, impulsionando a cena de teatro de grupo amador de sua época. De maneira genérica, sua figura é lembrada como musa do modernismo, mulher de Oswald de Andrade, e como militante comunista. Mas sua complexidade e versatilidade se faz em um mosaico tão amplo quanto os vários pseudônimos que usou: Irman Paula, Mara Lobo, Pat, Pt, Ariel, Patsy, Gin, Solange Sohl, dentre outros.

Indiscutivelmente, foi uma figura de destaque no movimento modernista, embora não tenha participado da Semana de Arte Moderna de 1922. Além de ter sido conhecida por seu casamento livre e fora dos padrões convencionais de sua época com Oswald de Andrade, suas



performances declamando poemas, ilustrações e textos compuseram ações e publicações do modernismo. O apelido Pagu lhe foi dado pelo poeta Raul Bopp, porém, após sua fase modernista, preferia ser chamada por seu nome. Foi uma mulher à frente de seu tempo, revolucionária por seu comportamento considerado extravagante e político e por defender as minorias e a liberdade das mulheres.

De forma generalista, o modernismo é entendido como um movimento de elite associado a um seleto grupo paulistano, ligado à emblemática Semana de Arte Moderna de 1922. Contudo, com o surgimento das primeiras favelas e do Carnaval, seguidos do *boom* das mídias impressas e da fotografia, o modernismo atravessou diversas classes sociais e áreas geográficas, como aborda Rafael Cardoso, em seu livro “Modernidade em Preto e Branco” (2022). A coletânea “Modernismos 1922-2022”, organizada por Gênese de Andrade (2022), também contribui com essa perspectiva, apresentando uma cartografia complexa do modernismo, desvelando uma trama de reflexões que envolvem discussões sobre raça, classe e gênero.

Ficou evidente como certas questões do modernismo brasileiro – valorização da arte e culturas brasileiras; democratização; pluralidade; transparência nas relações; inovação; e novas maneiras de lidar com a arte e na relação com a experiência do público, liberdade formal; fragmentação; igualdade social, racial e de gênero na sociedade – continuam a ser importantes temas na atualidade. Na época, a sociedade brasileira saía de um lugar protegido pela tradição e se aventurava em caminhos próprios. Aparecia aos poucos um Brasil diverso e potente, que se afastava dos moldes tradicionais europeus e dava seus primeiros passos em um processo de descolonização, que continua a ser trilhado.

O fato de Pagu ter ficado inicialmente conhecida como “a musa do modernismo” não é de se espantar, já que o lugar da mulher como musa é bastante tradicional. No entanto, trata-se de personagem bem mais complexa. Em 1931, Pagu ingressou no Partido Comunista Brasileiro, então Partido Comunista do Brasil (PCB). Naquele momento se propôs a transformações radicais como a trabalhar como operária e a viver em cortiços. Ao participar da organização de uma greve de estivadores em Santos, no mesmo ano, foi presa pela polícia política de Vargas. Aquela foi a primeira de uma série de 23 prisões ao longo da vida.

Em 1933 publicou o romance “Parque Industrial”, sob o pseudônimo de Mara Lobo. Nele, dá protagonismo à realidade de mulheres operárias invisibilizadas e marginalizadas, muitas delas personagens negras, trazendo para a pauta, em alguma medida, a discussão sobre raça e gênero. Escreveu também a obra na versão peça de teatro. No mesmo ano, partiu para uma viagem pelo mundo para conhecer o socialismo, deixando no Brasil Oswald de Andrade e seu filho Rudá.

Naquela viagem esteve na antiga União Soviética, China e Europa. Foi presa em Paris por seu envolvimento com o comunismo. Ao retornar ao Brasil foi presa por sucessivas vezes e sofreu violências e torturas no cárcere. Ao sair da prisão pela última vez, em 1940, rompeu com o Partido Comunista, passando a defender um socialismo de linha trotskista. Integrou a redação do



periódico Vanguarda Socialista. Durante a prisão produziu uma série de textos, publicados décadas após sua morte, textos esses com grande potencial dramatúrgico, em especial as obras “O Homem Subterrâneo” e “Até onde Chega a Sonda” (2023).

No mesmo ano em que saiu da prisão iniciou um relacionamento com Geraldo Ferraz e no ano seguinte foram morar juntos. Dessa união, que durou até o fim de sua vida, nasceu seu segundo filho, Geraldo. Depois de um longo tempo afastada de seu primeiro filho Rudá, por conta de uma ruptura com Oswald, Pagu passou a morar com seus dois filhos e o marido na capital paulista. Naquela mesma época viajou à China para lançar seus novos trabalhos artísticos.

Em 1952 se apaixonou pelo teatro e ingressou na Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD), levando seus espetáculos teatrais a Santos. Ligada ao teatro de vanguarda, apresentou sua tradução de *A Cantora Careca*, de Eugène Ionesco. Traduziu e dirigiu *Fando e Liz*, de Fernando Arrabal, numa montagem amadora na qual estreava o jovem ator Plínio Marcos. Conhecida como grande animadora cultural em Santos, lá passou a residir com o marido e os filhos, a partir do ano de 1953. Conviveu e incentivou jovens talentos santistas que apenas começavam suas carreiras. Dedicou-se em especial ao teatro de grupo, particularmente no incentivo a grupos amadores. Encerrou seu ciclo dez anos depois, vítima de um câncer de pulmão.

Patrícia trouxe para os jornais os grandes renovadores da linguagem, enfatizando a importância do pensador do pensamento de autores como Albert Camus, Antonin Artaud, Arthur Adamov, Arthur Miller, August Strindberg, Eugene Ionesco, Fernando Arrabal, Jean Tardieu, Frederico García Lorca, Fernando Pessoa, Jean-Paul Sartre, Louis Vauthier, Luigi Pirandello, Michel de Guelderode, Octavio Paz, Samuel Beckett. A função e o papel do escritor, naquele momento como autora, não podem ser esquecidos nem subestimados (Teixeira, 2023, p. 10).

Este artigo se dedica a apresentar e discutir sua última década de vida, quando se dedicou ao teatro, e a analisar sua relevância para o teatro de grupo de sua época. As informações apresentadas foram coletadas em fontes diversas, em obras da e sobre a autora: “Paixão Pagu: autobiografia precoce de Patrícia Galvão”, da própria Pagu, organizada por Geraldo Galvão Ferraz (2005); “Pagu: vida-obra”, de Augusto de Campos (2014), “Patrícia Galvão – Pagu 1910-1962 - Até Onde Chega a Sonda: escritos prisionais”, organizado por Silvana Jeha (2023); e, especialmente através da vasta obra de Lúcia Teixeira, sua principal biógrafa. Os livros de Teixeira utilizados foram: “Pagu – Patrícia Galvão: livre na imaginação, no espaço e no tempo” (1999); “Viva Pagu: fotobiografia de Patrícia Galvão” (em parceria com Geraldo Galvão Ferraz, 2010); “Croquis Pagu: e outros momentos felizes que foram devorados reunidos” (2021); “Os Cadernos de Pagu: manuscritos inéditos de Patrícia Galvão” (2023). Nas palavras da pesquisadora: “Os cadernos reforçam também seus primeiros passos como dramaturga, nos rascunhos da inédita peça *Parque Industrial*, em 1931, ano em que é presa em Santos” (Teixeira, 2023, p. 10).

Entendendo o ato de dar visibilidade como ação feminista decolonial com grande potencial de transformação, este texto direciona um refletor elipsoidal para Patrícia Galvão e definitivamente



a anuncia como mulher de teatro, num país onde a historiografia do teatro do século XX é povoada de narrativas sobre grandes homens teatrólogos, diretores e pensadores e pouco se fala das mulheres dessa época que se aventuraram a escrever, dirigir e promover o teatro. Em especial nos cenários da América do Sul, repensar os processos históricos nas Artes Cênicas abre brechas a novos cenários artístico-decoloniais. Pagu, muito conhecida por sua beleza e insubordinação, é, por outro lado, muito pouco conhecida por sua contribuição ao teatro brasileiro.

Compreendendo que Patrícia Galvão foi uma figura chave para refletir sobre teatro contemporâneo em suas articulações políticas, sociais e afetivas, problematizando as categorias de reconhecimento e de inteligibilidade social que marcam e excluem determinados corpos, este texto apresenta uma compilação de informações que revelam como Pagu encabeçou também através do teatro lutas identitárias contra a violência e a racionalidade neoliberal, neocolonial protagonizando ações fundamentais para o desenvolvimento do teatro brasileiro e do sul global, de forma crítica, numa abordagem interseccional que se opunha às forças históricas de des-historização responsáveis por eternizar estruturas de exploração biopolíticas.

É preciso promover permanentemente uma iconoclastia sobre a mítica Patrícia Galvão, mais conhecida como Pagu. Pelo menos enquanto esperamos a publicação de sua obra completa, o que traria a possibilidade de superar o apego do senso comum à sua biografia extraordinária. É preciso sobretudo conhecer a poeta, escritora, jornalista, o cronista, tradutora, crítica original, dramaturga, cuja maior parte dos escritos continua inédita em livro. Muitas pessoas que se aproximarão da autora através das obras disponíveis a respeito dela, o mesmo daquelas escritas por ela, e nos últimos tempos, principalmente, pela porteira aberta da internet, ficam impactadas com a beleza e a trajetória radical que ela percorreu até os 30 anos. E param por aí. No entanto, embora a persona pública esteja sob essas luzes cintilantes, sua atividade principal, a escrita, ao longo da vida se desenrolou também nas sombras do terror, seja interior ou exterior (Jeha; Pina, 2023, p. 8).

2 A biografia de uma mulher de teatro

Os primeiros escritos de Patrícia Galvão sobre o teatro foram publicados em suas colunas de jornal. As primeiras colaborações jornalísticas datam de 1925, aos 15 anos. Em 1931 entrou para o partido comunista brasileiro e escreveu algumas sessões do jornal *O Homem do Povo*, criado e editado por ela juntamente com Oswald de Andrade. Nesse jornal, sua sessão mais famosa foi *A Mulher do Povo*, mas foi em outra que escreveu sobre o teatro e o cinema da época, em *Palco Tela e Picadeiro – Diretor de Cena: Piolin*, sob o pseudônimo Irman Paula.

Em janeiro de 1933 o livro “Parque Industrial” foi publicado e tido como o primeiro romance proletário brasileiro escrito por uma mulher. Na época a edição foi financiada por Oswald de Andrade. Ela assinou a autoria com pseudônimo Mara Lobo, conforme exigência do Partido Comunista. Ao apresentar e discutir os manuscritos desta obra, Teixeira argumenta que “o interesse pela arte teatral se inicia, portanto, muito antes de sua conhecida atuação no incentivo ao teatro



amador, que aconteceria no final da década de 1950 e início dos anos 60, quando morre” (Pagu, 2023, p. 10).

Quase cem anos depois, “Parque Industrial” (2022) voltou a chamar a atenção nacional e segue em novas edições, como a usada para este artigo. Com o centenário da semana de Arte Moderna, em 2022, uma série de atos comemorativos ao modernismo ocorreram no país e a memória e obra de Pagu foram intensamente retomadas, dado seu vínculo com o modernismo, o impacto e valor de seu legado. A edição de 2023 da Feira de Internacional Literária de Paraty (FLIP) a homenageou ressaltando a necessidade de se “valorizar as marginalidades literárias importantes e corajosas que merecem um novo visual. Patrícia é considerada um exemplo inspirador no trabalho pela literatura e liberdade de expressão no Brasil” (FLIP [...], 2024). Com isso, algumas peças teatrais e performances sobre e a partir de sua obra também ganharam cena, dentre elas a adaptação teatral *Parque Industrial*, na cidade de São Paulo, dirigida por Gilka Verana (PARQUE [...], 2023).

No ano de lançamento do livro “Parque Industrial”, Pagu estava morando no Flamengo com o filho Rudá e sem Oswald de Andrade. Foram tempos de poucos recursos financeiros e ela e o filho ficaram famintos e adoeceram. Oswald foi ao encontro deles e o partido sugeriu que ela fizesse uma viagem internacional. O casal acatou a decisão do partido e ela partiu deixando Oswald com o Rudá, no Brasil. Nessa viagem encontrou Louis Aragon, André Breton dentre outras importantes figuras do movimento surrealista e do teatro de vanguarda parisiense.

Em 1939, escreveu em cárcere os textos “Microcosmo” e “O homem subterrâneo”, publicados pela primeira vez em 2023 e que também serviram de base para uma encenação contemporânea, o solo *Pagú – Até Onde Chega a Sonda* (2023), da atriz Marta Nowill, com direção de Elias Andreato (PAGÚ [...], 2023). Apesar desses escritos prisionais não serem textos teatrais, segundo Jeha & Pina (2023), possuem grande potencial dramático, tanto que foram transformados no solo de Nowill. Outras performances sobre a vida e obra da autora também foram encenadas nos últimos dois anos: *Pagu: Auto-retratos*, com direção de Regina Miranda e atuação de Lígia Tourinho (LABAN [...], 2024); *Pagu, do Outro Lado do Muro*, escrito por Tereza Freire com a atriz Thais Aguiar - apresentados no Seminário Pagu 30 anos (SEMINÁRIO [...], 2024) e na FLIP 2023 (MONÓLOGO [...], 2023); e, *Pedras Soltas*, também com atuação de Lígia Tourinho e dramaturgia e direção de Regina Miranda, estreando na oitava edição da Mostra Mulheres em Cena, da Cia Fragmento de Dança, nas cidades de Rio de Janeiro, São Paulo e Curitiba (2024).

Em 1940, Pagu saiu da prisão e foi morar com Geraldo Ferraz. Até então podemos encontrar vestígios em sua obra que cruzam o campo das Artes Cênicas, mas é no ano de 1952 que sua paixão pelo teatro é definitivamente assumida, quando ingressou na Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD). No mesmo ano, por ser frequentadora da Livraria Jaraguá, ficou amiga de seu dono, Mesquita. Passou a traduzir e criar peças no contexto escolar de autores pouco ou nada conhecidos no Brasil de sua época, como Fernando Arrabal, Eugène Ionesco e Octavio Paz. Hoje, muito conhecidos e tidos como conteúdo obrigatório nas escolas de teatro de todo o país.



Atrelada à sua ação de descobrir dramaturgias, Patrícia Galvão também começou a se dedicar a escrevê-las. Em 1954, criou peças curtas com um único ato como parte de suas tarefas na EAD. Dentre elas estava *Fuga e Variações*, que abordava jovens colegiais em conflitos com o mundo, família e sociedade. Adentrou questões existenciais e as possibilidades e impossibilidades de liberdade a partir dos desejos. Para Teixeira, a pulsão criativa e o interesse de Pagu pelo teatro “se soma a esse movimento de recomeçar sempre, até a entrega total ao fazer teatral, como gestora, tradutora, fazendo da transgressão ato criador” (Galvão *apud* Teixeira, 2023, p. 10).

Nos manuscritos da peça, publicados em “Os cadernos de Pagu: manuscritos inéditos de Patrícia Galvão”, Teixeira (2023), é possível acessar suas inquietações dramáticas durante o processo de criação do texto:

[...]
Anotações preliminares
A fuga é o flagrante teatral.
Moças alpinistas que precisam vencer a Montanha.
Inevitavelmente o negócio é a fuga.
O encontro de uma ilha.
Não existe um motivo para fazer arte.
Turbilhão de tinta.
Cada um fica no seu lugar fazendo o seu trabalho.
Casa de louco, cada um faz a sua coisa.
Estado permanente de fuga ou solução?
Manias - fazer teatro, fazer romances.
Para explicar a fuga é preciso o conflito –
Na fuga há inconsciência?
Quebrar os quadros da falsa moral da família, das soluções sociais, religiosas, sentimentais –
O operário depende da máquina
O empreendedor é arrastado pelo Turbilhão –
Pesquisa - é arrastado aos laboratórios e casernas –
O artista é esmagado
Hobby –
Correr a pé não é fuga.
Não esquecer da disciplina da inspiração –
Não esquecer que teatro é ação, os personagens agem diretamente.
Quando o homem encontra nada, produz-se o riso –
O riso é um verso daquele que ri –
O pequeno que se apresenta como grande é subitamente desmascarado reconhecido como pequeno –
Infinito ao zero –
O movimento da representação deve partir da maior impressão para passar a menor -
Cenário navio no cenário com uma peça descolam se formatura cenário navio
Brasília cenário continua a festa dos pelos cenários
[...]
Cenário - o navio
é um cenário para uma peça da escola, onde se festejará a formatura.
Cenário - o navio presídio
Cenário - continua a festa no hospício.
Cenário - a fuga-

- o navio foi embora e eu fiquei sozinha-



ainda há quem suicídio por amor
artista que nunca viu –
as moças deviam entrar em contato com os astros para acabar com esse fanatismo.
(Pagu *apud* Teixeira, 2023, p. 198-220).

No trecho selecionado é possível reconhecer a beleza, a qualidade literária de sua escrita teatral e sua atenção constante com a inspiração teatral e a poesia. Além disso, identificar sua atenção especial a questões como a definição da ação dramática, o cunho político e crítico, a recorrente reivindicação pela liberdade e o questionamento da moral e dos valores conservadores de seu tempo. Tudo isso associado a proposições dialéticas e emancipatórias para as mulheres.

Comprometida com seu dever criador, ainda no mesmo ano, traduziu “A Cantora Careca”, de Ionesco, para a disciplina do Curso de Escritores, ministrada por Décio de Almeida Prado na EAD.

Tendo lido Ionesco, tomei o para o estudo pedido e, naquela noite, com Décio de Almeida Prado, apresentei o gráfico com as minhas notas e o texto de Ionesco. Tínhamos visitas na EAD - Cacilda Becker e Edgar da Rocha Miranda Estavam lá. Décio leu a tradução e foi um sucesso... Meus colegas ignoravam Ionesco e Cacilda ficou encantada. Pediu minha tradução. Parece que queria aproveitá-la. E Luís de Lima veio à minha casa para confrontar a minha tradução com a que fizera da cantora careca, conferimos tudo e ele gostou da maior parte das minhas soluções (Pagu *apud* Furlani; Ferraz, 2010, p. 224).

Em 1954, Pagu começou a trabalhar em A Tribuna e a partir de 1962 iniciou uma série de publicações de crônicas e artigos sobre literatura, artes e cultura, numa sessão intitulada Artes e Artistas. Nela, abordava temas de dramaturgia e traduzia obras de grandes autores, algumas com a colaboração Geraldo Ferraz. Em geral, assinava com pseudônimo GIN.

No ano seguinte, começou a frequentar o Clube de Arte em Santos, dedicado às artes como gravura, dança, coreografia, pintura, desenho e teatro. Foi naquele momento que se iniciou o crescimento do teatro de grupo amador em Santos e que Pagu foi nomeada membro da Comissão Municipal de Cultura de Santos. Estabeleceu com a EAD um acordo para trazer todo mês um espetáculo. O convênio foi iniciado com a peça *A Descoberta do Novo Mundo*, de Lope Vega e, dentre os espetáculos apresentados estavam *Bodas de Sangue*, com a formanda Araci Balabanian e *Os Persas*, com direção de Maria José de Carvalho. Jovens artistas que futuramente se tornariam grandes referências das Artes Cênicas brasileira passaram por Santos e por Pagu. A comissão Municipal de Cultura também promoveu cursos com nomes conhecidos do teatro, como por exemplo de Ziembinski e Miroel da Silveira.

Toda sua atuação no teatro amador e de grupo se deu em paralelo à sua intensa produção de escritos sobre e para o teatro. Em 1955, iniciou a publicação de crônicas com o tema teatro mundial contemporâneo, no jornal A Tribuna, dedicadas a nomes que não eram os mais conhecidos da época. Sua primeira crônica foi sobre Bertold Brecht.



Iniciando esta série que de plano vai ser semanal se as condições permitirem, darei notícias de figuras e nomes do teatro mundial e contemporâneo, que não constam ainda dos repertórios mais conhecidos ponto trata-se de despertar o interesse no sentido das figuras marcantes do teatro moderno, que ainda não chegaram até nós, ou que mal acabam de chegar os amadores, aos quais sempre me dirijo, porque penso que eles devem lançar-se à experiência e ao vanguardismo, capazes de influir no teatro profissional de rotina e comércio, terão muito o que aproveitar destas notas de leitura, das informações que aqui serão coligidas, e a não serem publicadas ficarão inúteis... “É preciso sempre”, como dizia um dos mestres da renovação mental do homem, neste século, Sigmund Freud, despertar o sono do mundo (Pagu *apud* Furlani; Ferraz, 2010, p. 234).

Reconhecer que Patrícia Galvão foi uma das primeiras pessoas a falar sobre Brecht no Brasil é dar visibilidade a fatos desconhecidos pela maior parte da comunidade que se dedica aos estudos teatrais nos dias de hoje e é, de certa forma, um modo de recontar a História do Teatro no Brasil, pouco construída por pontos de vistas diversos e em especial, com pouco reconhecimento sobre feitos realizados por mulheres.

Seguindo sua missão de apresentar novos personagens do teatro de seu tempo, em 1956, Patrícia Galvão realizou a primeira iniciativa do Grupo de Teatro Universitário Santista (TUS), que coordenava, tratava-se da leitura em ato único de *A Tumba do Guerreiro*, de Ibsen, com sua tradução em parceria com Pontes de Paula e Lima. Naquele mesmo ano, publicou traduções de textos de Pirandello em *A Tribuna*.

Ocorre nesta semana o 20º ano da morte de Luigi Pirandello, um dos maiores dramaturgos do século e de todos os tempos, dada a imponência com que sua obra teatral carregou para o palco a sombria conclusão da impotência do homem diante das forças obscuras que o governam, arbitrariamente, e que esbarrava nas muralhas do absurdo. Ele é então o pioneiro pessimista de um teatro que coloca o destino nas Encruzilhada e de um relativismo que nada explica, na amargura que beira pela loucura - o homem fantoche domina a cena pirandelliana. “Eu penso, conclui pirandello, que a vida é uma triste palhaçada! Temos em nós, não se sabe como, a necessidade de enganarmos a nós mesmos com a espontânea criação de uma ‘realidade’, uma para cada um, e nunca a mesma para todos nós” (Pagu *apud* Furlani; Ferraz, 2010, p. 234).

Seguindo a cronologia de sua obra, em 1958, dirigiu, com Paulo Lara, *Fando e Liz*, de Fernando Arrabal. Naquele mesmo ano, coordenou o primeiro Festival de Teatro Amador de Santos e Litoral, incentivando o teatro de vanguarda, uma iniciativa do departamento cultural de *A Tribuna* em conjunto com a Comissão Estadual de Teatro e a Comissão Municipal de Cultura. Estavam presentes nas reuniões do Grupo de Teatro Amador em Santos, Plínio Marcos e Pascoal Carlos Magno.

Em 25 de janeiro de 1959, Patrícia Galvão mencionou pela primeira vez o jovem de 25 anos Fernando Arrabal, em seu artigo *Na Vanguarda da Dramaturgia o Teatro de Arrabal*, publicado em *A tribuna*, onde de resalta que “a função da imprensa, em um país de tamanha pobreza para as coisas da inteligência, é estimular a cultura” (Galvão *apud* Furlani; Ferraz, 2010, p. 250). Dedicava-se intensamente à disseminação da cultura e à difusão do hábito da leitura.



É preciso ler livros, ter livros, procurar livros, trocar livros, emprestar livros - reciprocamente como medida econômica, mas é uma necessidade de devolver um livro emprestado... Sim, é uma tarefa que precisa do cuidado de todos nós, a disseminação da leitura. O que não nos impedirá de ir ao cinema, ouvir rádio, ver televisão. Por que temos um rádio, uma televisão e não temos uma estante de livros em casa? A tarefa essencial de uma cidade que cultua a inteligência, de uma cidade que aspira a uma posição, é de manter e cultivar o gosto pela leitura (Pagu *apud* Teixeira, 2023, p. 294).

Ainda naquele ano, apoiou a realização do Segundo Festival Nacional de Teatro dos Estudantes em Santos, organizado por Paschoal Carlos Magno, o qual compôs o júri de premiação. A primeira edição do festival foi em Recife, Pernambuco. Ele foi responsável por estimular mais de 400 grupos de teatro de estudantes em dezenas de festivais de várias artes. Já naquela época, a realização de ações dessa natureza contava com o entusiasmo de quem organizava e com escassos recursos.

Dentre as grandes revelações do festival estava o Grupo do Centro Acadêmico da Faculdade de Direito da USP, que depois se transformou no Teatro Oficina, apresentando uma obra de dramaturgia e direção de José Celso Martinez Corrêa. Em cena estavam Etty Fraser, Renato Borghi, José Carlos Telles e Fernando Peixoto. Ainda naquele festival estavam Antônio Abujamra, Plínio Marcos, Paulo Lara, José Gregghi Filho e Oscar Von Pfhul, os últimos três residiam em Santos e contavam com apoio de Patrícia Galvão. Participaram também Cacilda Becker e, sua irmã, Cleide Yáconis.

Patrícia Galvão integrou o júri do festival. Entre as pessoas premiadas estavam Etty Fraser como atriz, Carlos Miranda como ator, Graça Melo como melhor direção profissional, José Celso Martinez Corrêa como autor nacional e Amir Haddad como diretor não profissional. O Teatro Estudantil de Vanguarda de Santos se consolidava e Patrícia Galvão defendeu em muitas ocasiões a construção do Teatro Municipal de Santos, inaugurado após sua morte, em 10 de março de 1979.

Em 1959 escreveu no jornal A Tribuna sobre os preparativos para a peça *Fando e Lis*, de Fernando Arrabal, com sua tradução e direção compartilhada com Paulo Lara. A peça estreou no segundo Festival Regional de Teatro amador de Santos pelo Grupo Experimental de Teatro Infantil (GET) e recebeu 4 prêmios e 3 menções honrosas. Em fevereiro de 1960, Arrabal escreveu para Patrícia falando de sua alegria em ter a compreensão perfeita e adequada interpretação de sua obra na América do Sul (Furlani; Ferraz, 2010, p. 266). A peça circulou no ano seguinte pelo estado de São Paulo, percorrendo a capital, novamente Santos e o interior. No mesmo período, estreou *Barrela*, peça icônica de Plínio Marcos, que também recebeu menções honrosas no mesmo festival.

Reconhecer prontamente ícones da cultura brasileira logo no início de suas carreiras confirma sua obstinação e suas antenas para a vanguarda. Só alguém que sondava a novidade, o risco, poderia alinhar o Teatro Experimental do Negro (SP), o Teatro Oficina e Plínio Marcos. Bom em 1959, dirigindo teatro amador em Santos, Patrícia descobriu o dramaturgo que atuava como palhaço num circo. Plínio mostrou *Barrela* - que ela qualificou como “um diálogo tão poderoso quanto de Nelson Rodrigues” - e ali começou sua carreira na dramaturgia. Patrícia



foi atravessando as décadas olhando para a cultura local e mundial, identificando aqueles que rompiam o comum (Jeha; Pina, 2023, p. 42).

Em 1960, publicou com Geraldo Ferraz o romance “A Famosa Revista”, continuou a escrever em *A Tribuna* e a mover ações pelo teatro amador e de vanguarda. Encontrou-se com Jean Paul Sartre e Eugène Ionesco, em São Paulo e no Rio. Traduziu e dirigiu *A Filha de Rappaccini*, de Octavio Paz, em Santos. Em 1961 traduziu a peça *O Túnel*, de Pär Lagerkvist.

tradução essa encenada pelo Filmesp (Produtora e Distribuidora de Filmes Espíritas), entre outros. De fundo espiritualista, ação se passa no além, com o diálogo entre dois mortos. Lagerkvist, ganhador do Prêmio Nobel, considerado o sucessor de August Strindberg, falava de si como um “crente sem fé - um ateu religioso” (Teixeira, 2023, p. 11).

Coincidentemente, como um prólogo ocasional e existencial de anunciação de morte, esse foi um de seus últimos feitos. Patrícia Galvão deixou o palco terreno no ano seguinte, em 1962, no dia 12 de dezembro, vítima de câncer no pulmão.

3 A importância de Patrícia Galvão para o teatro de grupo

Patrícia Galvão foi uma personagem atuante na transformação do teatro de sua época, contribuindo para a criação de bases sólidas para importantes questionamentos do teatro contemporâneo e das Artes da Cena, ainda nos dias de hoje. Concatenando as dimensões políticas, sociais e afetivas, problematizando a desigualdade e a exclusão, priorizando a liberdade, abraçou com seu corpo e com sua obra lutas identitárias contra a violência, o neoliberalismo, o colonialismo e as opressões de gênero. Contribuiu de forma determinante para o desenvolvimento do teatro brasileiro e do sul global, sempre atenta ao compromisso com a arte, a liberdade, o desejo e o sonho.

Eu me oponho a refutação quotidiana que nega razão em consciência ao sonhador. É preciso sonhar. Sonhar sempre, viver com o nariz para o céu e para o ar e para o espaço, completamente fora da Terra e da razão, para que alguma coisa se concretize. É possível que esta consideração me incompatibilize com os partidários do in complexo, dos esquemas escolares e com os apologistas dos compêndios revolucionários. É possível que os falamentos dos místicos partidários do materialismo dogmatizado contradigam e rebatem a reacionária asseveração, o que regateia a terminologia apócrifa da ciência estática. Mas, no incôndito mundo da fantasmagoria e dos desejos absurdos é que encontro a apoteose das causas concludentes e dos fenômenos executados. Bom para o bem e para o mal, é sonho o movimento, é o ideal a realização. Todo o progresso deriva do sonho. Todo o regresso deriva do sonho (Pagu *apud* Furlani, 2023, p. 304).

Os dados biográficos de Galvão apresentados neste artigo nos permitem verificar a importância de suas ações para o teatro brasileiro de sua época e o impacto que aquele teatro teve no que chamamos hoje de teatro contemporâneo e categorizamos como teatro de grupo. Por mais que a definição de teatro de grupo tal qual compreendemos hoje não estivesse completamente definida



no período em que Patrícia Galvão viveu e atuou, algumas características dessa categoria já estavam presentes em sua época, tais como: o trabalho continuado e em equipe para o desenvolvimento de um projeto estético, poético e político, assim como a criação de modelos alternativos de produção teatral, experimentando variadas formas de trabalho e suas relações com os instrumentos de financiamento.

É possível perceber o quanto ela esteve à frente de ações decisivas para a historiografia do teatro do século XX e o quanto contribuiu para a cena do teatro de grupo de sua época. Grandes artistas e importantes grupos de teatro do século XX, em algum momento de suas carreiras, passaram pelos eventos organizados por Pagu e/ou tiveram nela uma grande incentivadora: Cacilda Becker, Edgar da Rocha Miranda, Plínio Marcos, Zé Celso e o Teatro Oficina, Amir Haddad, o Teatro Experimental do Negro, Antônio Abujamra, dentre outros. Fatos esses totalmente invisibilizados pela historiografia do teatro brasileiro. Seu trabalho em organizar festivais de teatro, produzir e dirigir peças inéditas e de vanguarda, bem como a produção de pensamento sobre o que tinha de mais novo no teatro de seu tempo, foram decisivos para o que chamamos hoje de cena contemporânea.

Assim como alerta Jeha e Pina (2023), sua trajetória ficou marcada pela imagem da musa trágica da revolução, mas aí está o motivo para nos concentrarmos na importância de sua obra e não de sua imagem. “A fascinação pelo teatro do absurdo a levou a traduzir peças de Ionesco, Arrabal, Tardieu, forma de se expressar contra o absurdo a que podemos estar imersos, e a falta de sentido da vida” (Teixeira, 2023, p. 10). Seu amor pelo teatro a levaram a estar à frente de festivais de grande relevância em seu tempo para o teatro amador e de grupo e a contribuir para o desenvolvimento da carreira de grandes nomes do nosso teatro do século XX.

Para mim o teatro estoura todos os horizontes da estética invade todos os domínios na profundidade maravilhosa, não admitindo limites de assunto, de tempo e de lugar [...]. Para mim, o teatro é o maior dos gêneros literário.
(Pagu *apud* Teixeira, 2023, p. 10)



Referências

- ANDRADE, Gênes (org.). *Modernismos 1922- 2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- CARDOSO, Rafael. *Modernidade em Preto e Branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- CAMPOS, Augusto. *Pagu: vida-obra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- Ecopoetic 2022. conferencialabanrio.com, 2022 Disponível em: <https://www.conferencialabanrio.com/ecopoetic> . Acesso em: 29 jun. 2024.
- CARREIRA, André. Teatro de grupo e a noção de coletivo criativo. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS DA ABRACE, VI, 2010, São Paulo. Anais [...], São Paulo: Abrace, 2010. p. 01 – 05.
- FERRAZ, Geraldo Galvão (org.). *Paixão Pagu: uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- FLIP 2023 homenageia Pagu, autora do primeiro romance proletário no Brasil, *G1 Sul do Rio e Costa Verde*, Rio de Janeiro 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/sul-do-rio-costa-verde/noticia/2023/07/01/flip-2023-homenageia-pagu.ghtml>. Acesso em: 29 jun. 2024.
- FURLANI, Maria Lúcia Teixeira. *Pagu - Patrícia Galvão: livre na imaginação, no espaço e no tempo*. Santos, Unisanta, 1999.
- FURLANI, Maria Lúcia Teixeira; FERRAZ, Geraldo Galvão. *Viva Pagu: fotobiografia de Patrícia Galvão Santos*. Unisanta; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.
- GALVÃO, Patrícia. *Parque Industrial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- JEHA, Silvana; PINA, Eloah. Abismos e asas de Patrícia Galvão. In: JEHA, Silvana (org.) *Pagu 1910-1962 - Até onde chega a sonda: escritos prisionais*. São Paulo: Fósforo, 2023.
- JEHA, Silvana (org.) *Pagu 1910-1962 - Até onde chega a sonda: escritos prisionais*. São Paulo: Fósforo, 2023.
- LABAN 2024: transculturalidade e tradução. Laban-Rio, Rio de Janeiro, 2024. Disponível em: <https://www.conferencialabanrio.com/ecopoetic> . Acesso em: 24 mar. 2025.
- MONÓLOGO ‘Pagu - Do outro lado do muro’ é atração teatral na Flip 2023. *Publishnews*, [s. l.], 2023. Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/materias/2023/11/22/monologo-pagu-do-outro-lado-do-muro-e-atracao-teatral-na-flip-2023> . Acesso em: 29 jun. 2024.
- MORGAN, Robin. *Sisterhood in Powerful: an onthology of writings from the women’s liberation movement*. New York: Vintage Books, 1970.
- PAGÚ – Até Onde Chega a Sonda. *Infoteatro*, [s. l.], 2023. Disponível em: <https://infoteatro.com.br/peca/pagu-ate-onde-chega-a-sonda-2/>. Acesso em: 29 jun. 2024.
- PARQUE INDUSTRIAL: Adaptação do romance homônimo de Pagu, Parque Industrial circula pelos Teatros Municipais de São Paulo. *Infoteatro*, [s. l.], 2023. <https://infoteatro.com.br/peca/parque-industrial/> . Acesso em: 29 jun. 2024.
- SEMINÁRIO Internacional Pagu 30 anos. *Núcleo de Estudos de Gênero Pagu*, Unicamp, Campinas, 2024. Disponível em: <https://www.pagu.unicamp.br/seminario/pecas-teatrais/> . Acesso em: 29 jun. 2024.



TEIXEIRA, Lúcia. *Os cadernos de Pagu*: manuscritos inéditos de Patrícia Galvão. São Paulo: Nocelli/Unisanta, 2023.

TEIXEIRA, Lúcia. *Croquis Pagú*: e outros momentos felizes que foram devorados reunidos. São Paulo: Cintra, 2021.



Biografia acadêmica

Lígia Losada Tourinho - Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Professora na Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Educação Física e Desportos, Departamento de Arte Corporal, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

E-mail: ligiatourinho@eefd.ufrj.br

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Lígia Losada Tourinho

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Duplo Cego

Editor responsável

Éden Peretta

Histórico de avaliação

Data de submissão: 28 março 2024

Data de aprovação: 15 setembro 2024



**PAGU AND THE GROUP THEATER:
forgotten narratives in the historiography of mid-twentieth-century Brazilian theater**

PAGU E O TEATRO DE GRUPO:
narrativas esquecidas da historiografia do teatro brasileiro de meados do século XX

Lígia Losada Tourinho

 <https://orcid.org/0000-0001-6098-2593>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i14.8019

**Pagu and the Group Theater:
forgotten narratives in the historiography of mid-twentieth-century Brazilian theater**

Abstract: Patrícia Galvão, known as Pagu, was a writer, translator, cartoonist, journalist, communist militant, and feminist. Less well known, however, is her work as a director and playwright, as well as her significant role in the development of the Brazilian theater scene in the mid-twentieth century, particularly through her contributions to the group theater movement of that time. In general, she is often remembered as a muse of Brazilian modernism. It took decades for her contributions to receive due consideration and for her achievements to gain visibility. The reflections presented here, grounded in the importance of making women's protagonism more visible in the historiography of Brazilian theater, aim to gather and articulate information on Patrícia Galvão's importance to the theatrical scene of her time. Special attention is given to her final decade, during which she dedicated herself to translating plays that have since become key references in contemporary dramaturgy, organizing amateur theater festivals, and promoting the careers of young artists – such as Plínio Marcos – and theater groups including Teatro Oficina and the Teatro Experimental do Negro.

Keywords: Pagu; group theater; Brazilian theater; women in the scene; dramaturgy; feminism.

**Pagu e o Teatro de Grupo:
narrativas esquecidas da historiografia do teatro brasileiro de meados do século XX**

Resumo: Pagu, Patrícia Galvão, foi escritora, tradutora, cartunista, jornalista, militante comunista, feminista, mas o que pouco se sabe é que ela também atuou como diretora, dramaturga e teve um importante papel no desenvolvimento da cena teatral de meados do século XX, contribuindo especialmente para o movimento de teatro de grupo de sua época. De maneira genérica, sua figura é lembrada como musa do modernismo. Passaram-se décadas para que suas contribuições começassem a ser consideradas e para que seus feitos ganhassem visibilidade. As reflexões a seguir, considerando a importância de dar visibilidade ao protagonismo de mulheres na historiografia do teatro brasileiro, dedicam-se à tarefa de reunir e articular dados sobre a importância de Patrícia Galvão para o teatro de sua época, destrinchando especialmente sua última década, quando se dedicou a traduzir textos que hoje são referências para a dramaturgia contemporânea, a organizar festivais de teatro amador e a impulsionar a carreira de jovens artistas, tais como a de Plínio Marcos, e grupos de teatro como Teatro Oficina e o Teatro Experimental do Negro.

Palavras-chave: Pagu; teatro de grupo; teatro brasileiro; mulheres da cena; dramaturgia; feminismo.



1 Introduction

Pagu was an anarchic angel who came to the world to push our boundaries.
(Plínio Marcos *apud* Furlani; Ferraz, 2010, p. 261)

This article opens with a claim: Pagu – Patrícia Galvão – as a theater woman! You, who start reading this text – have you ever thought of her as an important figure in the theatrical scene of her time, whose impact still reverberates in our current theatrical references? In particular, can you recall any woman in mid-20th century Brazilian theater who stood out in directing, in theatrical thought, and in promoting collective theater?

Group theater may be understood as a form of theatrical organization and production in which a collective of artists comes together to work in continuity on a shared poetic, aesthetic, and political project. According to Carreira,

From the 1980s onward, the term group theater became part of the Brazilian theatrical vocabulary, and within a decade, it came to represent a common notion mostly associated with alternative models of theater production. We may debate this idea of an alternative voice considering in detail the varied forms of theatrical labor and their relations to funding mechanisms. Within the “group theater movement”, there are organizations structured according to traditional principles of cooperative groups, others that operate similarly to commercial theater companies, and even some that resemble family-run companies (Carreira, 2010, p. 1).

The reflections that follow trace the biography of Patrícia Galvão and her contribution to Brazilian theater, particularly group theater. This task also enters the conceptual realm of *herstory*, a term that first appeared in the anthology *Sisterhood is Powerful* (Morgan, 1970). In contrast to the English word history, herstory addresses women’s histories, which have long been rendered invisible in Western historiography.

Pagu, or Patrícia Rehder Galvão (1910–1962), was a writer, poet, translator, illustrator, cartoonist, journalist, communist activist, and political prisoner. She even brought the first soybean seeds to Brazil in a dream of eradicating hunger. She also worked as a theater director and playwright and was crucial in shaping the theater scene of the mid-20th century, especially in promoting amateur group theater. In general terms, she is remembered as the “muse of modernism,” the wife of Oswald de Andrade, and a communist activist. However, her complexity and versatility unfold in a mosaic as broad as the many pseudonyms she adopted: Irman Paula, Mara Lobo, Pat, Pt, Ariel, Patsy, Gin, Solange Sohl, among others.

She was undoubtedly a central figure in the modernist movement, though she did not participate in the *Semana de Arte Moderna* (1922 Modern Art Week). Beyond her unconventional marriage to Oswald de Andrade, her poetry readings, illustrations, and writings were part of the modernist agenda and its publications. Poet Raul Bopp gave the nickname “Pagu” to her; however, after her modernist phase, she preferred to be called by her real name. She was a woman ahead of



her time, revolutionary for her behavior—seen as extravagant and political—and for her defense of minorities and women’s freedom.

Modernism is generally understood as an elite movement linked to a select group of São Paulo intellectuals associated with the emblematic 1922 Modern Art Week. However, with the emergence of the first favelas and Carnival, followed by the boom of print media and photography, modernism reached across social classes and geographic regions, as discussed by Rafael Cardoso in *Modernity in Black and White*, (2022). The collection *Modernismos 1922–2022*, organized by Gênese de Andrade (2022), also supports this perspective, offering a complex cartography of modernism and revealing a network of reflections involving race, class, and gender.

It becomes evident that several issues raised by Brazilian modernism – such as the appreciation of Brazilian art and cultures; democratization; plurality; transparency in social relations; innovation; and new modes of engaging with art and audiences – remain currently relevant. At that time, Brazilian society was emerging from a tradition-bound structure and beginning to chart its own course. A diverse and dynamic Brazil slowly began to distance itself from European models, taking its first steps toward a still ongoing decolonial process.

It is not surprising that Pagu initially became known as “muse of modernism”, given how traditionally the role of muse has been assigned to women. Yet she was far more than that. In 1931, she joined the *Partido Comunista do Brasil* (Brazilian Communist Party PCB). At that point, she embraced a radical transformation – working in factories and living in tenements. In that same year, Vargas’s political police arrested her for helping to organize a dockworkers’ strike in Brazilian city of Santos. It was the first of 23 arrests she would face throughout her life.

In 1933, she published the novel *Industrial park*: a proletarian novel, under the pseudonym Mara Lobo. The book centers on the lives of marginalized working-class women, many of them Black, thus bringing issues of race and gender to the forefront. She also adapted the work into a play. In that same year, she left for a global tour to study socialism, leaving Oswald de Andrade and their son Rudá in Brazil.

Her journey took her through the former Soviet Union, China, and Europe. She was arrested in Paris for her involvement in communism. Upon returning to Brazil, she was repeatedly imprisoned and subjected to torture. Upon her final release in 1940, she broke with the Communist Party and began supporting a Trotskyist vision of socialism. She joined the editorial team of the periodical *Vanguarda Socialista*. While imprisoned, she wrote a number of texts—later published posthumously—many of which hold strong dramaturgical potential, especially *O Homem Subterrâneo* and *Até Onde Chega a Sonda* (2023).

The same year she left prison, she began a relationship with Geraldo Ferraz; they moved in together the following year. From that union – which lasted until the end of her life – their son Geraldo was born. After years of separation from her first son, Rudá, following her breakup with



Oswald, Pagu eventually reunited with both sons and her husband in São Paulo. Around that time, she traveled to China to launch new artistic work.

In 1952, she fell in love with theater and enrolled at the Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD), bringing her theatrical productions to the city of Santos. Aligned with avant-garde theater, she presented her translation of *The Bald Soprano*, by Eugène Ionesco. She also translated and directed *Fando and Lis*, by Fernando Arrabal, in an amateur production that marked the debut of the young actor Plínio Marcos. Widely known as a cultural animator in Santos, where she settled in 1953, she mentored and encouraged emerging local talents. Her main focus was group theater, especially amateur collectives. Her career came to a close ten years later, when she died of lung cancer.

Patrícia brought to the press the great innovators of language, emphasizing the importance of thinkers of thought – authors such as Albert Camus, Antonin Artaud, Arthur Adamov, Arthur Miller, August Strindberg, Eugène Ionesco, Fernando Arrabal, Jean Tardieu, Federico García Lorca, Fernando Pessoa, Jean-Paul Sartre, Louis Vauthier, Luigi Pirandello, Michel de Guelderode, Octavio Paz, Samuel Beckett. The function and role of writers – as a female author at that time – cannot be forgotten or underestimated (Teixeira, 2023, p. 10).

This article focuses on the final decade of her life, when she devoted herself to theater, and analyzes her relevance to the group theater movement of her time. The information presented here draws from multiple sources, including works by and about the author: *Paixão Pagu: autobiografia precoce de Patrícia Galvão* (2005), by Pagu herself, organized by Geraldo Galvão Ferraz; *Pagu: vida-obra* (2014), by Augusto de Campos; *Patrícia Galvão – Pagu 1910–1962 - Até Onde Chega a Sonda: escritos prisionais* (2023), organized by Silvana Jeha; and especially the extensive work of her main biographer, Lúcia Teixeira. The Teixeira volumes consulted include: *Pagu – Patrícia Galvão: livre na imaginação, no espaço e no tempo* (1999); *Viva Pagu: fotobiografia de Patrícia Galvão* (2010), coauthored with Geraldo Galvão Ferraz; *Croquis Pagu: e outros momentos felizes que foram devorados reunidos* (2021); and *Os Cadernos de Pagu: manuscritos inéditos de Patrícia Galvão* (2023). As the researcher notes: “The *Cadernos* also document her first steps as a playwright, in drafts of the unpublished play *Industrial Park: A Proletarian Novel*, written in 1931, the year she was imprisoned in Santos (Teixeira, 2023, p. 10)”. (Teixeira, 2023, p. 10).

Understanding the act of making visible as a decolonial feminist action by strong transformative power, this article brings Patrícia Galvão into focus and formally recognizes her as a woman of the theater. In a country where 20th-century theater historiography remains dominated by narratives of male playwrights, directors, and thinkers, little has been said about the women who dared to write, direct, and promote theater during that time. Especially in South American contexts, rethinking historical processes in the performing arts opens space for new, decolonial artistic landscapes. Pagu is widely remembered for her beauty and rebelliousness but scarcely recognized for her contributions to Brazilian theater.



This article recognizes Patrícia Galvão as a key thinker of contemporary theater, whose work engaged political, social, and affective dimensions. It also challenges the systems of recognition and social intelligibility that mark and exclude certain bodies, compiling evidence that highlights how Pagu's theatrical actions also mobilized identity-based struggles against violence and the logics of neoliberal and neocolonial domination. Her contributions played a pivotal role in shaping Brazilian theater and advancing critical practices in the Global South, grounded in an intersectional perspective that resisted historical processes of de-historicization and enduring structures of biopolitical exploitation.

There is an urgent need to permanently dismantle the mythologized image of Patrícia Galvão—better known as Pagu. At least until her complete works are published, which would allow us to move beyond the popular fixation on her extraordinary biography. Acima de tudo, é essencial envolver-se com a poeta, escritora, jornalista, cronista, tradutora, crítica original e dramaturga. A maioria de seus escritos permanece inédita em forma de livro. Muitos leitores que a encontram por meio de obras disponíveis ou, mais recentemente, pelo portal da Internet, ficam impressionados com a beleza radical e o caminho que ela traçou antes dos 30 anos de idade - e param por aí. No entanto, embora sua personalidade pública possa brilhar sob essa luz, sua atividade principal - escrever - se desdobrou ao longo de sua vida, muitas vezes nas sombras do terror interno e externo (Jeha; Pina, 2023, p. 8).

2 The biography of a theater woman

Patrícia Galvão's earliest writings on theater were published in her newspaper columns. Her first journalistic collaborations date back to 1925, when she was just fifteen years old. In 1931, she joined the Brazilian Communist Party and wrote several sections of the newspaper *O Homem do Povo*, (O homem do povo), which she created and edited with Oswald de Andrade. Her most famous column in it was *A Mulher do Povo* (The Woman of the People). Hence, it was in another section: *Palco Tela e Picadeiro – Diretor de Cena: Piolin* ("Stage, Screen, and Ring – Stage Director: Piolin") that she wrote about the theater and cinema of her time, under the pseudonym Irman Paula.

In January 1933, the book *Industrial park: a proletarian novel* was published and came to be recognized as the first Brazilian proletarian novel written by a woman. At the time, Oswald de Andrade financed the edition. She signed the book under the pseudonym Mara Lobo, as required by the Communist Party. In presenting and discussing the manuscripts of this work, Teixeira argued that "her interest in theatrical arts thus began well before her more widely known engagement in the promotion of amateur theater, which would occur in the late 1950s and early 1960s, at the end of her life" (Pagu, 2023, p. 10).

Nearly a century later, *Industrial park: a proletarian novel* (2022) once again drew national attention and continues to be republished in new editions, such as the one used in this article.



In 2022, the centenary of the 1922 Modern Art Week sparked a series of commemorative events around modernism throughout Brazil, and the memory and work of Pagu were widely revisited, due to her ties to the movement and the enduring impact of her legacy. The 2023 edition of the Paraty International Literary Festival (FLIP) paid tribute to her, highlighting the need to “recognize courageous and significant literary marginalities that deserve renewed visibility. Patrícia is regarded as an inspiring example in the fight for literature and freedom of expression in Brazil” (FLIP [...], 2024). As a result, several plays and performances inspired by her life and work were staged, including a theatrical adaptation of *Industrial park: a proletarian novel*, directed by Gilka Verana, in São Paulo (PARQUE [...], 2023).

At the time *Industrial park: a proletarian novel*, was released, Pagu was living in Flamengo with her son Rudá and without Oswald de Andrade. These were years of financial hardship, and both she and her son went hungry and fell ill. Oswald visited them, and the Party suggested that she took an international trip. The couple followed the Party’s recommendation, and she departed, leaving Oswald with Rudá in Brazil. During this journey, she met Louis Aragon, André Breton, and other key figures of the surrealist movement and the Parisian avant-garde theater scene.

In 1939, while imprisoned, she wrote the texts *Microcosmo* and *O homem subterrâneo*, which were published for the first time in 2023 and served as the basis for a contemporary stage production: the solo performance *Pagú – Até Onde Chega a Sonda*, by actress Marta Nowill, directed by Elias Andreato (PAGÚ [...], 2023). Although these prison writings are not conventional plays, according to Jeha & Pina (2023), they possess strong dramaturgical potential, as demonstrated by their transformation into Nowill’s solo performance. Other recent performances about the author’s life and work have also been staged in the past two years: *Pagu: Auto-retratos*, directed by Regina Miranda and performed by Lígia Tourinho (LABAN [...], 2024); *Pagu, do Outro Lado do Muro*, written by Tereza Freire and performed by Thais Aguiar – staged at the Seminário Pagu 30 anos (SEMINÁRIO [...], 2024) and at FLIP 2023 (MONÓLOGO [...], 2023); and *Pedras Soltas*, also featuring Lígia Tourinho, with dramaturgy and direction by Regina Miranda, which premiered at the eighth edition of the *Mostra Mulheres em Cena*, organized by Cia Fragmento de Dança in the Brazilian cities of Rio de Janeiro, São Paulo, and Curitiba (2024).

In 1940, Pagu was released from prison and went to live with Geraldo Ferraz. Up to this point, traces of her involvement with the performing arts can be found scattered throughout her work. However, it was in 1952 that her passion for the theater was definitively embraced, when she enrolled in the *Escola de Arte Dramática de São Paulo* (EAD). That same year, as a regular visitor to *Livraria Jaraguá*, she became friends with its owner, Mesquita. She began translating and producing plays in the school context by authors who were then little or completely unknown in Brazil, such as Fernando Arrabal, Eugène Ionesco, and Octavio Paz. Currently, these writers are widely studied and considered essential reading in theater schools across the country.

In addition to discovering new dramatic works, Patrícia Galvão also began writing her own. In 1954, she created short one-act plays as part of her coursework at the EAD. Among them



was *Fuga e variações*, which explored the conflicts of young students struggling with the world, their families, and society. The play delved into existential issues possibilities and impossibilities of freedom as shaped by desire. According to Teixeira, Pagu's creative drive and interest in theater "adds up to this movement of always beginning anew, until she gave herself completely to theatrical making, as a manager, translator, making transgression a creative act" (Galvão, *apud* Teixeira, 2023, p. 10).

In the manuscripts of the play, published in *Os cadernos de Pagu: manuscritos inéditos de Patrícia Galvão* (Teixeira, 2023), her dramaturgical concerns during the process of creating the text can be assessed:

[...]
Preliminary notes
Escape is the theatrical flagrant
Climber girls who must conquer the Mountain.
Inevitably, the escape is the deal.
The finding of an island.
There is no reason to make art.
Whirlwind of ink.
Everyone remains in their place, doing their work.
Madhouse, each one does their own thing.
A permanent state of escape or solution?
Crazes – making theater, writing novels.
To explain a escape, there must be conflict –
Is there unconsciousness in escape?
Breaking the frames of false morality: of family, of social, religious, and sentimental solutions –
The worker depends on the machine.
The entrepreneur is dragged away by the whirlwind –
Research – is pulled into laboratories and barracks –
The artist is crushed.
Hobby –
Running on foot is not escape.
Do not forget the discipline of inspiration –
Do not forget that theater is action; characters act directly.
When a man finds nothing, laughter is produced –
Laughter is a verse of the one who laughs –
The small posing as the great is suddenly unmasked as small –
Infinity to zero –
The movement of the representation must start from the greatest impression to pass to the smallest one –
Ship Scenery on the scenery with a piece come loose if graduation scenery ship
Brasília scenery continues the party at the sceneries
[...]
Scenery - the ship
is a scenery for a school play, where the graduation will be celebrated.
Scenery – the prison ship
Scenery – the party goes on in the hospice .
Scenery – the escape –

– the ship went away and I was left alone –

there are still those who end their lives for love
an artist who has never seen –



girls should make contact with artists to put an end to this fanaticism.
(Pagu *apud* Teixeira, 2023, pp. 198–220)

The selected excerpt reveals the beauty and literary quality of her theatrical writing, as well as her constant attention to theatrical inspiration and poetry. It also highlights her particular focus on issues such as the definition of dramatic action, the political and critical dimensions of the work, her persistent call for freedom, and her questioning of the morality and conservative values of her time. All of this is interwoven with dialectical and emancipatory propositions for women.

Committed to her creative becoming, that same year Pagu translated *The Bald Soprano*, by Ionesco. This was for a discipline taught by Décio de Almeida Prado at EAD.

Having read Ionesco, I chose him for the assigned study and, that evening, presented the chart with my notes and Ionesco's text to Décio de Almeida Prado. We had visitors at the EAD – Cacilda Becker and Edgar da Rocha Miranda were there. Décio read the translation and it was a success... My colleagues did not know Ionesco, and Cacilda was delighted. She asked for my translation. It seems she intended to use it. And Luís de Lima came to my house to compare my version of *The Bald Soprano* with his own. We reviewed it together, and he liked most of my solutions. (Pagu, *apud* Furlani & Ferraz, 2010, p. 224)

In 1954, Pagu began working for the newspaper *A Tribuna*, and starting in 1962, she launched a series of essays and columns on literature, arts and culture under the section titled *Artes e Artistas*. She explored themes of playwriting and translated works by major authors, sometimes in collaboration with Geraldo Ferraz. She typically signed these pieces under the pseudonym GIN.

The following year, she began frequenting the *Clube de Arte* in Santos, dedicated to artistic disciplines such as engraving, dance, choreography, painting, drawing, and theater. That moment marked the beginning of the growth of the amateur group theater scene in Santos, and Pagu was appointed to the *Comissão Municipal de Cultura de Santos* (Municipal Commission of Culture of Santos). She arranged a partnership with the EAD to bring a new theatrical production to the city each month. The collaboration began with *The Discovery of the New World*, by Lope de Vega, and included productions such as *Blood Wedding*, featuring graduating student Araci Balabanian, and *The Persians*, directed by Maria José de Carvalho. Young artists who would later become key figures in Brazilian theater passed through Santos—and through Pagu. The Municipal Commission of Culture also organized workshops with prominent figures of the time, including Ziembinski and Miroel da Silveira.

All her engagement with amateur and group theater unfolded alongside her intense production of theatrical writing and criticism. In 1955, she began publishing essays on contemporary world theater in *A Tribuna*, focusing on authors who were not yet widely known. Her first column was on Bertolt Brecht.

Beginning this series, which I hope to publish weekly if conditions allow, I will report on figures and names in contemporary world theater that have not yet entered the most familiar repertoires. The goal is to spark interest in the



prominent voices of modern theater who have not yet reached us, or who have only just arrived. I always speak to amateurs, for I believe they must venture into experimentation and the avant-garde. They are capable of influencing the professional theater that so often runs on routine and commerce. They will have much to gain from these reading notes, from the information gathered here. If they are not published, they will be useless... "It is always necessary to awaken the world's slumber," as one of the great minds of humanity's mental renewal in this century, Sigmund Freud used to say (Pagu *apud* Furlani & Ferraz, 2010, p. 234).

Recognizing that Patrícia Galvão was one of the first people to speak about Brecht in Brazil means giving visibility to facts still unknown to most of current theater studies communities. In a way it is a means of retelling the history of theater in Brazil – a history rarely constructed from diverse perspectives and, in particular, one that has paid little recognition to the contributions made by women.

In line with her mission to introduce new figures in the theater of her time, in 1956, Patrícia Galvão initiated the first activity of the Grupo de Teatro Universitário Santista (TUS), which she coordinated. It consisted of a staged reading in a single act of *The Warrior's Tomb*, by Ibsen, in a translation she co-authored with Pontes de Paula e Lima. That same year, she published translations of Pirandello's texts in *A Tribuna*.

This week marks the 20th anniversary of the death of Luigi Pirandello, one of the greatest playwrights of the century and of all time. The force with which his theatrical work brought to the stage the somber conclusion of humanity's powerlessness in the face of the obscure and arbitrary forces that govern it was awesome. Such forces that collide the walls of the absurd. He is thus the pessimistic pioneer of a theater that places fate at a crossroads, a relativism that explains nothing, immersed in a bitterness bordering on madness. The puppet-man dominates the Pirandellian scene. "I think," concludes Pirandello, "that life is a sad farce! Within us, we do not know how, there is a need to deceive ourselves through the spontaneous creation of a 'reality', one for each of us, never the same for all" (Pagu *apud* Furlani; Ferraz, 2010, p. 234).

Following the chronology of her work, in 1958 she co-directed *Fando and Lis*, by Fernando Arrabal, with Paulo Lara. In that same year, she coordinated the First Festival of Amateur Theater of Santos and the Coastal Region, promoting avant-garde theater in an initiative of the cultural department of *A Tribuna*, in collaboration with the State Theater Commission and the Municipal Culture Commission. Among those attending the meetings of the Grupo de Teatro Amador in Santos were Plínio Marcos and Paschoal Carlos Magno.

On January 25, 1959, Patrícia Galvão mentioned for the first time the then 25-year-old Fernando Arrabal in her article *At the Vanguard of Dramaturgy: The Theater of Arrabal*, published in *A Tribuna*, in which she emphasized that "the function of the press, in a country so impoverished in matters of intellect, is to stimulate culture" (Galvão, *apud* Furlani; Ferraz, 2010, p. 250). She was deeply committed to the dissemination of culture and the promotion of reading habits.

We must collectively read, possess, seek out, exchange, and lend books, not only as an economic strategy, but also with the responsibility of returning what has



been borrowed. The spread of reading is a task that requires everyone's care. This does not mean we cannot go to the cinema, listen to the radio, or watch television. Yet why do we own a radio and a television, but not a bookshelf? A city that values intelligence and aspires to a position must prioritize and cultivate a taste for reading (Pagu, *apud* Teixeira, 2023, p. 294).

Also in that year, she supported the organization of the second national student theater festival in Santos, organized by Paschoal Carlos Magno, who also served on the awards jury. The first edition of the festival had taken place in Recife, Pernambuco. He was responsible for encouraging over 400 theater groups of students across dozens of festivals in various arts. Even at that time, initiatives of this nature depended on the enthusiasm of the organizers and operated with minimal resources.

Among the major revelations of the festival was the theater group from the *Grupo do Centro Acadêmico da Faculdade de Direito da USP*, which later became the Teatro Oficina, presenting a play written and directed by José Celso Martinez Corrêa. Onstage were renowned Brazilian actors and actresses, such as Etty Fraser, Renato Borghi, José Carlos Telles, and Fernando Peixoto. Also present at that festival were Antônio Abujamra, Plínio Marcos, Paulo Lara, José Greghi Filho, and Oscar Von Pfhul. The last three lived in Santos and received support from Patrícia Galvão. Cacilda Becker and her sister, Cleide Yáconis, also participated.

Patrícia Galvão served on the festival jury. Among the award recipients were Etty Fraser (actress), Carlos Miranda (actor), Graça Melo (best professional director), José Celso Martinez Corrêa (national playwright), and Amir Haddad (non-professional director). The avant-garde student theater movement in Santos was taking root, and Patrícia Galvão advocated on many occasions for the construction of the Santos Municipal Theatre, which was inaugurated after her death, on March 10, 1979.

In 1959, she wrote in *A Tribuna* about preparations for Fando and Lis, by Fernando Arrabal, which was co-translated and co-directed with Paulo Lara. The play premiered at the Second Regional Amateur Theater Festival of Santos, presented by the Grupo Experimental de Teatro Infantil (GET), and received four awards and three honorable mentions. In February 1960, Arrabal wrote to Patrícia expressing his joy at the perfect understanding and appropriate interpretation of his work in South America (Furlani; Ferraz, 2010, p. 266). The play went on tour the following year in the state of São Paulo, reaching the capital, Santos once again, and several cities in the interior. In that same period, *Barrela*, an iconic play by Plínio Marcos, also premiered and received honorable mentions at the same festival.

To recognize iconic figures of Brazilian culture early in their careers is evidence of her determination and her instinct for the avant-garde. Only someone who sought out the new and the risky could bring together the *Teatro Experimental do Negro* (Black Experimental Theater) (São Paulo), *Teatro Oficina*, and Plínio Marcos. In 1959, while directing amateur theater in Santos, Patrícia discovered the playwright who was performing as a clown in a circus. Plínio showed her *Barrela* – which she described as “a dialogue as powerful as that of Nelson



Rodrigues” – and there began his career in playwriting. Throughout the decades, Patrícia remained attentive to both local and global culture, identifying those who broke with convention (Jeha; Pina, 2023, p. 42)

In 1960, she published the novel *A Famosa Revista* with Geraldo Ferraz, continued writing for *A Tribuna*, and pursued activities supporting amateur and avant-garde theater. She met Jean-Paul Sartre and Eugène Ionesco in São Paulo and Rio de Janeiro. She translated and directed *Rappaccini's Daughter*, by Octavio Paz, in Santos. In 1961, she translated *The Tunnel*, by Pär Lagerkvist.

This translation was staged by Filmesp (producer and distributor of spiritist films), among others. Spiritualist in tone, the action takes place in the afterlife, featuring a dialogue between two deceased characters. Lagerkvist, a Nobel Prize winner and considered the successor of August Strindberg, described himself as a “believer without faith – a religious atheist” (Teixeira, 2023, p. 11).

Coincidentally, as if in an occasional and existential prologue to her own death, this was one of her last accomplishments. Patrícia Galvão exited the earthly stage the following year, on December 12, 1962, a victim of lung cancer.

3. The importance of Patrícia Galvão for group theater

Patrícia Galvão was an active figure in the transformation of the theater of her time, contributing to the creation of solid foundations for major questions that still permeate contemporary theater and the performing arts today. Bringing together political, social, and affective dimensions, problematizing inequality and exclusion, and prioritizing freedom, she embraced – through both her body and her work – identity struggles against violence, neoliberalism, colonialism, and gender-based oppression. She played a decisive role in the development of Brazilian theater and that of the Global South, always attuned to a commitment to art, freedom, desire, and dreams.

I oppose the daily refutation that denies the dreamer reason within consciousness. One must dream. Always dream, live with one's nose pointed toward the sky and the air and the expanse, completely detached from Earth and reason, so that something may come true. Perhaps this notion may put me at odds with advocates of the complex, with educational schematics, and with the apologists of revolutionary manuals. Perhaps the speeches of those mystics who adhere to dogmatic materialism may contradict and refute this reactionary assertion, which bargains with the apocryphal terminology of static science. However, it is in the hidden world of phantasmagoria and absurd desires that I find the apotheosis of conclusive causes and accomplished phenomena. For better or worse, it is the dream that sets things in motion. It is the ideal that leads to realization. All progress stems from dreams. All regression stems from dreams (Pagu *apud* Furlani, 2023, p. 304).

The biographical data on Galvão presented in this article allow us to grasp the importance of her actions for Brazilian theater in her time and the impact that theater had on what we now



call contemporary theater, often categorized as group theater. Even though the definition of group theater as we currently understand it had not yet been fully developed when Patrícia Galvão lived and worked, some of its defining characteristics were then already present. Examples are both the sustained collaborative work to develop an aesthetic, poetic, and political project, and the creation of alternative models of theater production that explored various working formats and their relationship to funding mechanisms.

It becomes clear how central she was to decisive actions in the historiography of twentieth-century theater and how much she contributed to the group theater scene of her time. Major artists and significant theater groups of the twentieth century, at some point in their careers, participated in events organized by Pagu and/or found in her a major supporter: Cacilda Becker, Edgar da Rocha Miranda, Plínio Marcos, Zé Celso and Teatro Oficina, Amir Haddad, the Teatro Experimental do Negro, Antônio Abujamra, among others. These facts remain largely invisible in the historiography of Brazilian theater. Her work organizing theater festivals, producing and directing original and avant-garde plays, as well as developing thought around the most innovative currents of her time, was decisive in shaping what we today call the contemporary scene.

As Jeha and Pina (2023) observe, Pagu's trajectory has often been overshadowed by the image of the tragic muse of revolution. This is why it is essential to center attention on her significant work rather than her mythologized persona. "Her fascination with the theater of the absurd led her to translate plays by Ionesco, Arrabal, and Tardieu to express her dissent from the absurdity in which we may find ourselves immersed, and from the lack of meaning in life" (Teixeira, 2023, p. 10). Her deep commitment to theater positioned her at the forefront of major festivals dedicated to amateur and group theater, making her a key figure in the career development of several leading names in twentieth-century theater.

For me, theater bursts through all the horizons of aesthetics, invades all domains in their marvelous depth, admitting no boundaries of subject, time, or place [...].
For me, theater is the greatest of all literary genres.
(Pagu *apud* Teixeira, 2023, p. 10)



References

- ANDRADE, Gênes (org.). *Modernismos 1922- 2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- CARDOSO, Rafael. *Modernidade em Preto e Branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- CAMPOS, Augusto. *Pagu: vida-obra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- Ecopoetic 2022. conferencialabanrio.com, 2022 Disponível em: <https://www.conferencialabanrio.com/ecopoetic>. Acesso em: 29 jun. 2024.
- CARREIRA, André. Teatro de grupo e a noção de coletivo criativo. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS DA ABRACE, VI, 2010, São Paulo. Anais [...], São Paulo: Abrace, 2010. p. 01 – 05.
- FERRAZ, Geraldo Galvão (org.). *Paixão Pagu: uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- FLIP 2023 homenageia Pagu, autora do primeiro romance proletário no Brasil, *G1 Sul do Rio e Costa Verde*, Rio de Janeiro 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/sul-do-rio-costa-verde/noticia/2023/07/01/flip-2023-homenageia-pagu.ghtml>. Acesso em: 29 jun. 2024.
- FURLANI, Maria Lúcia Teixeira. *Pagu - Patrícia Galvão: livre na imaginação, no espaço e no tempo*. Santos, Unisanta, 1999.
- FURLANI, Maria Lúcia Teixeira; FERRAZ, Geraldo Galvão. *Viva Pagu: fotobiografia de Patrícia Galvão*. Santos: Unisanta; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.
- GALVÃO, Patrícia. *Parque Industrial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- JEHA, Silvana; PINA, Eloah. Abismos e asas de Patrícia Galvão. In: JEHA, Silvana (org.) *Pagu 1910-1962 - Até onde chega a sonda: escritos prisionais*. São Paulo: Fósforo, 2023.
- JEHA, Silvana (org.) *Pagu 1910-1962 - Até onde chega a sonda: escritos prisionais*. São Paulo: Fósforo, 2023.
- LABAN 2024: transculturalidade e tradução. Laban-Rio, Rio de Janeiro, 2024. Disponível em: <https://www.conferencialabanrio.com/ecopoetic> . Acesso em: 24 mar. 2025.
- MONÓLOGO ‘Pagu - Do outro lado do muro’ é atração teatral na Flip 2023. *Publishnews*, [s. l.], 2023. Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/materias/2023/11/22/monologo-pagu-do-outro-lado-do-muro-e-atracao-teatral-na-flip-2023>. Acesso em: 29 jun. 2024.
- MORGAN, Robin. *Sisterhood in Powerful: an onthology of writings from the women’s liberation movement*. New York: Vintage Books, 1970.
- PAGÚ – Até Onde Chega a Sonda. *Infoteatro*, [s. l.], 2023. Disponível em: <https://infoteatro.com.br/peca/pagu-ate-onde-chega-a-sonda-2/>. Acesso em: 29 jun. 2024.
- PARQUE INDUSTRIAL: Adaptação do romance homônimo de Pagu, Parque Industrial circula pelos Teatros Municipais de São Paulo. *Infoteatro*, [s. l.], 2023. <https://infoteatro.com.br/peca/parque-industrial/>. Acesso em: 29 jun. 2024.
- SEMINÁRIO Internacional Pagu 30 anos. *Núcleo de Estudos de Gênero Pagu*, Unicamp, Campinas, 2024. Disponível em: <https://www.pagu.unicamp.br/seminario/pecas-teatrais/>. Acesso em: 29 jun. 2024.



TEIXEIRA, Lúcia. *Os cadernos de Pagu*: manuscritos inéditos de Patrícia Galvão. São Paulo: Nocelli/Unisanta, 2023.

TEIXEIRA, Lúcia. *Croquis Pagú*: e outros momentos felizes que foram devorados reunidos. São Paulo: Cintra, 2021.



Academic Biography

Lígia Losada Tourinho - Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Professor at the Faculdade de Educação Física e Desportos in the Departamento de Arte Corporal at the Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brazil.

E-mail: ligiatourinho@eefd.ufrj.br

Funding

Not applicable

Ethics Committee Approval

Not applicable

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

No declared research context

Copyright

Lígia Losada Tourinho

Copyright of the translation

Celso Rimoli and Leonardo Maciel

Contribution of authorship (CRediT)

Not applicable

License

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Evaluation Method**

Double-Blind Peer Review

Editors

Ricardo Gomes

Priscilla Duarte

Lídia Olinto

Peer Review History

Submission date: 28 March 2024

Approval date: 15 September 2024



**TEATRO EXPERIMENTAL DO SESC:
Arte, Política e Resistência no Coração da Amazônia**

THE EXPERIMENTAL THEATER OF SESC:
Art, Politics, and Resistance in the Heart of the Amazon

Howardinne Leão

 <https://orcid.org/0009-0006-3451-516X>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i14.8010

Teatro Experimental do SESC: Arte, Política e Resistência no Coração da Amazônia

Resumo: Este estudo investiga as práticas artísticas em Manaus, com foco no Teatro Experimental do SESC Amazonas (TESC), grupo que atuou entre 1968 e 2016 e se destacou por seu projeto cênico inovador e sua capacidade de atravessar diferentes períodos políticos, alcançando projeção nacional. A pesquisa introduz o tema por meio de leituras essenciais — ainda escassas — sobre a produção teatral manauara e exemplifica peças encenadas pelo TESC até meados dos anos 2000, permitindo ao leitor compreender sua trajetória de resistência. Fundamentado em o trabalho utiliza a história oral como ferramenta metodológica central, complementada por documentos históricos, registros de apresentações e publicações do grupo. Essa abordagem amplia o diálogo com os autores nortistas Márcio Souza, Selda Vale e Ediney Azancoth, cujas obras são essenciais para compreender o contexto cultural e político em que o TESC se inseriu. O trabalho demonstra como o TESC utilizou o palco como espaço de resistência e expressão, tanto durante os anos de repressão da ditadura militar quanto no período de redemocratização, enfrentando desafios culturais específicos da região amazônica. Ao promover uma perspectiva crítica e pioneira sobre os processos históricos locais, o grupo consolidou-se como um agente transformador, cuja atuação reverberou além das fronteiras regionais. A pesquisa também evidencia a importância de resgatar e valorizar as contribuições artísticas do Norte do Brasil, frequentemente negligenciadas na historiografia teatral nacional. Justifica-se, assim, a necessidade de democratizar e enriquecer a historiografia teatral brasileira, incorporando as vozes e experiências de grupos como o TESC. Ao fazer isso, este estudo não apenas preenche lacunas historiográficas, mas também oferece novas perspectivas sobre o papel do teatro como ferramenta de resistência cultural, contribuindo para a preservação da memória teatral de Manaus e para a valorização da diversidade cultural do país.

Palavras-chave: teatro amazônico; teatro nortista; teatro de resistência; tradição teatral.

The Experimental Theater of SESC: Art, Politics, and Resistance in the Heart of the Amazon

Abstract: This study investigates artistic practices in Manaus, focusing on the Experimental Theater of SESC Theater (TESC), a group active from 1968 to 2016 that stood out for its innovative theatrical project and its ability to navigate different political periods, achieving national recognition. This research introduces the theme by essential—yet still scarce—readings on theatrical production in Manaus and examines plays staged by TESC up to the mid-2000s, enabling readers to understand the group's trajectory of resistance. Grounded in cultural and theatrical studies, this research employs oral history as a central methodological tool, complemented by historical documents, performance records, and publications by the group. This approach expands the dialogue with northern Brazilian authors such as Márcio Souza, Selda Vale, and Ediney Azancoth, whose works are essential to understand the cultural and political context of TESC. This study shows how TESC used the stage



as a space for resistance and expression during the years of repression under the military dictatorship and throughout the redemocratization period of Brazil, facing cultural challenges that are specific to the Amazon. By fostering a critical and pioneering perspective on local historical processes, the group established itself as a transformative force whose impact extended beyond regional borders. This research also highlights the importance of retrieving and valuing the artistic contributions of northern Brazil, which are often overlooked in national theater historiography. It thus underscores the necessity of democratizing and enriching Brazilian theater historiography by incorporating the voices and experiences of groups such as TESC. In doing so, this study addresses historiographical gaps and offers new perspectives on the role of theater as a tool for cultural resistance, contributing to the preservation of the theatrical memory of Manaus and the appreciation of the 'Brazilian cultural diversity.

Keywords: amazonian theater; northern theater; resistance theater; theatrical tradition.



1 Introdução

O teatro na Amazônia, muitas vezes negligenciado na historiografia teatral brasileira, carrega uma trajetória expressiva. Entre os grupos representantes da região, destaca-se o Teatro Experimental do SESC do Amazonas (TESC), cuja atuação atravessou diferentes períodos políticos, reafirmando o palco como espaço de expressão e luta. Este artigo busca lançar luz sobre a importância do TESC, analisando algumas de suas montagens para evidenciar como suas práticas cênicas desafiaram tanto a repressão quanto os dilemas do sistema democrático, reafirmando o teatro como ferramenta de transformação social.

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, o Teatro Experimental do SESC (TESC) destacou-se como uma das iniciativas teatrais mais significativas de Manaus, notabilizando-se especialmente por suas ações de resistência cultural durante os anos de repressão.

Além de narrar episódios significativos do TESC, este trabalho justifica-se por estabelecer um diálogo entre os estudos teatrais do Norte do país e a historiografia teatral brasileira, contribuindo para sua democratização e enriquecimento. Para tanto, buscamos visibilizar autores e práticas cuja bibliografia ainda é escassa ou pouco difundida, preenchendo lacunas importantes no campo dos estudos teatrais.

A escolha do título *Teatro Experimental do SESC: Arte, Política e Resistência no Coração da Amazônia* busca enfatizar o papel central do TESC não apenas na capital, Manaus, mas como um símbolo de resistência cultural e artística que reverbera por toda a Amazônia. O termo “coração” remete à ideia de um núcleo pulsante, que, embora geograficamente localizado na capital, irradia influências e inspirações para outras regiões, conectando-as a uma rede mais ampla de produção teatral. O TESC, ao longo de suas distintas fases, manteve-se irreverente e engajado, enfrentando as questões políticas de seu tempo com audácia e criatividade.

Localizado no Centro da cidade, dentro das instalações do SESC, o pequeno teatro de SESC, inaugurado em 1970, tornou-se um ponto de encontro cultural que refletiu as complexidades do período. Essa proximidade criava uma dinâmica de colaborações frutíferas entre diferentes artistas e linguagens, mas também gerava tensões, especialmente quando os objetivos artísticos do grupo colidiam com as diretivas mais conservadoras da instituição.

Em sua primeira fase, o grupo confrontou o teatro convencional vigente em Manaus, ousando em encenações que desafiavam as expectativas do público e as normas estabelecidas. Com a entrada de Márcio Souza, o TESC adotou uma linha mais politizada, conectando-se diretamente às questões regionais e nacionais. Dois objetivos centrais guiaram sua atuação nesse período: a “defesa da liberdade de expressão no Brasil”, uma necessidade premente desde a fundação do grupo em 1968, no contexto da ditadura civil-militar, até sua interrupção em 1982; e a “defesa da



cultura amazônica”, frequentemente relegada ao abandono e ao extermínio diante da exploração colonialista. Como destacado na introdução do livro “Teatro indígena do Amazonas”, o grupo assumiu essas pautas em seu trabalho (Souza, 1979, p. 3).

Essa dualidade de objetivos reflete a ambição do TESC de transcender a limitação de um grupo regional, ao mesmo tempo em que respondia à urgência política de produzir arte no Norte do país. Ao colocar a questão indígena no cerne de seu discurso, o grupo não apenas denunciou o avanço social predatório, mas também reafirmou a importância da Amazônia como espaço de resistência e identidade cultural. Assim, o TESC consolidou-se não apenas como um grupo teatral, mas como um agente transformador, cujo legado continua a inspirar e influenciar as gerações seguintes. Dessa forma, o título reflete a importância do TESC como um catalisador de transformações culturais e políticas, situado no centro simbólico e geográfico da Amazônia.

A metodologia adotada neste estudo parte da minha dissertação de mestrado, baseando-se na história oral e na análise de documentos históricos¹. Foram realizadas entrevistas com artistas e membros do grupo, complementadas por fontes primárias como registros de apresentações, publicações do TESC e documentos arquivísticos (todos físicos²). Essa abordagem multifacetada permite reconstruir a trajetória do TESC de maneira mais abrangente e contextualizada.

Para compreender a trajetória de um grupo tão longo, recorremos a teorias que destacam a importância da memória na construção do conhecimento histórico. Em consonância com Peter Burke (2000), o historiador cumpre uma função primordial ao servir como um lembrete dos eventos e processos que moldam a cultura. Nesse sentido, a história oral emerge como uma ferramenta crucial, permitindo-nos instigar, reavaliar e confrontar dados provenientes de fontes primárias e secundárias. Como destacou o professor e pesquisador Carlos Sebe (2005), a história oral oferece um acesso único às vozes e perspectivas daqueles que vivenciaram diretamente os eventos, fornecendo uma dimensão pessoal e subjetiva que enriquece a compreensão histórica. Segundo Sebe, “a história oral permite um acesso único às vozes e perspectivas daqueles que vivenciaram diretamente os eventos, fornecendo uma dimensão pessoal e subjetiva que enriquece a compreensão histórica” (Sebe, 2005, p. 87). Essa abordagem contrasta com as narrativas oficiais, frequentemente marcadas por uma visão progressiva e linear da história, que tende a desconsiderar processos alternativos e subjetivos.

Complementando essa perspectiva, o psicólogo social Domenico Unhg Hur (2013, p. 181) argumenta que a memória opera por meio de “fluxos temporais, dissimétricos e coexistentes”, o que nos permite transcender explicações únicas e contínuas dos fatos. Ao adotar essa visão, acessamos uma multiplicidade de temporalidades e subjetividades que enriquecem a análise histórica. Portanto, pensar a historiografia teatral de Manaus significou unir múltiplas fontes, incluindo as

1 A dissertação de mestrado em Artes Cênicas, defendida em 2020, pela Universidade de São Paulo, aborda a trajetória do TESC analisando amplamente todas as suas fases e contém todas as entrevistas na íntegra. Ver mais: (Leão, 2020).

2 Infelizmente não há nenhum *site* oficial do extinto grupo. Existe ainda a página do *Facebook*, mas está desatualizada: <https://www.facebook.com/share/g/18V1vkNn7J/>.



memórias daqueles que vivenciaram esses tempos. Essa abordagem é especialmente relevante diante da ausência ou precariedade dos acervos dos grupos teatrais, da escassez de bibliografia específica e da existência de dados publicados que, muitas vezes, se mostram contraditórios³.

O desejo por desbravar o cenário artístico de Manaus, especialmente o teatro, surgiu de uma experiência⁴ vivenciada em 2014. Artistas do Sudeste, curiosos sobre a produção teatral⁵ na capital do Amazonas, me fizeram várias perguntas instigantes: quais eram os principais autores e experiências cênicas que norteavam o teatro na cidade? Como funcionava a manutenção dos grupos? A atmosfera da floresta, entendida por muitos como mítica, influenciava de alguma forma o fazer artístico?

Após debater tais indagações com outros artistas manauaras, evidenciou-se que muitos compartilhavam das mesmas lacunas: o desconhecimento da história teatral de Manaus, isto é, a sua própria história. Essa constatação trouxe a necessidade de uma investigação mais aprofundada e contextualizada sobre as práticas teatrais na cidade. Era crucial desenvolver uma compreensão que valorizasse a especificidade cultural e geográfica da região, reconhecendo as influências e as particularidades do fazer artístico. Consequentemente, tornou-se necessário olhar para o passado.

As leituras que sustentavam o cenário teatral de Manaus, embora limitadas e escassas, serviram como ponto de partida essencial em minha pesquisa de mestrado, possibilitando um aprofundamento nesta investigação e uma exploração mais detalhada da história do teatro local. Ainda que insuficientes para uma compreensão completa, essas fontes ofereceram uma base inicial fundamental. Com isso em mente, apresentamos a seguir uma bibliografia selecionada, que servirá como guia introdutório para aqueles que desejam conhecer melhor o panorama cultural do Amazonas.

Os livros, resultado da parceria de Ediney Azancoth e Selda Vale, são considerados os únicos registros que retratam panoramicamente a cena teatral amazonense desde a segunda metade do século XX. Divididos em dois volumes complementares, “Cenário de Memórias” (2001) e “Amazônia em Cena” (2014), o primeiro oferece um panorama dos primeiros grupos e casas de teatro da cidade, revelando uma lacuna significativa na produção teatral durante a década de 1930.

3 Durante a pesquisa de mestrado, notou-se que algumas informações referentes ao TESC publicadas nos livros de Selda Vale e Ediney Azancoth (2001; 2014), tinham versões dúbias, ou dados controversos, ampliando a necessidade da realização das entrevistas. O grupo na época já não possuía *site* ou rede social oficial.

4 Me formei na primeira turma de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas, em 2014, e cheguei à capital paulista no mesmo ano. Ao explicar aos colegas artistas recém-conhecidos de onde eu vinha, percebi que muitos faziam perguntas que revelavam uma visão exótica e um desconhecimento sobre a região.

5 Embora o teatro amazonense ainda esteja majoritariamente concentrado na capital, é importante ressaltar que as produções do interior do Estado, embora esporádicas e ainda não configuradas como um movimento teatral consolidado, têm demonstrado potencial criativo e relevância cultural. Aos poucos, esse cenário vem se transformando, especialmente com a atuação da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) na interiorização de ações culturais e formativas. Grupos como o Olha Já, de Parintins, e a Companhia D’lart, de Manacapuru, destacam-se como iniciativas proeminentes, embora ainda dependam de datas comemorativas ou de maior apoio institucional para se firmarem. Essa dinâmica reflete tanto os desafios logísticos e estruturais enfrentados pelas regiões interioranas quanto a necessidade de políticas públicas que fomentem a descentralização das atividades culturais no Estado.



O segundo volume enfoca os grupos que surgiram na contemporaneidade, acompanhando as transformações da cidade. Ambos os livros destacam figuras importantes para o movimento teatral, como o próprio autor e ator Ediney Azancoth⁶, ainda desconhecido por muitos artistas. Vale salientar que a história de Ediney se entrelaça de diversas formas com o teatro manauara: no movimento de teatro universitário, no grupo TESC, no cineclubismo e em tantas outras iniciativas culturais. Essas leituras possibilitam a compreensão do cenário teatral que precedeu o TESC, permitindo situá-lo como um verdadeiro “divisor de águas” em sua trajetória, conforme ressaltam os próprios autores.

Selda Vale e Ediney Azancoth seguiram a parceria produtiva ao publicar o livro “TESC: Nos Bastidores da Lenda” (2009), uma obra fundamental que oferece um registro abrangente da trajetória do grupo, cobrindo seu percurso até 1982. No entanto, a obra deixa lacunas em relação aos anos posteriores, o que não diminui sua relevância, já que apresenta informações detalhadas e inéditas sobre o período abordado. Foi justamente essa publicação que despertou meu interesse em revisitar os fatos ainda pouco explorados ou imprecisos, especialmente no que diz respeito às décadas seguintes.

Adotando uma abordagem acadêmica, este estudo busca preencher essas lacunas, propondo uma análise mais detalhada e rigorosa da história do TESC, estendendo-se até os anos 2000. Ao fazer isso, pretende-se não apenas complementar o trabalho pioneiro de “Nos Bastidores da Lenda”, mas também oferecer novas perspectivas sobre a evolução do grupo, suas contribuições artísticas e seu papel no cenário cultural amazônico.

O livro “No palco nem tudo é verdade” (1993), de Azancoth, é uma biografia que combina suas memórias pessoais com a história teatral de Manaus. Funcionando como um diário dos grandes acontecimentos que marcaram sua vida, ele nos conduz por sua adolescência na cidade, revivendo suas aventuras em cinemas, circos e nos mostra uma Manaus esquecida, marcada por apagões elétricos. Por meio dele, é possível conhecer o movimento de teatro estudantil e as viagens do TESC pelos festivais, narradas através de anedotas singulares.

“O Palco Verde” (1984), de Márcio Souza⁷, um autor essencial para a compreensão do TESC e da Amazônia, pode ser lido como um manifesto pessoal de Souza, relatando suas experiências como diretor e dramaturgo no Teatro Experimental do SESC Amazonas e relatando as dificuldades enfrentadas durante a ditadura civil-militar com a chegada da Zona Franca⁸. Seu olhar oferece uma perspectiva única sobre o grupo. Suas principais obras estão reunidas nos volumes “Teatro I” e “Teatro II” (ambos de 1997) e em “Teatro Indígena do Amazonas” (1979),

6 Ediney Azancoth foi professor, ator, diretor, escritor e dramaturgo, conhecido por sua significativa contribuição ao teatro amazonense. Participante de diferentes movimentos culturais de Manaus, destacou-se no Teatro Experimental do SESC Amazonas.

7 Foi escritor, ensaísta, diretor, dramaturgo, ex-diretor da FUNARTE e cineasta amazonense. Principal figura de liderança do TESC a partir de 1974 até o seu encerramento em 2016.

8 A Zona Franca de Manaus (ZFM) é uma área de livre comércio criada em 1967 para promover o desenvolvimento econômico da região amazônica. Oferece incentivos fiscais, como isenção de impostos, para atrair empresas e investimentos.



um compilado de dramaturgias por temática, onde contém *A Paixão de Ajuricaba*, primeira obra teatral do autor.

Já “O Mostrador da Derrota” (2013), de Marcos Frederico Krüger e Alisson Leitão, reúne ensaios que exploram a literatura de Souza, com destaque para uma análise aprofundada de sua peça mais conhecida, *A Paixão de Ajuricaba* (1974). A obra examina a trágica história do herói indígena Ajuricaba, abordando temas como os efeitos do colonialismo e as reverberações da ditadura no contexto amazônico. Além disso, os autores investigam as figuras míticas presentes na peça e a habilidade de Souza em mesclar ficção e história, marcando sua narrativa com o humor ácido que caracteriza sua escrita.

Além do teatro, Márcio Souza oferece um panorama abrangente da Amazônia em “Breve História da Amazônia” (2009). Destacamos essa obra, pois engloba desde a ocupação dos primeiros nativos, passando pelo processo de colonização, o ciclo da borracha, somados aos projetos de expansão como a Rodovia Transamazônica, até a instalação da Zona Franca de Manaus, em 1967. Tratou-se de um esforço significativo para compreender a história da ocupação Amazônica, um excelente guia sobre a região. Outro clássico, mas com edição esgotada é “A Expressão Amazonense: do Colonialismo ao Neocolonialismo” (1978) onde Souza faz uma análise crítica dos processos históricos e da modernização de Manaus, abordando mudanças socioculturais e políticas.

Essas publicações não interessam apenas a historiadores, antropólogos e sociólogos. Elas também foram fundamentais para o desenvolvimento de muitas peças do TESC, como o espetáculo musical *As Folias do Látex* (1976), escrito e dirigido por Souza. Esse enredo, permeado por humor e irreverência, utilizou recursos do teatro de revista para denunciar aspectos trágicos do ciclo da borracha, período áureo da cidade na *Belle Époque*.

As referências comentadas contribuíram para entender a inserção de Manaus em um contexto cultural, político e sociológico, oferecendo pistas essenciais para aprofundar as inquietações iniciais. Os estudos reunidos por Souza, que moldaram a base ideológica do TESC, refletiram essa influência em seus trabalhos. Ao destacar tais fontes, evidenciamos o *déficit* de publicações sobre o teatro manauara e a necessidade de ampliar a discussão. A ausência de autores canônicos sobre essa região perpetua a falsa ideia de que não há produção teórica relevante, ocultando um silenciamento histórico.

Sábato Magaldi, em “Panorama do Teatro Brasileiro” (2004), reconheceu a impossibilidade de abranger todos os fenômenos teatrais do país devido à sua extensão. Na conclusão do livro, Magaldi mencionou brevemente Márcio Souza como um dos expoentes promissores das tendências contemporâneas: “Dentre os autores mais promissores e representativos das novas tendências, destaco a contribuição de Márcio Souza, cuja obra reflete a complexidade cultural da Amazônia” (Magaldi, 2004, p. 321). Esse reconhecimento de Magaldi sublinha a importância de se iluminar as fontes e as produções teatrais da região Norte.



Diante dessas iniciativas, o desejo de resgatar os ecos do passado, considerando sujeitos e fatos que permaneceram à margem das narrativas oficiais, encontra respaldo nas reflexões de Walter Benjamin em suas “Teses Sobre o Conceito de História” (1940). Benjamin nos convida a questionar e revisitar o passado com um olhar contemporâneo, destacando a importância de trazer à tona experiências silenciadas que, ao mesmo tempo, iluminam aspectos fundamentais do nosso presente. Benjamin argumenta que:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso (Benjamin, 1987, p. 224).

Consonante a isso, o historiador Marc Bloch, em “Apologia da História” (2001), conclui que os documentos não falam por si, mas precisam ser interrogados; somos nós que realizamos sua análise. Para Bloch: “O bom historiador se parece com o ogro da lenda. Onde fareja carne humana, sabe que ali está sua caça” (Bloch, 2001, p. 54). Isso implica que a história não é um simples registro de fatos, mas uma construção ativa.

Nosso objetivo é, portanto, abrir caminho para novas interpretações que ampliem a compreensão sobre a complexidade dessas experiências históricas, por meio do TESC, e seu impacto no presente. A seguir, concentraremos nossa análise no Teatro Experimental do SESC do Amazonas, reconhecido como um expoente do teatro nortista. O grupo não apenas alcançou projeção nacional, mas também desempenhou um papel pioneiro ao abrir caminho para as gerações subsequentes no cenário teatral da região.

2 Nos bastidores da lenda tesquiana

A abordagem filosófica que contribuiria para a ideologia do TESC era formada por uma juventude que buscava explorar questões humanas profundas, mas também se esforçava para transcender o realismo tradicional, conforme expresso por Décio de Almeida Prado: “tentava-se transfigurar em poesia dramática as análises psicológicas e as explicações sociais” (Prado, 1996, p. 49). Segundo Aldísio Filgueiras (1972), participante do TESC, a juventude amazonense, à época, estava imersa em uma efervescência cultural influenciada diretamente por movimentos contemporâneos de cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Nova York e Londres. Essas tendências incluíam o crescimento da contracultura, os efeitos do tropicalismo baiano, o trabalho cinematográfico de Glauber Rocha, a redescoberta da antropofagia de Oswald de Andrade pelos poetas concretos de São Paulo, e as narrativas disruptivas do cinema novo brasileiro, exemplificada na obra de Rogério Sganzerla, *O Bandido da Luz Vermelha*.



Consideramos que o Teatro Experimental do SESC (TESC) foi definido por um *ethos*⁹ de resistência, irreverência e engajamento. Alguns membros, já envolvidos com outros movimentos da cidade eram mais ativos politicamente, como Filgueiras: “Nós chegamos ao teatro pela política, porque éramos todos jovens e magros, adolescentes ou pós-adolescentes, em 1968 eu tinha 21 anos [...] nós tínhamos uma preocupação com o social” (Filgueiras, 2020). Nem todos os participantes tinham as mesmas aspirações, como veremos adiante, entretanto, nesse contexto de repressão, o TESC proporcionou um espaço para a expressão artística livre. Isso moldou a identidade do grupo e orientou suas produções, frequentemente desafiando as normativas e as limitações impostas pelo regime autoritário.

O paulista Nielson Menão, que já estava na cidade e havia dirigido uma montagem de sucesso do Teatro Universitário do Amazonas (TUA), em 1967, foi quem assumiu a direção do grupo. Menão era o único com experiência e certa formação teatral, e juntos dos partícipes levou adiante a proposta de se tornarem um grupo amador com apoio institucional do SESC. A primeira encenação foi *Eles Não Usam Black-Tie*, 1969, de Gianfrancesco Guarnieri. Na análise de Márcio Souza, “era uma montagem despojada, sem cenários ou objetos de cena. O elenco portava uma maquiagem carregada, quase uma máscara e o ritmo da encenação era rápido” (Souza, 1984, p. 14). Tal forma inventiva foi assumida pela direção de Nielson Menão na condução dos atores como uma necessidade, visto que a maioria nunca havia feito teatro. O resultado surpreendeu a plateia manauara.

Embora o contexto da época demandasse resistência contra as pressões do autoritarismo, as convicções políticas não eram unânimes. Segundo Carlos Michiles (1979), ator do grupo na fase inicial, o pensamento tesquiano era caracterizado por um “liberalismo eclético e escorregadio”. Ou seja, não se tinha muita clareza sobre a perspectiva política do grupo, mas a luta contra a repressão do Estado era o que os mantinha afinados em busca do que seria um trabalho “político-estético”. Tal contradição é expressa pela declaração de Menão (2019):

E imediatamente eu peguei a peça “Eles não usam black-tie” e falei: “É isso aqui, vamos levar isso para frente”. E aí [...] eu comecei a aprender a fazer teatro, o teatro que eu procurava de repente. Então era isso, era experimentando. O ator que eu tenho é esse, e aí? Ele não pode ser ator? Pode! Claro que pode. [...] E o Aldísio entendeu isso logo. O Aldísio é que era o intelectual da turma, eu era puro delírio, era “porra louca” – a gente chamava de “porra louca” na época. Eu não racionalizava as coisas, eu queria era acabar com o sistema, essas coisas malucas, mas foi ótimo, foi muito bom (Menão, 2020).

Havia uma luta da classe artística contra o autoritarismo e o provincianismo que dominava a cidade. No entanto, Souza (1984) indica que essa postura era mais uma atitude do que uma posição crítica. Tudo isso se alinhava nas experiências efervescentes vividas pela juventude do período.

9 No contexto deste artigo, o termo “*ethos*” é empregado para descrever o conjunto de valores e normas que definem o caráter do TESC. Segundo Aristóteles, *ethos* é um meio persuasivo de influência baseado no caráter percebido do falante ou escritor. No caso do TESC, isso reflete sobre o compromisso do grupo com a resistência cultural e a promoção de mudanças sociais (Aristóteles, 2017).



O projeto estético do TESC, alimentado por todas essas questões, concretizou-se na estreia de *Eles Não Usam Black-Tie* e, em seguida, de *Calígula ou Como Cansa Ser Romano nos Trópicos* (versão de 1969). Posteriormente, viria *Pastum*, em 1970, e *Mikage, a Longa Viagem do Primata*, 1971, todas criações de Nielson Menão. Essas últimas deflagravam o lado mítico, experimental, alimentadas pelo movimento *hippie* e a performance que chegava com vigor por grupos como o *Living Theatre*. A metáfora e a expressão corporal também foram recursos muito explorados para burlar a censura.

Nielson Menão (2020) afirma que a proposta do TESC era dinâmica, moldada pelas experiências e pelo sentido do trabalho que surgia na prática, característica marcante da primeira fase do grupo. A plateia, por sua vez, vivenciava novas experiências sensoriais e imagéticas de forma pioneira. O isolamento geográfico de Manaus fazia com que as teorias e tradições teatrais chegassem de maneiras diversas, gerando interpretações únicas e ganhando novos significados quando aplicadas na prática. Esse objetivo foi levado ao extremo nas montagens realizadas pelo grupo.

Um exemplo icônico dessa abordagem é a montagem *Calígula ou Como Cansa Ser Romano nos Trópicos* (1969), dirigida por Nielson Menão, que encapsula a discussão interna do grupo de maneira irreverente e poética.

3 O exemplo do irreverente *Calígula*

Em Manaus, do ponto de vista cênico, as peças frequentemente exploravam a relação entre ator e espectador de forma frontal, com exceção das encenadas nas ruas ou em locais alternativos que eram experiências isoladas. Esse aspecto muda quando, em *Calígula ou Como Cansa Ser Romano nos Trópicos*¹⁰, o palco se apresenta nu e a plateia vive a encenação de dentro, acomodada em pequenas arquibancadas. Por meio de fotos, é possível notar que o cenário era composto por escadas e tabladados que criavam diferentes níveis, formando pontes para os atores interagirem com a plateia. O texto, mais uma espécie de roteiro, foi criado por Aldísio Filgueiras e Nielson Menão, configurando uma adaptação do original *Calígula* de Albert Camus, escrita entre 1938 e 1939. O grupo tentou repetidas vezes ser fiel ao original, mas segundo Costa e Azancoth (2009), vestir roupas gregas abaixo de um sol tropical de 40 graus na periferia do Brasil não fazia sentido, sobressaindo no ensaio a famosa frase dita por Filgueiras: “Ufa, como cansa ser romano nos trópicos”. Elementos da narrativa original permanecem, mas o império de Calígula cedeu lugar a uma república de Bananas e quinquilharias, fazendo alusão às novidades trazidas pela Zona Franca, instaurada em 1967.

10 Elenco: José Fernandes Jr. (Calígula), Gerson Albano (Caio), Luiz Phelipe (Múcio Lépido), Maurício Pollari (Mereia), Fábio Marques (Preciosa), Ivone Castro Menão (Cesônia), Ilka de Castro (Guarda), Isabel Iolanda (Guarda), Custódio Rodrigues (Queeias), Carlos Michiles (Cipião), Áureo Márcio (Esposa de Múcio) e Lucilene Guimarães (Etiópe). Temporada de 1971 (Vale; Azancoth, 2009, p. 70).



Nos rostos de todos os personagens formava-se uma máscara branca feita de *pancake*, com ênfase nas sobrancelhas destacadas de preto, em acordo com a personalidade de cada uma das figuras. Os figurinos eram togas compridas feitas de plástico e, em determinados momentos, substituídos por trajes íntimos dos atores que realizavam movimentos eróticos, naturalmente chocando a plateia desacostumada.

As apresentações, com curta temporada, iniciaram-se na quadra do SESC, pois na época ainda não existia o teatro de bolso e, posteriormente, no Teatro Amazonas, na ocasião do III Festival de Cultura promovido pela Fundação Cultural do Amazonas. As cenas iniciais surpreenderam de tal modo que o júri não quis acompanhar a peça quando percebeu que seria de dentro do palco.

A experiência do espectador foi, no mínimo, curiosa, pois o elenco não seguia marcações rígidas, agindo com liberdade de acordo com as circunstâncias, o que deixava um amplo espaço para improvisações. Já não se tratava de Camus, era uma reapropriação e um auto entendimento do que a obra gera e pulsava naqueles corpos tropicais. Esse fenômeno, até então, era praticamente inexistente em Manaus. Houve outras experiências, mas nenhuma com essa mesma proporção.

Para aprofundar a ideia de reapropriação/antropofagia cultural inspirada em Oswald de Andrade, podemos considerar a maneira como a obra *Calígula ou Como Cansa Ser Romano nos Trópicos* se transformou ao ser apropriada pelo grupo teatral manauara. Oswald de Andrade, em seu “Manifesto Antropófago” (1928), propôs a ideia de que a cultura brasileira deveria ‘devorar’ influências estrangeiras e reconfigurá-las de maneira única e autêntica. Essa antropofagia cultural não se trata apenas de uma simples assimilação, mas de uma transformação radical onde o “devorado” é recriado e ressignificado pelo “devorador”. No contexto do TESC, a peça *Calígula* foi despojada de suas conotações puramente europeias e existencialistas, sendo imbuída de elementos locais e tropicais, incluindo a forma coloquial de falar. O conceito de improvisação e a ausência de marcações rígidas permitiram que os atores incorporassem suas próprias experiências e sensibilidades culturais na encenação. Assim, a peça não apenas adaptou-se ao novo contexto, mas foi fundamentalmente transformada por ele.

Acrescentamos um fato ainda mais peculiar. Na plateia encontrava-se o jovem cineasta Roberto Kahane, que já estava envolvido nos movimentos de cineclubes em Manaus e havia sido premiado com *A coisa mais linda que existe* – em colaboração com Filgueiras – como melhor filme regional no I Festival Norte de Cinema Brasileiro, pelo Instituto Nacional de Cinema, em 1969. Também é relevante recordar sua participação anterior no Teatro Universitário do Amazonas (TUA), onde já havia colaborado com Menão. Kahane, ao assistir à montagem, identificou imediatamente uma afinidade, percebendo na metamorfose realizada pelo grupo com Camus uma espécie do que nomeou na época de “antropofagia devastadora”, com possibilidades que ele próprio gostaria de explorar em uma versão cinematográfica.

Quanto a isso, o professor e pesquisador Alexandre Mate (Mate *et al.* 2023) traz luz a uma questão importante relacionada aos grupos amadores quando afirma que, dentre as diversas e



relevantes características dos coletivos teatrais, que definem a prática do sujeito histórico em questão resultantes dos processos e movimentos ligados ao teatro épico e às expressões culturais populares, é crucial ressaltar a audácia e um certo apetite antropofágico pela obra que se renova, buscando não apenas a reprodução ou adaptação de um original. Isso contrasta com as formas hegemônicas de criação.

Esse encontro catártico revela que a peça teatral se expandiu para se tornar o primeiro longa-metragem, marcando também o primeiro filme de ficção produzido em Manaus naquela época, com atores locais. Curioso observar que os mesmos atores e figurinos foram mantidos na versão cinematográfica. A abordagem tropicalista resultou em uma adaptação intitulada *Como cansa ser romano nos trópicos ou Como não sabemos nada de nada da vida alheia*, 1970. Locações em Manaus foram utilizadas como cenário, incluindo os cartões postais Praia da Ponta Negra, Largo de São Sebastião, instalações do Teatro Amazonas, Avenida Eduardo Ribeiro, Praça da Polícia, entre outros.

Além dessa experiência, houve uma remontagem em 1971, mais fiel ao texto de Albert Camus. Essa nova versão envolveu um trabalho mais detalhado de encenação, estudo aprofundado dos personagens e algumas alterações no elenco. Segundo Costa e Azancot (2009) e depoimento de Menão (2019), resultou-se mais convencional em comparação com a primeira. Isso demonstra como uma experiência teatral pode gerar novas vivências artísticas, tanto para os produtores quanto para o público, resultando no processo de antropofagia cultural mencionado por Mate.

Ao longo da trajetória do TESC, novos objetivos e fases foram delineados, especialmente após a saída de Menão e seu retorno a São Paulo. Durante esse período, o grupo recebeu a contribuição de outros diretores até que, em 1973, o convite foi estendido a Márcio Souza. Souza, sem experiência teatral prévia, implementou uma metodologia colaborativa com foco nos estudos culturais do texto, promovendo seminários com professores convidados e laboratórios cênicos.

4 A frutífera união entre Márcio Souza e o TESC

Com a entrada de Márcio Souza no TESC, a Amazônia passou a ser o principal recorte de atuação do grupo. Suas peças evidenciam aspectos que moldaram a cidade de Manaus e a região, permitindo compreender o lugar da arte nesse processo e, consequentemente, o papel do TESC na construção de uma identidade cultural amazônica. A partir de então, o grupo assumiu uma postura engajada, utilizando o teatro como ferramenta de reflexão e resistência.

No ensaio-manifesto “A questão do teatro regional” (1984), Souza destacava que a cultura indígena era compreendida pelo grupo por meio da resistência dos povos autóctones. Ele argumentava que a expressão popular era a chave para contrapor-se às formas capitalistas, afirmando: “por isso jamais tivemos complacência pelo exótico e sempre buscamos manifestar o nosso horror pelo folclórico” (Souza, 1984, p. 4). Essa postura alinhava-se ao revisionismo histórico iniciado



com *A Paixão de Ajuricaba*¹¹, escrita e encenada em 1974, pioneira em levar aos palcos um mito indígena e revelar as narrativas do povo Manau. A peça dialoga com as reflexões de Walter Benjamin (1987), que defende que o materialismo histórico, ao buscar a redenção do passado, deve considerar os ecos das vozes silenciadas e questionar continuamente a vitória dos dominantes.

Souza reforça a recusa ao exotismo, uma preocupação central em sua obra. Apesar de tratar-se de uma peça dramática com temática autóctone, ele evita cair na armadilha da verossimilhança superficial, como figurinos e cenários estereotipados. Em vez disso, opta por uma abordagem épica, que convida o público a refletir sobre aspectos humanos e universais da situação apresentada. Em entrevista, Souza (2005) enfatizou que a dramaturgia não seria uma “reedição romântica” do indígena. Para ilustrar, citou um trecho da fala de Ajuricaba: “Mesmo que os pajés tivessem falado que eu seria derrotado, nós deveríamos ter feito o que fizemos para que no futuro não dissessem que herdaram a covardia de nós” (Souza, 2005, p. 34). E complementa: “Isso é Demóstenes, entendem? Existem valores maiores do que o ‘regionalismo’, digamos assim. Não se deve temer o universal” (Souza, 2005, p. 34). Essa perspectiva reforça a intenção do grupo de fugir do rótulo de grupo exótico e primitivo, buscando uma linguagem teatral que transcendesse o local sem perder sua raiz.

A Paixão de Ajuricaba pode ser interpretada como um grito de resistência silenciado pela história oficial. Ajuricaba, o herói indígena, representa a luta pela liberdade e a recusa à submissão, mesmo diante da derrota inevitável. Seu final ambíguo abre espaço para múltiplas interpretações, aproximando-o dos milhares de mortos e desaparecidos durante a ditadura militar. A trama paralela de Inhambu, companheira de Ajuricaba, morta pelas mãos do Comandante português, simboliza as centenas de nações indígenas exploradas e dizimadas, assim como a violência sofrida pelas mulheres indígenas ao longo do processo colonizador. O Comandante português, figura antagonista, encarna os valores opostos aos de Ajuricaba: injustiça, cobiça, exploração e ganância, representando os objetivos colonizadores e capitalistas que também ecoaram na opressão do regime ditatorial. Por fim, Teodósio simboliza a remissão e o despertar de uma nova consciência de pertencimento e reconhecimento da ancestralidade, convocando para uma luta que deve ser continuada. Esse personagem pode ser visto como um paralelo às lutas sociais e ao movimento revolucionário que mobilizou o país naqueles anos, mas foi interrompido pelo golpe militar.

Assim, a união entre Márcio Souza e o TESC não apenas fortaleceu o grupo, mas também consolidou um teatro politizado e engajado. Essa abordagem transformou o TESC em um símbolo de resistência cultural, cujo legado continua a inspirar e influenciar o teatro amazônico e brasileiro.

Em 2024, a peça *A Paixão de Ajuricaba* completou 50 anos. Aquele ano também marcou a perda de Márcio Souza, uma figura central na cultura amazônica e no teatro brasileiro. Sua contribuição foi fundamental para que, pela primeira vez, o público pudesse ver e se reconhecer em sua ancestralidade, algo que foi amplamente registrado pelo sucesso de público nos jornais da

11 Elenco: Stanley Whibbe, Inhambu: Denise Vasconcelos, Comandante português e coro: Herbert Braga, Irmão Carmelita e coro: Ediney Azancoth, Teodósio e coro: Moacir Bezerra, Guerreiro manau, soldado e coro: Mardônio Rocha. Temporada de 1974 (Vale; Azancoth, 2009, p. 90).



época. Esse legado de valorização das histórias e identidades indígenas continuou a inspirar outras montagens teatrais, perpetuando a missão de dar voz às narrativas silenciadas.

Entre 1970 e 1982, o TESC participou de diversos festivais nacionais, conquistou prêmios e manteve uma abordagem crítica e irreverente dos processos históricos por meio de pesquisas sistemáticas. Um dos destaques foi a participação no I Festival Nacional de Teatro de Campina Grande (FENAT) em 1974, que também celebrou 50 anos em 2024. A participação no festival rendeu ao TESC várias premiações, incluindo a de melhor dramaturgia e melhor direção para Márcio Souza, que na época tinha apenas 23 anos. Críticos de prestígio, como Luiza Barreto Leite e Jefferson del Rios, elogiaram o trabalho do grupo, consolidando o respeito pelo rigor de suas pesquisas¹².

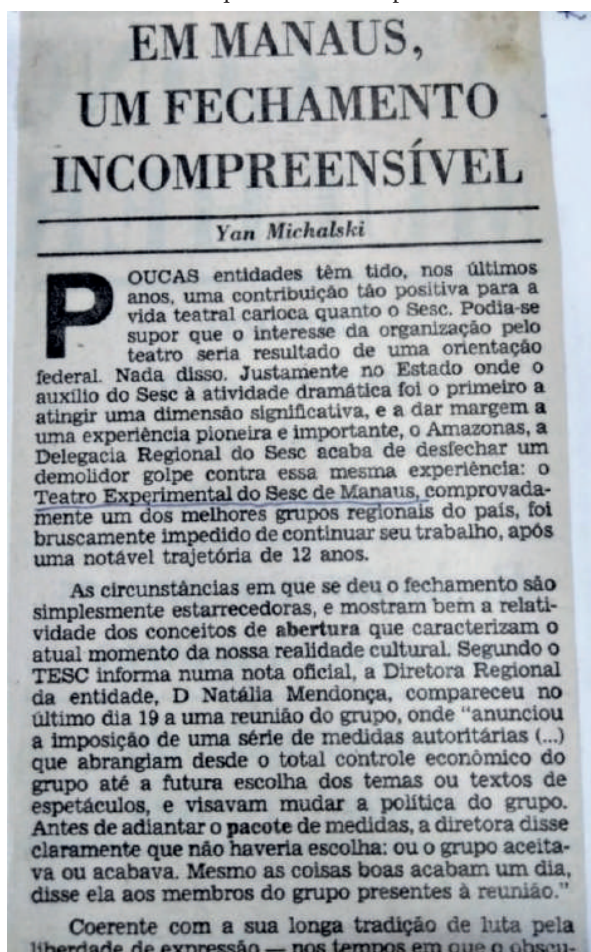
Mesmo com todo o sucesso, as relações entre o grupo e o SESC permaneceram tensas devido a imposições internas não cumpridas. Como resultado, foram expulsos do teatro do SESC em 1980. O que parecia ser o fim ainda encontrou fôlego em 1982, com a montagem de *A Resistível Ascensão do Boto Tucuxi* apresentada no Teatro Amazonas sob a direção do paulista Márcio Aurélio¹³. Resumidamente, a peça confrontava, por meio de metáforas, um político populista candidato a governo naquele ano, durante as primeiras eleições na abertura democrática. Houve perseguição aos membros, ameaças de bombas durante as apresentações e boicote pela mídia. O grupo não resistiu e decretou seu fim, mas antes recebeu inúmeros apoios da classe artística nacional, como o do crítico Ian Michalski em sua coluna no Jornal do Brasil, abaixo.

12 *Jornal da Paraíba*, Campina Grande, 25 de julho de 1974 (gentilmente cedido pelo professor Diógenes Maciel da Universidade Estadual da Paraíba).

13 Márcio Aurélio é natural de Piraju, São Paulo, nascido no ano de 1948. É diretor, cenógrafo, figurinista, tradutor e professor aposentado de interpretação pela Unicamp. É um encenador de prestígio internacional, com uma linha de trabalho sobre as obras de Bertolt Brecht e Heiner Müller.



Imagem 1: Matérias de Yan Michalski sobre ataques sofridos e repercussão do encerramento do grupo, em 1982



Fonte: Coleção TESC (Cedoc/Funarte) (Michalski, 1982)

5 Nem tudo novo de novo: o retorno e o fim

Considerando as limitações de espaço deste artigo, resumiremos o período dos anos 2000 para contextualizar o cenário político e as perspectivas artísticas que revitalizaram o TESC. Na virada de século, os padrões políticos e econômicos passaram por mudanças substanciais em comparação aos períodos anteriores, resultando em condições de trabalho distintas em cada era.

Com o sopro de todas essas mudanças, Márcio Souza, que acabara de deixar a Fundação Nacional das Artes (FUNARTE), foi convidado em 2003, pela nova administração do SESC, a dar continuidade ao seu trabalho teatral. Essa nova fase contrastava significativamente com a realidade da primeira geração tesquiana, para a qual a profissionalização teatral não era uma prioridade nem uma possibilidade concreta. Muitos daqueles jovens e trabalhadores liberais se aventuraram no teatro enquanto mantinham outras ocupações. Também se entende que o contexto político da ditadura influenciou fortemente o modo de produção, o discurso e as interações internas do grupo, transformando os encontros em um ato político em si.



A nova geração de integrantes encontrou um ambiente já estruturado no contexto democrático de retomada do TESC. Composta majoritariamente por jovens das periferias, essa geração trouxe consigo conhecimentos técnicos adquiridos em escolas de formação de atores, refletindo um desejo claro de profissionalização e renovação artística. Márcio Souza, figura central na história do TESC, também era inicialmente desconhecido por esse novo grupo. Com o tempo, estabeleceu-se uma relação de respeito mútuo, à medida que os jovens desenvolviam suas trajetórias artísticas, alinhando-se a um novo modelo.

A escolha desse reinício foi remontar a peça *A Paixão de Ajuricaba*, justificada pelo seu impacto histórico e por ter sido o primeiro trabalho teatral de Souza, em 1974. O seu retorno a Manaus para reativar o grupo foi amplamente divulgado na mídia, criando um imaginário de grandeza e espetacularidade, com cobertura extensiva nos jornais e na televisão diariamente. Tornou-se uma montagem comemorativa e simbólica, além de sua temática de resistência que ressoava fortemente com a nova equipe em um novo tempo.

A Paixão de Ajuricaba foi a mais encenada pelo TESC, apresentada em várias versões. Estima-se que, durante a permanência do ator Márcio Braz (2019) no grupo, houve pelo menos 700 apresentações, inicialmente de quinta a domingo e, posteriormente, de sexta a domingo, no teatro do SESC. Na remontagem de 2003, a peça ganhou nova versão a partir do remanejamento do elenco e nos anos seguintes também foi readaptada para uma turnê francesa¹⁴ em 2012.

Apesar do impacto da nova experiência, os críticos Macksen Luiz e Omar Gusmão, presentes na estreia, registraram-na como uma montagem estática e, por vezes, declamatória, devido ao texto não ter sofrido modificações, mesmo com a proposta de uma roupagem mais épica. Uma cena que narrava eventos dez anos após a morte do herói foi acrescentada para reforçar o tom épico, mas, segundo Gusmão, essa intenção ficou apenas na argumentação (Gusmão, 2003;). De todo modo, a montagem agradou a plateia, visivelmente emocionada, tornando-se sucesso de público nas apresentações seguintes.

A foto abaixo ilustra uma das apresentações do grupo na temporada de 2005, provavelmente no teatro do grupo, no SESC Amazonas.

14 Em 2012, o grupo realizou uma turnê por três cidades francesas com o apoio da Universidade de Sorbonne, apresentando a peça *A Paixão de Ajuricaba*. A proposta era evitar o exotismo que poderia ser esperado pela plateia estrangeira. Surpreendentemente, o grupo optou por uma montagem com palco nu e roupas neutras, onde a interpretação e o texto eram enfatizados junto com os elementos cênicos da trágica saga de Ajuricaba. Nesse palco havia um pequeno tablado demarcando a ação cênica dramática, que nos parece semelhante ao jogo poético proposto por Peter Brook, na lida com o espaço vazio.

Imagem 2 – *A paixão de Ajuricaba*. Apresentação de 2005



Foto de Danilo Jr. Fonte: Arquivo TESC/ doação Márcio Souza. Museu Amazônico da UFAM

Ao longo dos anos, o grupo seguiu repetindo e criando novos feitos por meio de excursões, festivais, oficinas de formação em diversas cidades, novas montagens e projetos cênicos até conquistar o contrato na carteira de trabalho, processo não tão simples.

Desde o retorno da França, em 2012, o grupo demonstrava um forte desejo de montar *O Tartufo*, de Molière. Quando finalmente o texto foi adaptado por Souza e os ensaios iniciados com a produção e figurinos quase prontos, foram surpreendidos por duas crises. A primeira relacionada à crise econômica brasileira de 2016, durante o governo Dilma Rousseff, resultando em cortes de verbas e afetando especialmente o setor cultural e, por sua vez, a precarização do grupo; e a segunda mais definitiva: o rompimento abrupto da parceria com a instituição justificada pela primeira crise, encerrando uma colaboração de quase quatorze anos, em agosto de 2016.

Em entrevista, a atriz Carla Menezes, integrante da última geração tesquiana e atuante até o encerramento do grupo, afirmou que o TESC poderia renascer sob uma nova gestão e com um novo elenco. Como uma fênix, o grupo, que já havia ressurgido após um hiato de 21 anos, poderia encontrar novos caminhos para sua continuidade.

Mas nós tínhamos sonhos, nós queríamos contribuir, queríamos fazer história, queríamos expandir o TESC, queríamos levar às cidades do interior [...] 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, saímos do nosso mundo e fomos para o mundo (Menezes, 2020).

6 Considerações finais

A análise da trajetória do TESC em Manaus evidencia a urgência de descentralizar os estudos da historiografia teatral brasileira, trazendo à tona a riqueza cultural do Norte do país, frequentemente negligenciada. O grupo, com sua história marcada por resiliência e inovação, não apenas exemplifica a capacidade da arte de florescer em contextos adversos, mas também ilustra como os coletivos teatrais podem influenciar positivamente suas comunidades locais e o cenário artístico nacional. A liderança de figuras como Nielson Menão e Márcio Souza, somada à dedicação dos membros do grupo, enriqueceu de forma significativa o panorama cultural de Manaus, consolidando o TESC como um agente de transformação.

Através de suas montagens e adaptações, o TESC desafiou a hegemonia cultural tradicionalmente centrada nos grandes centros urbanos, inspirando gerações de artistas e grupos teatrais na cidade. Antes de sua atuação, o teatro em Manaus carecia de constância e rigor, com produções efêmeras que refletiam a necessidade de rapidez para atrair e manter o público. O TESC foi pioneiro ao introduzir estudos sistemáticos e ao lutar pela profissionalização do teatro na região, estabelecendo uma cultura de temporadas e repertório que influencia até os dias atuais.

Um dos legados mais notáveis do grupo é a inspiração que proporcionou a outros coletivos como a Companhia de Teatro Vitória Régia, fundada nos anos 1980 e liderada por Nonato Tavares, figura central no teatro amazonense. Como destacam Rosiel Mendonça e Jony Clay Borges (2018) em “Nonato Tavares, um homem de teatro”, as práticas e influências do TESC ecoam nas iniciativas de Tavares, demonstrando a continuidade de seu impacto. Outro exemplo contemporâneo é Taciano Soares, artista multifacetado, docente da Universidade do Estado do Amazonas e diretor do grupo Ateliê 23, que frequentemente atribui ao TESC a influência em seu rigor artístico e na construção de um teatro de repertório. O seu grupo foi recentemente indicado à categoria “Energia que vem da gente” no Prêmio Shell de Teatro em 2024, reforçando a relevância de sua trajetória.

Muitos dos membros do extinto TESC seguem atuando no cenário artístico e acadêmico, perpetuando seu legado. Daniely Peinado, professora de Dança e Teatro na Universidade do Estado do Amazonas; Efraim Mourão, produtor cultural; Deni Sales, performer, dramaturgo e doutorando em Teatro; Carla Menezes, produtora cultural e advogada; Robson Ney, ator, performer e professor de teatro; e Dimas Mendonça, ator e *performer*, são exemplos de como a influência do grupo continua a moldar as novas gerações e a fortalecer o teatro na cidade. A recente partida de Márcio Souza, em agosto de 2024, não diminui a importância de sua obra, ao contrário, ela permanece crucial para a compreensão das culturas amazônicas.

Ao examinar um grupo teatral como o TESC, revela-se um universo de temas interconectados que abrem portas para a compreensão de fenômenos artísticos e sociais mais amplos. Observar esse contexto é reconhecer os movimentos transformadores do ambiente urbano, entrelaçando fatores sociopolíticos e culturais que moldaram esses acontecimentos. Esta investigação, portanto, não se



limita a uma revisão histórica, mas explora as dinâmicas complexas entre arte, política e sociedade, contribuindo para a geração de novos registros e a preservação da memória teatral de Manaus.

Reconhecer e celebrar a trajetória do TESC é fundamental para entender o papel vital do teatro na construção de um discurso cultural mais inclusivo e representativo. Ao valorizar a diversidade e a riqueza das expressões culturais em todo o Brasil, este estudo busca não apenas preencher lacunas historiográficas, mas também inspirar futuras pesquisas e iniciativas que fortaleçam o teatro como ferramenta de transformação social e cultural.



Referências

- ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago*. São Paulo: Revista de Antropofagia, 1928.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BRAZ, Márcio. Apêndice A - Entrevista com Márcio Braz. Manaus, 06 de fevereiro. In: Leão, Howardinne. *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.. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-04032021-161619/en.php>. Acesso em: 16 abr. 2025.
- BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BLOCH, Marc. *Apologia da história: ou O ofício de historiador*. Prefácio Jacques Legoff. Apresentação de Lília Moritz Schwarcz. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BURKE, Peter. *Variedades de história cultural*. Tradução de Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- COSTA, Selda Vale da; AZANCOTH, Ediney. *TESC nos bastidores da lenda*. Manaus: Editora Valer, 2009.
- FILGUEIRAS, Aldísio. Em busca da linguagem perdida. *A Tribuna Universitária*, Manaus, mai./jun. 1972. Arquivo pessoal de Aldísio Filgueiras.
- FILGUEIRAS, Aldísio. Apêndice A - Entrevista com Aldísio Filgueiras, Manaus, 11 de janeiro de 2019. In: Leão, Howardinne. *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. DOI:10.11606/D.27.2020.tde-04032021-161619. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-04032021-161619/en.php>. Acesso em: 16 abr. 2025.
- GUSMÃO, Omar. A paixão de Ajuricaba: Suprindo a carência da cena teatral, *A Crítica*, Manaus, 2003.
- HUR, Domenico Unhg. *Memória e tempo em Deleuze: multiplicidade e produção*. *Athena Digital: Ensayos*, Barcelona, v. 13, n. 2, jul. 2013. Disponível em: https://atheneadigital.net/article/view/v13-n2-hur/1088-pdf-pt?locale=it_IT. Acesso em: 29 ago. 2024.
- LUÍZ, Macksen. Amazônia, mitos e folias, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. Arquivo pessoal de Otoni Mesquita.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 6. ed. São Paulo: Global editora, 2004.
- MATE, Alexandre; LONDERO, Elen; CABRAL, Ivam; AQUILES, Márcio. *Teatro de Grupo em Tempos de Ressignificação: criações coletivas, sentidos e manifestações cênicas no Estado de São Paulo*. São Paulo: Lúcias, 2023.
- MENÃO, Nielson. Apêndice A - Entrevista com Nielson Menão, 18 de junho de 2020. In: Leão, Howardinne. *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. doi:10.11606/D.27.2020.tde-04032021-161619. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-04032021-161619/en.php>. Acesso em: 16 abr. 2025.



MENDONÇA, Rosiel; BORGES, Jony Clay. *Nonato Tavares, um homem de teatro*. Manaus: Editora Valer, 2018.

MENEZES, Carla. Apêndice A - Entrevista com Carla Menezes. Manaus, 09 de fevereiro de 2019. In: Leão, Howardinne. *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. doi:10.11606/D.27.2020.tde-04032021-161619. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-04032021-161619/en.php>. Acesso em: 16 abr. 2025.

MICHALSKI, Yan. Em Manaus, um fechamento incompreensível. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1982.

MICHILES, Carlos. *Ensaio TESC: Cacos dos sonhos que nos cortam até hoje*. Manaus: documento de registro do ensaio datilografado em 10 fev. 1979. [cedido gentilmente pelo autor].

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SEBE, José Carlos. *Manual de História Oral*. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2005.

SOUZA, Márcio. *A Expressão Amazonense: Do colonialismo ao neocolonialismo*. São Paulo: Alfa Ômega, 1978.

SOUZA, Márcio. *Breve história da Amazônia: do período pré-colombiano aos desafios do século XXI*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SOUZA, Márcio. *O palco verde*. Rio Comprido: Marco Zero, 1984.



Biografia acadêmica

Howardinne Leão - Universidade de São Paulo (USP)

Doutoranda em Artes Cênicas do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

E-mail: dinnequeiroz@usp.br

Financiamento

CAPES

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

O artigo é originado [reescrito] e desdobrado da dissertação: 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. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-04032021-161619/pt-br.php>. Acesso em: 29 ago. 2024.

Direitos autorais

Howardinne Leão

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Simples Cego

Editor responsável

Ricardo Gomes

Priscilla Duarte

Lídia Olinto

Histórico de avaliação

Data de submissão: 28 agosto 2024

Data de aprovação: 16 abril 2025



**THE EXPERIMENTAL THEATER OF SESC:
Art, Politics, and Resistance in the Heart of the Amazon**

TEATRO EXPERIMENTAL DO SESC:
Arte, Política e Resistência no Coração da Amazônia

Howardinne Leão

 <https://orcid.org/0009-0006-3451-516X>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i14.7969

The Experimental Theater of SESC: Art, Politics, and Resistance in the Heart of the Amazon

Abstract: This study investigates artistic practices in Manaus, focusing on the Experimental Theater of SESC Theater (TESC), a group active from 1968 to 2016 that stood out for its innovative theatrical project and its ability to navigate different political periods, achieving national recognition. This research introduces the theme by essential—yet still scarce—readings on theatrical production in Manaus and examines plays staged by TESC up to the mid-2000s, enabling readers to understand the group's trajectory of resistance. Grounded in cultural and theatrical studies, this research employs oral history as a central methodological tool, complemented by historical documents, performance records, and publications by the group. This approach expands the dialogue with northern Brazilian authors such as Márcio Souza, Selda Vale, and Ediney Azancoth, whose works are essential to understand the cultural and political context of TESC. This study shows how TESC used the stage as a space for resistance and expression during the years of repression under the military dictatorship and throughout the redemocratization period of Brazil, facing cultural challenges that are specific to the Amazon. By fostering a critical and pioneering perspective on local historical processes, the group established itself as a transformative force whose impact extended beyond regional borders. This research also highlights the importance of retrieving and valuing the artistic contributions of northern Brazil, which are often overlooked in national theater historiography. It thus underscores the necessity of democratizing and enriching Brazilian theater historiography by incorporating the voices and experiences of groups such as TESC. In doing so, this study addresses historiographical gaps and offers new perspectives on the role of theater as a tool for cultural resistance, contributing to the preservation of the theatrical memory of Manaus and the appreciation of the 'Brazilian cultural diversity.

Keywords: amazonian theater; northern theater; resistance theater; theatrical tradition.

Teatro Experimental do SESC: Arte, Política e Resistência no Coração da Amazônia

Resumo: Este estudo investiga as práticas artísticas em Manaus, com foco no Teatro Experimental do SESC Amazonas (TESC), grupo que atuou entre 1968 e 2016 e se destacou por seu projeto cênico inovador e sua capacidade de atravessar diferentes períodos políticos, alcançando projeção nacional. A pesquisa introduz o tema por meio de leituras essenciais—ainda escassas—sobre a produção teatral manauara e exemplifica peças encenadas pelo TESC até meados dos anos 2000, permitindo ao leitor compreender sua trajetória de resistência. Fundamentado em o trabalho utiliza a história oral como ferramenta metodológica central, complementada por documentos históricos, registros de apresentações e publicações do grupo. Essa abordagem amplia o diálogo com os autores nortistas Márcio Souza, Selda Vale e Ediney Azancoth, cujas obras são essenciais para compreender o contexto cultural e político em que o TESC se inseriu. O trabalho demonstra



como o TESC utilizou o palco como espaço de resistência e expressão, tanto durante os anos de repressão da ditadura militar quanto no período de redemocratização, enfrentando desafios culturais específicos da região amazônica. Ao promover uma perspectiva crítica e pioneira sobre os processos históricos locais, o grupo consolidou-se como um agente transformador, cuja atuação reverberou além das fronteiras regionais. A pesquisa também evidencia a importância de resgatar e valorizar as contribuições artísticas do Norte do Brasil, frequentemente negligenciadas na historiografia teatral nacional. Justifica-se, assim, a necessidade de democratizar e enriquecer a historiografia teatral brasileira, incorporando as vozes e experiências de grupos como o TESC. Ao fazer isso, este estudo não apenas preenche lacunas historiográficas, mas também oferece novas perspectivas sobre o papel do teatro como ferramenta de resistência cultural, contribuindo para a preservação da memória teatral de Manaus e para a valorização da diversidade cultural do país.

Palavras-chave: teatro amazônico; teatro nortista; teatro de resistência; tradição teatral.



1 Introduction

The Brazilian theatrical historiography often neglects theater in the Amazon and its expressive trajectory. Of the groups representing the region, the Social Service of Commerce (SESC) Amazonas Experimental Theater (TESC) stands out, whose performance crossed political periods, reaffirming the stage as a space for expression and struggle. This study seeks to shed light on the importance of TESC, analyzing some of its productions to highlight how its scenic practices challenged repression and the dilemmas of the democratic system, reaffirming theater as a tool for social transformation.

Founded in December 1968 as a project of the Regional Department of SESC Amazonas under a recrudescing civil-military dictatorship, TESC stood out as one of the most significant theatrical initiatives in Manaus, especially notable for its actions of cultural resistance during the years of repression.

This study reports significant episodes of TESC. Its justification stems from its dialogue between theater studies in the Brazilian North and the national theater historiography, contributing to its democratization and enrichment. For this, we seek to make visible authors and practices whose bibliography remains scarce or localized, filling important gaps in the field of theater studies.

The choice of the title *The Experimental Theater of SESC: Art, Politics, and Resistance in the Heart of the Amazon* seeks to stress TESC's central role in Manaus (Amazonas State capital) and its symbol of cultural and artistic resistance that reverberates throughout the Amazon. The term "heart" refers to a pulsating nucleus, which, although geographically located in the capital, radiates influences and inspirations to other regions, connecting them to a wider network of theatrical production. Throughout its phases, TESC remained irreverent and politically engaged, facing the political issues of its time with audacity and creativity.

Located within the SESC facilities in downtown Manaus, this small theater that was inaugurated in 1970 became a cultural meeting point that reflected the complexities of the period. This proximity created fruitful collaborations between artists and languages and generated tensions, especially when the artistic goals of the group clashed with the more conservative directives of the institution.

The group's first phase confronted the conventional theater in Manaus, staging acts that challenged the expectations of the public and the established norms. TESC adopted a more politicized line as Márcio Souza joined it, directly connecting itself to regional and national issues. Its work followed two central objectives in this period: the "defense of freedom of expression in Brazil"—a pressing need since the foundation of the group in 1968 during the civil-military dictatorship up to its interruption in 1982—and the "defense of Amazonian culture", often relegated to abandonment and extermination in the face of colonialist exploitation. As highlighted in the introduction to the book "Teatro indígena do Amazonas," the group took up these guidelines in its work (Souza, 1979, p. 3).



This duality of objectives reflects TESC's ambition to transcend the limitation of a regional group and respond to the political urgency of producing art in the Brazilian North. By placing the Indigenous issue at the heart of its discourse, the group denounced predatory social progress and reaffirmed the importance of the Amazon as a space of resistance and cultural identity. Thus, TESC consolidated itself as a theatrical group and transforming agent whose legacy continues to inspire and influence generations. Thus, the title of this study reflects the importance of TESC in the symbolic and geographical center of the Amazon as a catalyst for cultural and political transformations.

The methodology in this study follows my master's thesis, which is based on oral history and the analysis of historical documents¹. Interviews were conducted with group artists and members and were complemented by primary sources such as performance records, TESC publications, and physical archival documents². This multifaceted approach could reconstruct the trajectory of TESC in a more comprehensive and contextualized way.

To understand the trajectory of such a long-lived group, we resort to theories that highlight the importance of memory in the construction of historical knowledge. As per Peter Burke (2000), historians fulfill a primary function by serving as a reminder of the events and processes that shape culture. Thus, oral history emerges as a crucial tool that can instigate, re-evaluate, and compare primary and secondary data. As professor and researcher Carlos Sebe (2005) has pointed out, oral history offers a unique access to the voices and perspectives of those who have directly experienced the events, providing a personal and subjective dimension that enriches historical understanding. According to Sebe, "oral history offers a unique access to the voices and perspectives of those who directly experienced the events, providing a personal and subjective dimension that enriches historical understanding" (Sebe, 2005, p. 87). This approach goes against official narratives, which often show a progressive, linear view of history that tends to disregard alternative and subjective processes.

Complementing this perspective, social psychologist Domenico Unhg Hur (2013, p. 181) argues that memory operates by "temporal, dissymmetrical, and coexisting flows" that can transcend single and continuous explanations of facts. By adopting this view, we access a multiplicity of temporalities and subjectivities that enrich historical analysis. Thus, thinking about the theatrical historiography of Manaus meant uniting multiple sources, including the memories of those who lived those times. This approach is especially relevant in view of the absence or precariousness of theatrical group collections, the scarcity of specific bibliography, and the often-contradictory published data³.

1 The master's thesis in Performing Arts, defended in 2020 at Universidade de São Paulo, addresses the trajectory of TESC by broadly analyzing all its phases. It contains all interviews in full. See: (LEÃO, 2020).

2 The extinct group unfortunately has no official website. It has an out-of-date Facebook page: <https://www.facebook.com/share/g/18V1vkNn7J/>.

3 The research for the master's thesis found that some information regarding the TESC in the books by Selda Vale and Ediney Azancoth (2001; 2014) had dubious versions or controversial data, increasing the need to conduct the



The desire to explore the artistic scene of Manaus (especially its theater) arose from an experience⁴ in 2014. Artists from the Brazilian southeast who were curious about theatrical production⁵ in the Amazonas State capital asked me several thought-provoking questions: who were the main authors and scenic experiences that guided the theater in the municipality? How did the groups maintain themselves? Did the atmosphere of the forest, understood by many as mythical, influence artistic work in any way?

After debating these questions with other artists from Manaus, it became evident that many shared the same issues: the lack of knowledge of the theatrical history of Manaus, i.e., their own history. This finding necessitated a more in-depth and contextualized investigation of theatrical practices in the municipality; hence the need for an understanding that valued the cultural and geographical specificity of the region, recognizing the influences and particularities of artistic making. This rendered looking to the past as necessary.

The limited and scarce readings that maintained the theater scene of Manaus served as an essential starting point in my master's research, enabling a further development of this investigation and a more detailed exploration of the history of the local theater. Although insufficient for a complete understanding, these sources offered a fundamental initial basis. With this in mind, we describe below a selected bibliography, which will serve as an introductory guide for those who wish to learn more about the cultural panorama of Amazonas.

The books, the result of the partnership between Ediney Azancoth and Selda Vale, are considered the only records that portray the Amazonian theater scene since the second half of the 20th century. Divided into two complementary volumes, "Cena de Memórias" (2001) and "Amazônia em Cena" (2014), the former offers an overview of the first theater groups and houses in Manaus, showing a significant gap in theater production during the 1930s. The latter focuses on the groups that emerged in contemporary times following the transformations of the municipality. These books highlight important figures for the theater movement, such as author and actor Ediney Azancoth himself⁶, still unknown to many artists. Note that Ediney's story is intertwined in several ways with the Manaus theater: in the university theater movement, the TESC group, the film club,

interviews. The group no longer had either an official website or social media at the time.

4 I graduated from the first class of Theater at Universidade do Estado do Amazonas in 2014 and arrived in the São Paulo State capital in the same year. Explaining to my newly acquainted artist colleagues where I came from, I realized that many asked questions evinced an exotic vision and a lack of knowledge about the region.

5 Although the Amazonian theater remains mostly concentrated in the capital, it is important to emphasize that the sporadic productions yet to consolidate a theatrical movement from the inner state have shown creative potential and cultural relevance. This scenario is gradually transforming itself, especially due to Universidade do Estado do Amazonas actions to bring cultural and training actions to the inner regions of the state. Groups such as Olha Já from Parintins and Companhia D'art from Manacapuru stand out as prominent initiatives, although they still depend on commemorative dates or greater institutional support to establish themselves. This dynamic reflects the logistical and structural challenges the inner regions face and the need for public policies that foster the decentralization of cultural activities in the state.

6 Ediney Azancoth was a teacher, actor, director, writer, and playwright known for his significant contribution to the Amazonas theater. Participant in cultural movements in Manaus, he stood out at TESC.



and many other cultural initiatives. These texts described the theatrical scenario before TESC, situating it as a true “turning point” in its trajectory, as per their authors.

Selda Vale and Ediney Azancoht followed their productive partnership by publishing the book “TESC: Nos Bastidores da Lenda” (2009), a fundamental work that comprehensively records the group’s trajectory, tracing its path up to 1982. However, it leaves gaps regarding later years, which fails to diminish its relevance since it offers detailed and unpublished information about the period. This publication aroused my interest in revisiting the facts that remained scarcely explored or imprecise, especially regarding the decades following the end of the period in that book.

This study seeks to fill these gaps, proposing a more detailed and rigorous academic analysis of the history of TESC up to the 2000s. It aims to complement the pioneering work of “Nos Bastidores da Lenda” and to offer new perspectives on the group’s evolution, artistic contributions, and its role in the Amazonas cultural scene.

Azancoht’s biography “No palco nem tudo é verdade” (1993) combines his personal memories with the theatrical history of Manaus. Functioning as a diary of the great events that marked his life, it takes us through his adolescence in the municipality, reliving his adventures in cinemas and circuses and shows us a forgotten Manaus marked by electrical blackouts. It reports the student theater movement and TESC’s trips across festivals by unique anecdotes.

“O Palco Verde” (1984) by Márcio Souza⁷, an essential author to understand TESC and the Amazon, can be read as his personal manifesto, reporting his experiences as a director and playwright at the TESC and reporting the difficulties during the civil-military dictatorship with the arrival of the Free Trade Zone⁸. His gaze offers a unique perspective on the group. His main works are gathered in the volumes “Teatro I” and “Teatro II” (1997) and in “Teatro Indígena do Amazonas” (1979), a compilation of dramaturgies by theme, which contains *A Paixão de Ajuricaba*, the author’s first theatrical work.

“O Mostrador da Derrota” (2013) by Marcos Frederico Krüger and Alisson Leitão gathers essays that explore Souza’s literature, stressing an in-depth analysis of his best-known play *A Paixão de Ajuricaba* (1974). It examines the tragic story of its Indigenous hero Ajuricaba, addressing topics such as the effects of colonialism and the reverberations of the dictatorship in the Amazon. The authors also investigate the mythical figures in the play and Souza’s ability to mix fiction and history, marking his narrative with the acid humor that characterizes his writing.

In addition to theater, Márcio Souza offers a comprehensive overview of the Amazon in “Breve História da Amazônia” (2009). We highlight this book as it encompasses from the occupation of the first natives via colonization, the rubber cycle, and expansion projects such as the Trans-Amazonian

⁷ This writer, essayist, director, playwright, former director of the National Arts Foundation and Amazonian filmmaker occupied TESC’s main leadership figure from 1974 up to its end in 2016.

⁸ The Manaus Free Trade Zone was created in 1967 to economically develop the Amazon by offering tax incentives (such as exemptions) to attract businesses and investments.



Highway up to the installation of the Manaus Free Trade Zone in 1967. It consists of a significant effort to understand the history of the Amazon occupation, an excellent guide to the region. Another sold-out classic refers to “A Expressão Amazonense: do Colonialismo ao Neocolonialismo,” (1978) in which Souza critically analyzes the historical processes and modernization of Manaus and the ensuing sociocultural and political changes.

These publications hold interest to historians, anthropologists, and sociologists. They were also fundamental for the development of many TESC pieces, such as the musical show *As Folias do Látex* (1976), written and directed by Souza. Its humorous and irreverent plot used resources from the revue theater to denounce tragic aspects of the rubber cycle, the golden period of the municipality in the *Belle Époque*.

These references contributed to understanding the cultural, political, and sociological context of Manaus, offering essential clues to further our initial concerns. The studies Souza gathered, which shaped the ideological basis of TESC, reflected this influence in his works. By highlighting such sources, we highlight the deficit of publications about the Manaus theater and the need to broaden the discussion. The absence of canonical authors on this region perpetuates the false idea of no relevant theoretical production, hiding a historical silencing.

In “Panorama do Teatro Brasileiro” (2004), Sábato Magaldi recognized the impossibility of covering all the theatrical phenomena of the country due to its extension. At the conclusion of the book, Magaldi briefly mentioned Márcio Souza as one of the promising exponents of contemporary trends: “Among the most promising authors and representative of the new trends, I highlight the contribution of Márcio Souza, whose work reflects the cultural complexity of the Amazon” (Magaldi, 2004, p. 321). Magaldi’s recognition underlines the importance of highlighting the fountains and theatrical productions of the Brazilian North.

In the face of these initiatives, the desire to retrieve the echoes of the past considering subjects and facts that remained on the margins of official narratives finds support in Walter Benjamin’s “On the Concept of History” (1940). Benjamin invites us to question and revisit the past with a contemporary eye, highlighting the importance of bringing to light silenced experiences that, at the same time, illuminate fundamental aspects of our present. Benjamin argues that:

To articulate the past historically does not mean to recognize it ‘the way it really was.’ It means to seize hold of a memory as it flashes up at a moment of danger. Historical materialism wishes to retain that image of the past which unexpectedly appears to man singled out by history at a moment of danger. (Benjamin, 1987, p. 224).

In line with this, historian Marc Bloch, in “Apology of History” (2001), concludes that the documents speak no words by themselves, requiring inquiries from us, who carry out the analysis. For Bloch, “the good historian resembles the ogre of legend. Wherever he senses human flesh, he knows that there lies his prey” (Bloch, 2001, p. 54). This implies that history configures an active construction rather than a simple record of facts.



Thus, this study aims to pave the way for new interpretations that broaden the understanding of the complexity of these historical experiences via TESC and its impact on the present. Next, we will focus our analysis on TESC, an exponent of theater in the Brazilian North. The group achieved national prominence and played a pioneering role in paving the way for subsequent generations in the local theater scene.

2 Behind the scenes of TESC legend

The philosophical approach that would contribute to TESC's ideology stemmed from a youth that sought to explore deep human questions and strove to transcend traditional realism, as per Décio de Almeida Prado: "an attempt was made to transfigure psychological analyses and social explanations into dramatic poetry" (Prado, 1996, p. 49). According to Aldísio Filgueiras (1972), a participant in TESC, the Amazonian youth, at the time, was immersed in a cultural effervescence directly influenced by contemporary movements in municipalities such as Rio de Janeiro, São Paulo, New York, and London. These trends included the growth of the counterculture, the effects of Bahian tropicalism, Glauber Rocha's cinematographic work, the rediscovery of Oswald de Andrade's anthropophagy by the concrete poets of São Paulo, and the disruptive narratives of the Brazilian new cinema, exemplified in Rogério Sganzerla's "*O Bandido da Luz Vermelha*."

We consider that a resistance, irreverence, and engagement *ethos*⁹ defined TESC. Some members, involved with other movements in the municipality, were more politically active, such as Filgueiras: "We came to the theater through politics because we were all young and thin teenagers or post-teenagers. In 1968 I was 21 years old [...] we were concerned with the social" (Filgueiras, 2020). Not all participants had the same aspirations—as we will see later—but, in this context of repression, TESC provided a space for free artistic expression. This shaped the group's identity and guided its productions, often challenging the norms and limitations of the authoritarian regime.

Nielson Menão, from São Paulo, who lived in Manaus and had directed a successful Teatro Universitário do Amazonas production in 1967 took over the direction of the group. Menão was the only one with experience and some theatrical training, and, together with the other members, carried out the proposal to become an amateur group with institutional support from SESC. They first staged Gianfrancesco Guarnieri's 1969 *Eles Não Usam Black-Tie*. In Márcio Souza's analysis, "it was a stripped-down setting without sets or props. The cast wore heavy makeup—almost a mask—and the pace of the staging was fast" (Souza, 1984, p. 14). Such an inventive form was assumed by

9 This study uses "*ethos*" to describe the set of values and norms that define the character of TESC. According to Aristotle, *ethos* configures a persuasive means of influence based on the perceived character of speakers or writers. In the case of TESC, this refers to their commitment to cultural resistance and the promotion of social change (Aristóteles, 2017).



the direction of Nielson Menão in conducting the actors as a necessity since most had never done theater. The result surprised the Manaus audience.

Although the context of the time demanded resistance against the pressures of authoritarianism, political convictions were far from unanimous. According to Carlos Michiles (1979), an actor in the group in the initial phase, TESC thought showed an “eclectic and slippery liberalism”. In other words, not much clarity existed about the group’s political perspective, but the struggle against state repression kept them in tune in search of what would be a “political-aesthetic” work. Menão’s statement expresses this contradiction (2019):

And immediately I took the piece “Eles não usam black-tie” and said: “That’s it, let’s take it forward.” And then [...] I started to learn how to do theater, the theater I was suddenly looking for. So that was it, it was experimenting. The actor I have is this one, so what? Can’t he be an actor? He can! Of course you can. [...] And Aldísio understood this right away. Aldísio was the intellectual of the class, I was pure delirium, I was “wild” – we called it “wild” at the time. I didn’t rationalize things, I wanted to end the system, these crazy things, but it was great, it was very good (Menão, 2020).

The artistic class struggled against the authoritarianism and provincialism that dominated Manaus. However, Souza (1984) indicates that this posture configured more an attitude than a critical position that fell in line with the effervescent experiences of the youth of the period.

TESC’s aesthetic project, fueled by all these issues, came to fruition in the premiere of *Eles Não Usam Black-Tie* and of *Calígula ou Como Cansa Ser Romano nos Trópicos* (1969 version). The group would later stage Nielson Menão’s *Pastum* in 1970 and *Mikage, a Longa Viagem do Primata* in 1971. The latter unleashed a mythical, experimental side fueled by the hippie movement and the vigorous performances by groups such as Living Theatre. Metaphor and body language were also widely exploited resources to circumvent censorship.

Nielson Menão (2020) reports that TESC’s dynamic proposal was shaped by the experiences and the meaning of the work that emerged in practice, a striking characteristic of the group’s first phase. The audience, in turn, experienced new sensory and imagery situations in a pioneering way. The geographical isolation of Manaus meant that theatrical theories and traditions arrived in different ways, generating unique interpretations and gaining new meanings when applied in practice. The group productions took this objective to the extreme.

An iconic example of this approach is the *Calígula ou Como Cansa Ser Romano nos Trópicos* setting (1969), directed by Nielson Menão, which encapsulates the group’s internal discussion in an irreverent and poetic way.



3 The example of the irreverent *Caligula*

From a scenic point of view, the plays in Manaus often explored the relationship between actors and spectators in a frontal way, except for those staged on the streets or in alternative locations (which were isolated experiences). This aspect changes when *Caligula ou Como Cansa Ser Romano nos Trópicos*¹⁰ shows a naked stage and includes an audience who experiences staging from inside as they sit in small bleachers. Photos show that the set consisted of stairs and platforms that created different levels, forming bridges for the actors to interact with the audience. Aldísio Filgueiras and Nielson Menão created the text (more a kind of script) by adapting the original *Caligula* by Albert Camus, written from 1938 to 1939. The group repeatedly tried to be faithful to the original, but according to Costa and Azancoth (2009), wearing Greek clothes under a 40°C tropical sun on the outskirts of Brazil made no sense, and the famous phrase said by Filgueiras stands out in the essay: “Phew, how tiring it is to be a Roman in the tropics.” Elements of the original narrative remain, but Caligula’s empire gave way to a republic of bananas and trinkets, alluding to the novelties of the Free Trade Zone, established in 1967.

The faces of all characters carried a white pancake mask with black highlights in their eyebrows that followed the personality of each figure. Their costumes included long plastic togas that gave way, at certain times, to underwear in those actors who performed erotic movements, unsurprisingly shocking the unaccustomed audience.

The play and its short seasons began at the SESC court due to the absence of a pocket theater at the time. Later, it was staged at Teatro Amazonas during the III Festival de Cultural by Fundação Cultural do Amazonas. The initial scenes cause such surprise that the jury lost the desire to follow the play when they realized it would occur from inside the stage.

Spectators’ experiences were, to say the least, curious as the cast followed no strict markings, acting freely according to the circumstances, which left ample room for improvisation. Rather than Camus, the play offered a reappropriation and a self-understanding of what the work had generated and pulsed in those tropical bodies. This phenomenon was practically non-existent in Manaus until then. Other experiments had taken place but none of the same proportion.

To further the idea of cultural reappropriation/anthropophagy inspired by Oswald de Andrade, we can consider the way in which *Caligula ou Como Cansa Ser Romano nos Trópicos* changed when the Manaus theater group appropriated it. Oswald de Andrade, in his “Manifesto Antropófago” (1928), proposed the idea that Brazilian culture should ‘devour’ foreign influences and reconfigure them in a unique and authentic way. Such cultural anthropophagy, rather than a

10 Cast: José Fernandes Jr. (Caligula), Gerson Albano (Caius), Luiz Felipe (Marcus Lepidus), Maurício Pollari (Mereia), Fábio Marques (Precious), Ivone Castro Menão (Caesonia), Ilka de Castro (Guard), Isabel Iolanda (Guard), Custódio Rodrigues (Chaerea), Carlos Michiles (Scipio), Áureo Márcio (Lepidus’s Wife), and Lucilene Guimarães (Ethiopian). 1971 season (Vale; Azancoth, 2009, p. 70).



simple assimilation, would constitute a radical transformation in which the “devourer” recreated and re-signified the “devoured.” TESC stripped *Caligula* of its purely European and existentialist connotations, imbuing it with local and tropical elements, including the colloquial way of speaking. The concept of improvisation and the absence of rigid markings enabled the actors to incorporate their cultural experiences and sensibilities into the staging. Thus, the play adapted itself to the new context and was fundamentally transformed by it.

We add an even more peculiar fact. The audience included young filmmaker Roberto Kahane, who had involved himself in the Manaus film club movements and had received an award for best regional film at the I Festival Norte de Cinema Brasileiro by the National Film Institute in 1969 for his *A coisa mais linda que existe*, a collaboration with Filgueiras. Note his previous participation at Teatro Universitário do Amazonas, in which he had collaborated with Menão. Kahane, upon watching the production, immediately found an affinity, perceiving in the group’s metamorphosis of Camus a kind of what he called at the time “devastating anthropophagy,” the possibilities of which he would like to explore in films.

Professor and researcher Alexandre Mate (Mate *et al.* 2023) sheds light on an important issue related to amateur groups by stating that, of the diverse and relevant characteristics of theatrical collectives that define the practice of the historical subject resulting from the processes and movements linked to epic theater and popular cultural expressions, it is crucial to highlight the audacity and a certain renewed anthropophagic appetite for the work, rather than only the search to reproduce or adapt an original. This stands in contrasts to hegemonic forms of creation.

This cathartic encounter shows that the play became the first feature fiction film produced in Manaus with local actors at that time. Note that the film maintained the same actors and costumes. The tropicalist approach resulted in a 1970 adaptation entitled *Como cansa ser romano nos trópicos ou Como não sabemos nada de nada da vida alheia*. Locations in Manaus served as the setting, including Praia da Ponta Negra, Largo de São Sebastião, installations of the Amazonas Theater, Avenida Eduardo Ribeiro, Praça da Polícia, among others.

In addition to this experience, a revival in 1971 remained more faithful to Albert Camus’ text. This new version involved more detailed staging work, an in-depth study of the characters, and some changes to the cast. According to Costa and Azancot (2009) and Menão’s (2019) testimony, it was more conventional than the first version. This shows how a theatrical experience can generate new artistic experiences for producers and the public, resulting in the process of cultural anthropophagy mentioned by Mate.

The TESC trajectory outlined new objectives and phases, especially after Menão’s departure and his return to São Paulo. During this period, the group received contributions from other directors until an invitation was extended to Márcio Souza in 1973. Souza, with no previous theatrical experience, implemented a collaborative methodology focused on the cultural studies of the text, promoting seminars with guest professors and scenic laboratories.



4 The fruitful union between Márcio Souza and TESC

As Márcio Souza joined TESC, the Amazon became their focus of action. His pieces highlight aspects that shaped Manaus and the region, enabling us to understand the place of art in this process and the role of TESC in building an Amazonian cultural identity. From then on, the group assumed a politically engaged posture, using theater as a tool for reflection and resistance.

In the essay-manifesto “A questão do teatro regional” (1984), Souza highlighted that the group understood Indigenous culture by the resistance of Indigenous peoples. He argued that popular expression constituted the key to countering capitalist forms, stating that “that is why we have never had complacency for the exotic and we have always sought to manifest our horror for the folkloric” (Souza, 1984, p. 4). This stance was in line with historical revisionism that began with *A Paixão de Ajuricaba*¹¹, written and staged in 1974, a pioneer play that brought an Indigenous myth to the stage and showed the narratives of the Manau people. The play dialogues with Walter Benjamin (1987), who argues that historical materialism, seeking the redemption of the past, must consider the echoes of silenced voices and continuously question the victory of the dominant.

Souza reinforces the refusal of exoticism, a central concern in his work. Although this dramatic play has an Indigenous theme, it avoids falling into the trap of superficial verisimilitude, such as stereotyped costumes and scenarios. Instead, it opts for an epic approach that invites the audience to reflect on human and universal aspects of the staged situation. In an interview, Souza (2005) emphasized that the dramaturgy would avoid a “romantic re-edition” of the Indigenous. To illustrate this, he quoted an excerpt from *Ajuricaba*: “Even if the shamans had said that I would be defeated, we should have done what we did so that in the future they would not say that they inherited cowardice from us” (Souza, 2005, p. 34). And he adds: “That is Demosthenes, see? There are values greater than ‘regionalism,’ so to speak. One should not fear the universal” (Souza, 2005, p. 34). This perspective reinforces the group’s intention to escape the label of exotic and primitive group, seeking a theatrical language that transcends the local without losing its roots.

A Paixão de Ajuricaba can be interpreted as a cry of resistance that was silenced by official history. *Ajuricaba*, the Indigenous hero, represents the struggle for freedom and the refusal of submission even in the face of inevitable defeat. Its ambiguous ending opens space for multiple interpretations, bringing it closer to the thousands of dead and disappeared during the military dictatorship. The parallel plot of *Inhambu*, *Ajuricaba*’s companion, killed at the hands of the Portuguese Commander, symbolizes the hundreds of indigenous nations who suffered exploitation and decimation and the violence indigenous women endured throughout the colonization process. The Portuguese Commander, an antagonistic figure, embodies the values opposite to those of

11 Cast: Stanley Whibbe, *Inhambu*: Denise Vasconcelos, Portuguese Commander and choir: Herbert Braga, Carmelite Brother and choir: Ediney Azancoth, Teodósio and choir: Moacir Bezerra, Manau Warrior, soldier and choir: Mardônio Rocha. 1974 season (Vale; Azancoth, 2009, p. 90).



Ajuricaba: injustice, greed, exploitation, and greed, representing the colonizing and capitalist objectives that also echoed in the oppression of the dictatorial regime. Finally, Teodósio symbolizes the remission and awakening of a new awareness of belonging and recognition of ancestry, calling for a struggle that must continue. This character may parallel the social struggles and the revolutionary movement that mobilized the country in those years, which was interrupted by the military coup.

Thus, the union between Márcio Souza and TESC strengthened the group and consolidated a politicized and engaged theater. This approach transformed TESC into a symbol of cultural resistance, whose legacy continues to inspire and influence Amazonian and Brazilian theater.

In 2024, the play *A Paixão de Ajuricaba* turned 50 years old. That year also marked the loss of Márcio Souza, a central figure in Amazonian culture and Brazilian theater. His contribution was fundamental so that, for the first time, the public could see and recognize themselves in their ancestry, something widely recorded by the newspapers of the time. This legacy of valuing Indigenous stories and identities inspired other theatrical productions, perpetuating the mission of giving voice to silenced narratives.

From 1970 to 1982, TESC participated in several national festivals, won awards, and maintained a critical and irreverent approach to historical processes via systematic research. A highlight refers to their participation in I Festival Nacional de Teatro de Campina Grande in 1974, which also completed 50 years in 2024. Participation in the festival earned TESC several awards, including best dramaturgy and best direction for Márcio Souza, who was aged only 23 years at the time. Prestigious critics such as Luiza Barreto Leite and Jefferson del Rios praised the group's work, consolidating respect for the rigor of their research¹².

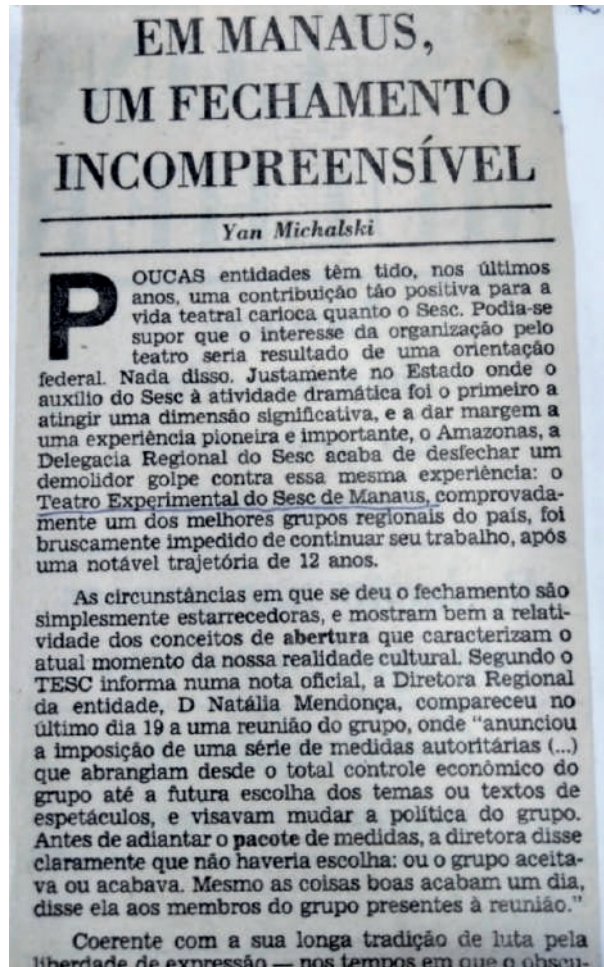
Even with all this success, the relationship between the group and SESC remained tense due to unfulfilled internal impositions. As a result, SESC theater expelled them in 1980. This seeming end found momentum in 1982 with the production of *A Resistível Ascensão do Boto Tucuxi*, staged at Teatro Amazonas under the direction of Márcio Aurélio from São Paulo¹³. Briefly, the play confronted, by metaphors, a populist politician who was running for government that year during the first elections in the democratic opening. Members endured harassment, bomb threats during performances, and media boycotts. The group was unable to resist such antagonism and decreed its end, receiving great support from the national artistic class, such as that of the critic Ian Michalski in his column in *Jornal do Brasil* below.

12 *Jornal da Paraíba*, Campina Grande, July 25, 1974 (kindly provided by Professor Diógenes Maciel at Universidade Estadual da Paraíba).

13 Márcio Aurélio was born in Piraju, São Paulo, in 1948. He is a director, set designer, costume designer, translator, and retired professor of theatrical interpretation at Universidade de Campinas. This internationally renowned director has a line of work on the works of Bertolt Brecht and Heiner Müller.



Figure 1: Articles by Yan Michalski about the attacks and repercussions of the group's closure in 1982



Source: TESC Collection (Cedoc/Funarte) (Michalski, 1982)

5 Not everything new again: the return and the end

Considering the space limitations of this study, we will summarize the period of the 2000s to contextualize the political landscape and artistic perspectives that revitalized TESC. At the turn of the century, political and economic patterns substantially changed from previous periods, altering working conditions in each era.

With all these changes, Márcio Souza, who had just left the National Arts Foundation, was invited by the new administration of SESC in 2003 to continue his theatrical work. This new phase significantly contrasted with the reality of the first TESC generation, for whom theatrical professionalization was neither a priority nor a concrete possibility. Many of those young and liberal workers ventured into the theater while maintaining other occupations. The political context of the dictatorship strongly influenced the mode of production, discourse, and internal interactions of the group, transforming their meetings into political acts.



The new generation of members found an environment within the democratic context of TESC's resumption. Composed mostly of youths from peripheries, this generation brought technical knowledge they acquired in acting training schools, reflecting a clear desire for professionalization and artistic renewal. Márcio Souza, a central figure in the history of TESC, was also initially unknown to this new group. Over time, a relationship of mutual respect was established as these youths developed their artistic trajectories, aligning themselves with a new model.

The choice of this restart was to restage Souza's first theatrical work (in 1974) *A Paixão de Ajuricaba* due to its historical impact. The media widely publicized his return to Manaus to reactivate the group, creating an imaginary of grandeur and spectacularity, with extensive daily coverage in newspapers and on television. It became a celebratory and symbolic setting, in addition to its theme of resistance that resonated strongly with the new team in a new time.

A Paixão de Ajuricaba was the play TESC staged the most, including in several versions. During the permanence of actor Márcio Braz (2019) in the group, at least 700 performances may have occurred, initially from Thursday to Sunday and, later, from Friday to Sunday, at the SESC theater. In the 2003 revival, the play gained a new version from the relocation of the cast, receiving an adaptation for a French tour¹⁴ in 2012.

Despite the impact of the new experience, critics Macksen Luiz and Omar Gusmão, who attended the premiere, found it a static and, at times, declamatory play since the text underwent no modifications, despite its more epic proposal. A scene that narrated events 10 years after the hero's death was added to reinforce its epic tone, but, according to the evaluators, this intention remained in its argument (Gusmão, 2003; Luiz, s.d.). In any case, the play pleased the visibly moved audience, becoming a success with the public in the following presentations.

The photo below illustrates a performance in the 2005 season, probably at the group's theater, at SESC Amazonas.

14 In 2012, the group toured three French municipalities with the support of the Sorbonne University, staging *A Paixão de Ajuricaba*. It proposed to avoid the exoticism that could be expected by the foreign audience. The group surprisingly opted for a setting with a bare stage and neutral clothes that emphasized the interpretation, text, and the scenic elements of the tragic saga of Ajuricaba. This stage had a small platform demarcating the dramatic scenic action, which seems to us similar to the poetic game proposed by Peter Brook in dealing with empty space.



Image 2 – *A Paixão de Ajuricaba*, 2005, performance



Photo by Danilo Jr. Source: Arquivo TESC/donation: Márcio Souza. Museu Amazônico da UFAM

Over the years, the group repeated and created new feats by excursions, festivals, training workshops in several municipalities, and scenic productions and projects until winning signing a working contract, a quite difficult process.

Since returning from France in 2012, the group showed a strong desire to stage Molière's *The Tartuffe*. When Souza finally adapted the text and rehearsals began as the production and costumes neared completion, two crises surprised the group. The first related to the Brazilian economic crisis in 2016, during the Dilma Rousseff government, resulting in budget cuts, especially affecting the cultural sector and increasing the precariousness of the group; and the second most definitive one: the abrupt rupture of the partnership with the institution due to this crisis, ending a collaboration of almost 14 years in August 2016.

In an interview, actress Carla Menezes, a member of the last TESC generation and active up to its end, said that it could be reborn under a new management and with a new cast. As a phoenix, the group, which had resurfaced after a 21-year hiatus, could find new ways for its continuity.

We had dreams, we wanted to contribute, we wanted to make history, we wanted to expand TESC, we wanted to take it to inner municipalities [...] I think there's a very wonderful history in this group, in this new generation of warriors, you know, of people who have learned. [...] TESC must come back with other people, not with this group anymore because this group is gone, it's done, there are others... Each one created their own story, right? [...] When we left, then we went to the world, we left our world and went to the world (Menezes, 2020).

6 Final considerations

The analysis of the TESC trajectory in Manaus highlights the urgency of decentralizing the studies of Brazilian theatrical historiography, bringing to light the often-neglected cultural richness of the Brazilian North. The group's history of resilience and innovation exemplifies the ability of art to flourish in harsh contexts and illustrates how theatre collectives can positively influence their local communities and the national art scene. The leadership of figures such as Nielson Menão and Márcio Souza and the dedication of its members significantly enriched the cultural panorama of Manaus, consolidating TESC as an agent of transformation.

By its productions and adaptations, TESC challenged the cultural hegemony traditionally centered on large urban centers, inspiring generations of artists and theater groups in the municipality. Before the group, theater in Manaus lacked constancy and rigor, with ephemeral productions that evinced the need for the rapid attraction and maintenance of its audience. TESC was the first to introduce systematic studies and fight for the professionalization of theater in the region, establishing a culture of seasons and repertoire that still exerts its influence to this day.

One of its most notable legacies refers to the inspiration it provided to other collectives such as Companhia de Teatro Vitória Régia, founded in the 1980s and led by Nonato Tavares, a central figure in Amazonian theater. As per Rosiel Mendonça and Jony Clay Borges (2018) in "Nonato Tavares, um homem de Teatro," Tavares' initiatives echo TESC practices and influences, showing the continuity of its impact. Taciano Soares constitutes another example; this multifaceted artist, a professor at Universidade do Estado do Amazonas and director of Ateliê 23, often attributes the influence in his artistic rigor and in the construction of a repertoire theater to TESC. His group was recently nominated for the "Energia que vem da gente" category at Prêmio Shell de Teatro in 2024, reinforcing the relevance of his trajectory.

Many members of the extinct TESC continue to work in the artistic and academic scene, perpetuating its legacy. Daniely Peinado, professor of Dance and Theater at Universidade do Estado do Amazonas; Efraim Mourão, cultural producer; Deni Sales, performer, playwright, and PhD student in Theater; Carla Menezes, cultural producer and lawyer; Robson Ney, actor, performer, and theater teacher; and Dimas Mendonça, actor and performer, offer examples of how the group's influence continues to shape new generations and strengthen theater in the municipality. The departure of Márcio Souza in August 2024 fails to diminish the importance of his work; on the contrary, it remains crucial to understand Amazonian cultures.

Examining a theatrical group such as TESC shows a universe of interconnected themes that open doors to understanding broader artistic and social phenomena. Observing this context involves recognizing the transformative urban movements, intertwining the sociopolitical and cultural factors that shaped these events. Thus, more than a historical review, this investigation



explores the complex dynamics between art, politics, and society, producing new records and preserving the theatrical memory of Manaus.

Recognizing and celebrating TESC's trajectory is key to understanding the vital role of theater in building a more inclusive and representative cultural discourse. By valuing the diversity and richness of cultural expressions throughout Brazil, this study seeks to fill historiographical gaps and to inspire future research and initiatives that strengthen theater as a tool for social and cultural transformation.



References

- ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago*. São Paulo: Revista de Antropofagia, 1928.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BRAZ, Márcio. Apêndice A - Entrevista com Márcio Braz. Manaus, 06 de fevereiro. In: Leão, Howardinne. *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.. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-04032021-161619/en.php>. Acesso em: 16 abr. 2025.
- BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BLOCH, Marc. *Apologia da história: ou O ofício de historiador*. Prefácio Jacques Legoff. Apresentação de Lília Moritz Schwarcz. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BURKE, Peter. *Variedades de história cultural*. Tradução de Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- COSTA, Selda Vale da; AZANCOTH, Ediney. *TESC nos bastidores da lenda*. Manaus: Editora Valer, 2009.
- FILGUEIRAS, Aldísio. Em busca da linguagem perdida. *A Tribuna Universitária*, Manaus, mai./jun. 1972. Arquivo pessoal de Aldísio Filgueiras.
- FILGUEIRAS, Aldísio. Apêndice A - Entrevista com Aldísio Filgueiras, Manaus, 11 de janeiro de 2019. In: Leão, Howardinne. *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. DOI:10.11606/D.27.2020.tde-04032021-161619. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-04032021-161619/en.php>. Acesso em: 16 abr. 2025.
- GUSMÃO, Omar. A paixão de Ajuricaba: Suprindo a carência da cena teatral, *A Crítica*, Manaus, 2003.
- HUR, Domenico Unhg. Memória e tempo em Deleuze: multiplicidade e produção. *Athenea Digital: Ensayos*, Barcelona, v. 13, n. 2, jul. 2013. Disponível em: https://atheneadigital.net/article/view/v13-n2-hur/1088-pdf-pt?locale=it_IT . Acesso em: 29 ago. 2024.
- LUIZ, Macksen. Amazônia, mitos e folias, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. Arquivo pessoal de Otoni Mesquita.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 6. ed. São Paulo: Global editora, 2004.
- MATE, Alexandre; LONDERO, Elen; CABRAL, Ivam; AQUILES, Márcio. *Teatro de Grupo em Tempos de Ressignificação: criações coletivas, sentidos e manifestações cênicas no Estado de São Paulo*. São Paulo: Lúcias, 2023.
- MENÃO, Nielson. Apêndice A - Entrevista com Nielson Menão, 18 de junho de 2020. In: Leão, Howardinne. *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. doi:10.11606/D.27.2020.tde-04032021-161619. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-04032021-161619/en.php>. Acesso em: 16 abr. 2025.



MENDONÇA, Rosiel; BORGES, Jony Clay. *Nonato Tavares, um homem de teatro*. Manaus: Editora Valer, 2018.

MENEZES, Carla. Apêndice A - Entrevista com Carla Menezes. Manaus, 09 de fevereiro de 2019. In: Leão, Howardinne. *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. doi:10.11606/D.27.2020.tde-04032021-161619. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-04032021-161619/en.php>.

Acesso em: 16 abr. 2025.

ICHALSKI, Yan. Em Manaus, um fechamento incompreensível. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1982.

MICHILES, Carlos. *Ensaio TESC: Cacos dos sonhos que nos cortam até hoje*. Manaus: documento de registro do ensaio datilografado em 10 fev. 1979. [cedido gentilmente pelo autor].

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SEBE, José Carlos. *Manual de História Oral*. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2005.

SOUZA, Márcio. *A Expressão Amazonense: Do colonialismo ao neocolonialismo*. São Paulo: Alfa Ômega, 1978.

SOUZA, Márcio. *Breve história da Amazônia: do período pré-colombiano aos desafios do século XXI*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SOUZA, Márcio. *O palco verde*. Rio Comprido: Marco Zero, 1984.



Academic Biography

Howardinne Leão – Universidade de São Paulo (USP)

Phd student in the Performing Arts at the Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas at Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brazil.

E-mail: dinnequeiroz@usp.br

Funding

CAPES

Ethics Committee Approval

Not applicable

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

This study stems from 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. Available at: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-04032021-161619/pt-br.php>. Accessed in: 29 ago. 2024.

Copyright

Howardinne Leão

Copyright of the translation

Juliano Lima and Leonardo Maciel

Contribution of authorship (CRediT)

Not applicable

License

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Evaluation Method**

Single-Blind Peer Review

Editors

Ricardo Gomes

Priscilla Duarte

Lídia Olinto

Peer Review History

Submission date: August 28, 2024

Approval date: April 16, 2025



**ÉTICAS DA CRIAÇÃO EM CONTEXTOS DE PRECARIEDADE SOCIAL:
um estudo com três coletivos artísticos brasileiros**

ETHICS OF CREATION IN CONTEXTS OF SOCIAL PRECARIOUSNESS:
a study with three Brazilian artistic collectives

Gilberto Icle

 <http://orcid.org/0000-0001-7961-4782>

Rossana Della Costa

 <https://orcid.org/0000-0002-4469-6447>

Celina Nunes de Alcantara

 <https://orcid.org/0000-0001-6546-2765>

Marcelo de Andrade Pereira

 <http://orcid.org/0000-0003-1180-1156>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i14.7579

**Éticas da criação em contextos de precariedade social:
um estudo com três coletivos artísticos brasileiros**

Resumo: Este artigo explora a ideia de que as precariedades e as limitações de direitos sociais não minimizam as escolhas éticas de coletivos artísticos brasileiros. Para tanto, investigam-se três coletivos artísticos com sede no Brasil: Contadores de Mentira; Trupi di Trapu; e Rede Espiral Encruza. Exemplifica-se o argumento central no trabalho dos coletivos, analisando entrevistas com seus e suas participantes. Apresenta-se o conceito de éticas da criação a partir de três marcadores: ética comunitária; a escolha como ato político; e a ética da reciprocidade. Tomam-se as noções de ética e ação em Agamben para mostrar como operam as éticas da criação nesses coletivos. Conclui-se que as posturas éticas contrariam a concepção segundo a qual as precariedades sociais podem minimizar o ideário ético dos grupos.

Palavras-chave: precariedade social; pobreza; grupos de teatro; artes cênicas; ética.

**Ethics of creation in social precariousness contexts:
a study with three Brazilian artistic collectives**

Abstract: This study explores the notion that precarious conditions and limited social rights fail to diminish the ethical decisions of Brazilian artistic collectives. To illustrate this, it examines three artistic collectives based in Brazil: Contadores de Mentira, Trupi di Trapu, and Rede Espiral Encruza. It centrally argues that an analysis of interviews with their members exemplifies work of these collectives. This study articulates the concept of creation ethics by three key markers: community ethics, choice as a political act, and the ethics of reciprocity. It uses Agamben's ideas on ethics and action to show how the ethics of creation function within these collectives. This study concludes that the ethical positions of these groups challenge the notion that social precariousness diminishes their ethical perspectives.

Keywords: social precariousness; poverty; theater groups; performing arts; ethics.



1 Introdução

No Brasil, e em muitos outros lugares, a palavra pobreza está ligada à noção de falta de recursos econômicos, miséria e falta de alimentos para a sobrevivência. Nos estudos que temos empreendido, no entanto, procuramos explorar a ideia de pobreza como “fenômeno multidimensional” (Crespo; Gurovitz, 2002; Amarilla, 2021). Isso significa dizer que as situações de pobreza são diversas e pessoas em situação de pobreza podem estar vivendo diferentes aspectos relacionados à “privação de suas capacidades” (Sen, 2000), situação que, por conseguinte, tem íntima relação com a privação dos seus direitos e liberdades.

Assim, pessoas em situação de pobreza podem ter alimentos suficientes para sua sobrevivência, podem mesmo ter casa própria, mas estarem privadas de determinados aspectos, como trabalho, saúde e/ou educação. Dessa forma, pobreza não é uma situação que pode ser generalizada, ela é multidimensional, seja porque é de difícil apreensão nas suas múltiplas implicações para a vida das pessoas, seja porque tendemos a não perceber determinadas privações como relacionadas à pobreza.

A compreensão da pobreza como relacionada à privação faz ressoar uma outra acepção, que, ao distanciar-se da noção de um sujeito incapaz, aproxima-se da concepção de um sujeito incapacitado pelas circunstâncias (históricas, econômicas, culturais, educacionais), que o inscrevem num determinado espaço-tempo social. Em outras palavras, pobreza significa antes uma forma de – resultante de um processo correlato de determinação social –despotencialização, antes de propriamente a condição daquele que é incapaz.

A subserviência do sujeito à sua impotência é o efeito mais nítido da sua integração a um sistema (social/econômico/cultural), que ora se lhe apresenta como necessário e imutável, ora como intransponível, porquanto isole o sujeito, imputando-o a responsabilidade sobre suas eventuais “incapacidades”. Nesse sentido, não estamos nos referindo a pessoas em situação de miséria, tampouco em situação de extrema precariedade, mas do vasto conjunto de brasileiros que tem alguns dos aspectos das suas vidas em privação (educação, trabalho, saúde, educação, moradia, lazer etc.). Dessa forma, contrapomo-nos a uma ideia neoliberal de pobreza, que desenha pessoas que vivem em situação de pobreza como pessoas vivendo em completa precariedade. Aquilo que a maioria de nós compreende como as classes não abastadas, como classe média baixa ou outras designações similares, vive, na verdade, em situação de algum tipo de privação, portanto, em situação de pobreza.

Isso remete à ideia de pobreza, ainda, como noção atravessada por um discurso neoliberal capaz de plasmá-la como fracasso individual, aduzindo uma condição na qual a vergonha pode estar envolvida. Por isso, muitos de nós têm dificuldade de se compreender em situação de pobreza. Nós defendemos noutro trabalho que a noção de pobreza está completamente amalgamada ao discurso neoliberal, cuja solução apresentada seria o empreendedorismo como atitude individualizada



e apoiada unicamente no esforço do indivíduo; ideia que desconsidera as determinantes sociais, culturais e identitárias (veja, por exemplo, Icle, 2023).

Neste artigo, por conseguinte, vamos focar em um elemento específico das situações de pobreza, o que chamamos de *precariedades*. As precariedades são o resultado de um conjunto de relações sociais que permitem algum tipo de privação de capacidades. Guillaume le Blanc (2007, p. 68) distingue dois tipos de precariedade. A primeira precariedade, denominada ontológica, “[...] designa a insegurança vital em que cada vida está inscrita”¹; a segunda, por sua vez, é a precariedade a que nos referimos aqui e sobre a qual refletimos em nossa pesquisa, trata-se da precariedade social, que “[...] faz parte da precariedade vital, mas não está condicionada por ela” (le Blanc, 2007, p. 69)². Precariedade social significa um processo de “[...] despersonalização social da vida cuja lógica, particularmente sutil, se baseia num conjunto de contradições que põem em causa vidas cotidianas, sobrecarregando-as com encargos muito pesados” (le Blanc, 2007, p. 70)³.

Partimos do consenso de que as análises de processos de criação, em particular de coletivos artísticos, são frequentemente centradas em aspectos que deixam de lado as precariedades. Nosso levantamento, publicado em Icle (2023), mostra alguns trabalhos nos quais a precariedade na qual vivem os participantes da pesquisa não é debatida. Isso não significa desqualificar tais trabalhos, mas indica uma lacuna a debater na área (Icle, 2023). Assim, de modo geral, por um lado, temos uma visão romantizada de que a arte está isenta de determinantes sociais; e, por outro, de que determinantes sociais, como as precariedades financeiras, poderiam macular o ideário ou as éticas de determinados artistas diante de situações difíceis, ante a falta de políticas públicas que apoiem modos de trabalho dignos e ante a possibilidade de comercialização das performances e outras atividades.

Algumas pesquisas sobre coletivos artísticos, ao tratarem sobre suas relações com a comunidade, têm explorado já questões relativas à ética e, sobretudo, às peculiaridades dos processos de criação. Veja, por exemplo, o trabalho de Cruz, Bezelga e Menezes (2020), que analisa diferentes coletivos no Brasil e em Portugal. Nossa abordagem aqui complementa, de certa forma, esse tipo de pesquisa, procurando focar nos valores e princípios éticos, os quais são explicitados pelos diferentes coletivos.

Esta pesquisa visa justamente mostrar, como resultado de nosso trabalho de campo, que os coletivos pesquisados, ainda que se encontrem em diferentes precariedades sociais⁴, mantêm

1 No original em francês: “[...] désigne l’insécurité vitale dans laquelle chaque vie est inscrite” (le Blanc, 2007, p. 68).

2 No original em francês: “[...] s’inscrit dans la précarité vitale, mais elle n’est pas conditionnée par elle” (le Blanc, 2007, p. 69).

3 No original em francês: “[...] dépersonnalisation sociale de la vie dont la logique, particulièrement subtile, repose sur un ensemble de contradictions qui mettent en question les vies ordinaires, les grèvent de lourdes hypothèques” (le Blanc, 2007, p. 70).

4 Isso, sem dúvida, está acompanhado do fato de haver ausência de políticas públicas voltadas à manutenção específica de grupos e coletivos artísticos que realizam trabalhos em comunidades de forma artesanal. Essa ideia está já amplamente desenvolvida, por exemplo, no trabalho de Santos e Pereira (2021).



com firmeza as crenças e convicções que os fazem realizar o trabalho da forma como realizam. Chamamos esse conjunto de crenças e convicções de éticas de criação. Isso foi possível pensar graças ao nosso trabalho de convivência e, sobretudo, de um conjunto de entrevistas realizadas com os e as participantes desses coletivos (que serão mais bem apresentados durante o texto). Nós conversamos com tais artistas em grupos separados, tanto em situações de entrevistas gravadas como em conversas informais. Para as análises que compõem este artigo, tomamos uma entrevista de cada coletivo: com o grupo Contadores de Mentira, de São Paulo, realizada em 8 de dezembro de 2022; com o coletivo Rede Espiral Encruza, de Porto Alegre, realizada em 19 de janeiro de 2023; e a entrevista com o grupo Trupi di Trapu, também de Porto Alegre, realizada em 22 de março de 2023. As entrevistas semiestruturadas partiram de um roteiro aberto, seguindo blocos de temas idênticos, mas com questões formuladas de improviso.

Lemos sucessivamente e discutimos nossas impressões dessas entrevistas e as analisamos, procurando encontrar, de um lado, as recorrências de ideias e questões pertinentes e, de outro, as singularidades. Como veremos a seguir, nos três grupos, a questão de uma ética de criação aparece de maneira emergente em nossa leitura, sustentada por diversos exemplos. A noção de ética não é recente na literatura especializada sobre grupos artísticos no Brasil. Ela, até certo ponto, compõe uma característica central do teatro de grupo, dos coletivos de performance e da tradição de diferentes agrupamentos. Trata-se de pensar a ética, nesses casos, como “[...] uma constante descoberta sobre os próprios desejos e necessidades, que culminam em escolhas ligadas a um comportamento que privilegia a autenticidade, mas que, muitas vezes, são imprevisíveis pela própria pessoa tomadora das decisões” (Pessoa, 2020, p. 26). Fernando Mencarelli, ao discutir a situação e o sentido de grupo e grupalidade, como característica de boa parte do Teatro Brasileiro, lembra que

Na síntese feita por Rosyane Trota no encontro [de Grupos de Teatro denominado Próximo Ato] de 2006, em São Paulo, com grupos convidados de várias partes do país, pensava-se o teatro de grupo como aquele que: – se alimenta de uma utopia de coletivização, diálogo, intercâmbio, confraternização; – procura formas de organização e aponta para uma ação política que visa ao reconhecimento de sua importância cultural pelo poder público; – coloca em questão a estrutura interna de criação e de organização dos grupos e, embora lute pela sustentabilidade, preza o risco, a flexibilidade, o desconhecido, como fatores fundamentais à criação artística (Mencarelli, 2015, p. 82-83).

São esses princípios grupais, coletivos, comunitários, como veremos adiante, que constituem uma das principais características dos coletivos artísticos, nos seus diferentes arranjos e contradições, o que chamamos aqui de éticas da criação. A respeito dessa noção de ética, vale lembrar que ela se refere mais à geração de uma maneira de ser em meio a um coletivo, como um colocar-se do sujeito à sua maneira, do que propriamente a obediência do sujeito a uma lei originária e universal de conduta e trabalho, que supostamente o antecederia. Nesse sentido, ética significa um livre uso de si, que “[...] não dispõe da existência como de uma propriedade”; ou seja, não se refere à aquiescência ou resignação a uma regra, mas ao próprio exercício de si que funda a própria maneira de ser e acontecer, a sua singularidade (Agamben, 2013, p. 16).



Apresentamos, dessa forma, três elementos éticos que se constituem como resistência às precariedades sociais enfrentadas no dia a dia dos coletivos estudados: a ética comunitária; a escolha como ato político; e a ética da reciprocidade. Vejamos, então, como eles aparecem em cada coletivo.

2 Contadores de Mentira e uma ética comunitária

O grupo Contadores de Mentira foi criado em 1995 por jovens, da região metropolitana de São Paulo, interessados no trabalho coletivo em teatro. O grupo se autodenomina como um teatro de “celebração” (Pereira, 2015, p. 12). O trabalho enfatiza espetáculos celebrativos no sentido da festa, da comemoração e de um teatro com laivos de ritual (como vemos na Imagem 1 abaixo). Em muitos espetáculos, a dramaturgia é construída pelo próprio grupo, que, para além de criar e apresentar espetáculos de rua e de palco, produz diversas atividades comunitárias, como oficinas, seminários e atua fortemente junto a grupos de reivindicações identitárias, especialmente em raça, gênero e sexualidade.

O grupo é formado por um núcleo de quatro pessoas: Cleiton Pereira, diretor e ator; os atores Kaique Calisto e Samuel Vital e a atriz Daniele Santana. Tal núcleo consiste no grupo de pessoas que mantêm a sede e o trabalho contínuo do grupo, mas outros artistas são agregados em diferentes projetos e espetáculos. Por muitos anos tiveram sua sede na cidade de Suzano, região metropolitana de São Paulo; contudo, no final de 2023 e início de 2024 mudaram-se de cidade, depois de uma longa campanha da Prefeitura de Suzano contra a permanência do grupo no terreno cedido pela municipalidade, no qual o grupo mantinha sua sede, construída de contêineres pela força do trabalho dos integrantes⁵.

Imagem 1 – Gravação do filme *Apoteose de uma Utopia Estirada ao Limite da Morte*, Teatro Contadores de Mentira, Suzano, Brasil



Fonte: Sandro Casarini, 2015

Conforme nos relatam durante a entrevista, o grupo funciona como uma espécie de cooperativa, no sentido de que os custos e ganhos obtidos do trabalho são divididos entre os quatro.

⁵ Toda a questão do litígio com a Prefeitura de Suzano, que resultou no deslocamento do grupo de Suzano para a cidade de Mairiporã, deverá ser objeto de escritos futuros, visto não ser o foco deste artigo.

A renda média desses artistas não ultrapassa o valor do salário-mínimo mensal, ocorrendo ganhos menores do que o mínimo por diversos períodos. Além da bilheteria dos espetáculos, parte muito pequena dos ganhos do grupo, a renda vem da venda de apresentações dos espetáculos e performances para diferentes instituições e, sobretudo, de editais governamentais, que funcionam, na maioria das vezes, seja como prêmio em dinheiro para a construção e/ou apresentação de espetáculos e/ou realização de oficinas, seja como financiamento, cuja forma de pagamento é o oferecimento de apresentações gratuitas, oficinas e eventos com entrada franca (veja Imagem 2).

Dessa forma, os ganhos econômicos precisam sustentar a sede do grupo, assim como suas próprias sobrevivências como indivíduos. Não raro, os e a integrante precisam se engajar em algum trabalho fora do grupo para garantir o mínimo de renda. Nesse sentido, fica clara a situação de precariedade social, pois tais ganhos não são suficientes para uma vida sem privações. Ainda que os ganhos econômicos não sejam a única forma de identificarmos as dificuldades pelas quais tais artistas passam, são um indicador potente para compreendermos como seus direitos não são garantidos.

Imagem 2 – Daniele Santana, em Cícera – Contadores de Mentira, Galpão Arthur Neto, Mogi das Cruzes, Brasil



Fonte: Jacqueline D'Angelo, 2023

Com efeito, a narrativa dos participantes e da participante na entrevista deixa transparecer muito bem que há um esforço individual, plasmado na lacuna de políticas públicas que não se ocupam desses trabalhadores, para manter o trabalho. Como Daniele Santana explica, a remuneração recebida por cada indivíduo é, em muitos casos, usada para a manutenção do trabalho, pois, segundo ela: “quando [...] não tem um recurso vindo de um edital, a outra alternativa é você investir do que seria o seu próprio recurso. Então, se a gente recebeu como trabalhador, é desse recurso que a gente vai aportar outra vez à obra. E isso acontece muito” (Daniele Santana, entrevista com os Contadores de Mentira, 2022). Portanto, usar o que seria a remuneração individual de cada um e uma, já diminuta, para manter a sede ou para criar um espetáculo novo, mostra, de um lado, a precarização em relação à manutenção do trabalho e, de outro, o compromisso individual dos e da participante na manutenção do trabalho que realizam.

Entretanto, grupos artísticos que vivem em precariedade é fato mais ou menos consabido, visto a situação econômica que a maioria dos brasileiros enfrenta. O que chama a atenção, nesse

caso, é que, apesar de tais precariedades, o sentido, os valores, as concepções de arte, que tais artistas mantêm nas suas criações, não são deixados de lado em direção a uma vida mais confortável.

Essa ética é, por conseguinte, sustentada por uma ampla visão cultural, que permite aos integrantes um apurado senso crítico. Ainda que nem todos tenham formação superior, trata-se de artistas que são leitores(as) atentos(as), possuem grande repertório literário, artístico, filosófico e social. Não se trata de artistas populares pouco alfabetizados, mas de pessoas com intenso processo de formação continuada, intimamente ligados ao ativismo.

Kaique Calisto adverte que foi o processo de criação dos espetáculos que o incitou ao ativismo. Ele diz: “Então as próprias obras que eu comecei a adentrar me colocaram em situações de entendimento e busca por entendimento político, social, enfim, várias camadas. É onde eu começo a adentrar no ativismo” (Kaique Calisto, entrevista com os Contadores de Mentira, 2022). Retroalimentado pelo ativismo, o processo de reflexão se desdobra nas criações. Com efeito, o engajamento nas pautas identitárias, em especial contra o racismo e a LGBTfobia, fazem aprofundar a reflexão que o grupo mantém e que é um dos pilares do que chamamos aqui de éticas da criação.

Essa, aliás, parece ser uma característica do tipo de formação grupal da qual o Contadores de Mentira é protagonista: a arte traz a necessidade de uma formação mais ampla, para além dos meios de comunicação e das redes sociais. Um impacto visível das performances artísticas nos integrantes do grupo é sua sensibilidade altamente cultivada, a partir de uma formação política, cultural e artística. Se essa reflexão contínua é um dos pilares do que chamamos éticas da criação, como acabamos de dizer, outro elemento fundante de tal prática de conduta é o elemento comunitário⁶.

Nesse sentido, os integrantes são taxativos. Primeiro porque rechaçam a ideia de que a criação depende ou mesmo se beneficia das dificuldades. Cleiton Pereira afirma: “A gente aprendeu rapidinho que as tensões não são bem-vindas” (Cleiton Pereira, entrevista com os Contadores de Mentira, 2022). Segundo, porque o que interessa ao coletivo artístico tem a ver com a produção de uma subjetividade coletiva e em comunidade. Contadores de Mentira é um grupo que está preocupado com os efeitos multiplicadores das ações artísticas. Nesse sentido, segundo a acepção de criação do grupo: “Eu acho que é esse o mundo que mais nos interessa, sabe? A possibilidade de contágio, epidêmica, quase, de que, olha, é possível. É possível produzir. É possível fazer girar a sua própria comunidade” (Cleiton Pereira, entrevista com os Contadores de Mentira, 2022).

Estes dois elementos, reflexão contínua e subjetividade comunitária, plasmam em si o sentido de uma ética da criação para esse coletivo. Não se trata de defender a ideia de que eles estão isentos das precariedades ou de que essas não influem no seu modo de criação; mas, paradoxalmente, pensar que há um esforço reflexivo, de um lado, e político, de outro – especialmente na busca de fazer o

6 Não se trata aqui de explorar a relação entre o coletivo e a cidade como já desenvolvido na literatura especializada sobre Teatro de Grupo no Brasil, veja-se, por exemplo, Campos e Santos (2016) ou Carreira (2009); tampouco a relação da performance com a cidade ou os espaços urbanos como, no trabalho de Carvalho e Veloso (2021); antes, nosso intento é investigar a relação ética com a comunidade do entorno como mote para o tipo de relação estabelecida no contexto de precariedade social (do grupo e do entorno).



trabalho reverberar na comunidade –, que mantém o grupo íntegro em relação aos seus valores éticos e políticos, nesse caso exemplificados pela noção de reflexão e pela noção de subjetividade comunitária.

3 Trupi di Trapu e a escolha como ato político

O grupo Trupi di Trapu foi criado em 2008 em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. É um grupo que se dedica à pesquisa e criação de espetáculos com predominância do teatro de animação. Seus integrantes também realizam oficinas, seminários e atividades comunitárias no Quilombo do Sopapo, local no qual realizam ensaios e a confecção de seus bonecos.

O grupo atuou também com bonecos para televisão entre os anos de 2008 e 2013, no Programa Pandorga, promovido pela Televisão Educativa (TVE-RS). No âmbito teatral, seus espetáculos apresentam tanto a pesquisa sobre manifestações tradicionais como o boneco de luva e a dramaturgia referente ao mamulengo, quanto técnicas contemporâneas - como animação coletiva de um único boneco ou atadores aparentes ao público. Além disso, os temas escolhidos possuem relação com questões sociais emergentes, como gênero, relações étnico-raciais e sociais. Mesmo quando trabalham com uma dramaturgia mais tradicional, o grupo escolhe adaptar as cenas de modo a apresentar questionamentos para o público. Por exemplo, em *As Aventuras do Palhaço Sebastião* (2023), peça de tradição medieval, na qual o rei promete a mão da princesa a quem derrotar o dragão que assola o reino, ao final da peça a princesa lança a questão: “mas e alguém me perguntou se eu quero me casar?”. E a peça se resolve com uma grande celebração, mas sem o casamento.

Fundado por Anderson Borges Gonçalves, o grupo já teve muitas configurações e troca de participantes. Na entrevista, além de Anderson, estavam Viviane Marmitt e Leandro Silva, mas o grupo pode ser acrescido de outros participantes, dependendo do projeto. Dessa forma, cada projeto desenvolvido acaba tendo demandas específicas, que são solucionadas de forma colaborativa (como por exemplo em “Bandeira” - Imagem 3). Anderson explica que, a cada espetáculo, os integrantes têm plena autonomia para gerenciar as demandas. Ele diz: “Agora, por exemplo, estamos com o projeto de um novo espetáculo. Eu estou trabalhando na produção e é um espetáculo que não vou estar em cena. Em outros, estou em cena e as coisas são trazidas para o gerenciamento coletivo” (Anderson Borges Gonçalves, entrevista com a Trupi di Trapu, 2022). Algumas decisões são apresentadas ao grupo já previamente analisadas por quem faz a produção, que pondera sobre prazos, orçamentos e frequentemente dirige para soluções possíveis que contemplem o contexto de todos.



Imagem 3 – Viviane Marmitt e Juliano Félix em *Bandeira, Trupi di Trapu*, Teatro de Arena, Porto Alegre, Brasil.



Fonte: Gabriela Baraibar, 2021.

O gerenciamento coletivo também se estende ao compartilhamento dos ganhos do grupo. Eles contam que houve uma fase em que viviam com o que era faturado nas bilheterias, porém isso tornou-se insustentável. Então, passaram a trabalhar com editais governamentais e com contratos para trabalhos específicos em empresas, ou campanhas financiadas pelo poder público – como campanhas de vacinação. Além dessas estratégias, cada integrante possui atividades fora do grupo.

Nesse sentido, cabe explicitar que todos os integrantes da Trupi di Trapu possuem curso superior e, alguns, exercem uma profissão de forma concomitante ao trabalho com o grupo. Pedagogia, Licenciatura em Teatro, Direito e Letras são alguns dos exemplos das suas áreas de formação, que poderiam dar a esses artistas outro *status* econômico e social. No entanto, eles são unânimes em afirmar que, se pudessem se sustentar somente com o trabalho do grupo, assim o fariam sem pestanejar. Viviane conta que é professora concursada no ensino público, mas que renunciaria à estabilidade se fosse possível. Por enquanto, solicitou redução de carga horária para poder ter mais tempo de dedicação às atividades do grupo. É perceptível a consciência dos artistas de que o trabalho de criação requer uma qualidade específica de envolvimento para que seja possível alcançar um resultado satisfatório, tanto na dimensão da técnica quanto na entrega pessoal ao processo. Trabalhar com o Teatro é a escolha dos entrevistados. A precariedade se apresenta nas condições de desenvolvimento dessa escolha, que faz com que seja necessário buscar outras fontes de renda. Abaixo, a Imagem 4 mostra outro dos espetáculos do coletivo.

Imagem 4 – Ajeff Ghenes em Trapos e Farrapos: Negrinho, Trupi di Trapu, Festivale, Rolante, Brasil



Fonte: Joseph Ponciano, 2023

Além das atividades que garantem o sustento, os participantes do grupo também empreendem projetos individuais, como é o caso de Leandro, que, no momento está fazendo um doutorado com a temática das implicações do ciborgue na vida humana e na criação artística contemporânea. O doutorado foi uma escolha de Leandro depois de concluir seu mestrado, que tratava sobre o estudo de caso de grupos de teatro no estado do Rio Grande do Sul-RS, Brasil, que optavam por abordagens contemporâneas no teatro de animação (Silva, 2019). Na época do mestrado, também escreveu um artigo sobre as contribuições do trabalho com marionetes para a formação do bailarino na contemporaneidade (Silva, 2018). Tais ações individuais alimentam o repertório do grupo, pois, a partir de tais pesquisas, criam-se oficinas, seminários, experimentações, que são divulgados e compartilhados nas suas redes de contato.

Conforme dito na introdução deste texto, a noção de pobreza não se configura aqui como miséria ou precariedade nas condições de vida. Todos os integrantes possuem condições de moradia, alimentação, lazer etc. acima da média, comparando-se à boa parte da população brasileira. E, talvez, poderiam possuir condições melhores se tivessem seguido a área de suas formações acadêmicas, ao passo que encontram dificuldades para se manter na ação artística. Tampouco pode ser pensada pela falta de empreendedorismo ou de trabalho, uma vez que é o que mais fazem – tendo em vista a produção dos espetáculos que são levados à cena pelo grupo.

A condição do grupo se relaciona com a noção de pobreza apresentada por Sen (2000), concernente à privação de desenvolvimento pleno de suas capacidades se trabalhassem exclusivamente com arte. Tal acepção se relaciona com uma das implicações que a filosofia coloca para a questão da escolha, que é o problema da liberdade. Isto é, “[...] a escolha importante não é entre o bem e o mal, mas entre escolher e não escolher” (Abbagnano, 2007, p. 345). Sob esse prisma, a escolha garante o movimento de aprofundar, definir e expandir; ao passo que não escolher, ou ser impossibilitado da ação da escolha, promove o definhamento das capacidades. Nesse sentido, a ética que conduz os integrantes do grupo é a de sustentar a escolha pelo seu desejo, arcando com os ônus do que isso representa no contexto do sul do Brasil. O ônus, nesse caso, seria exatamente a ação de escolher, dentre as possibilidades limitantes ou não, àquela que melhor responde às demandas dos processos



criativos do grupo e seu contexto. Isso porque o grupo, por vezes, é contemplado por editais e alguns processos podem contar com maior investimento, enquanto outras vezes a precariedade é mais evidente. Mesmo com essa gangorra de situações, os participantes do grupo seguem reafirmando o seu desejo de permanecer no campo da arte teatral.

Sob o prisma de outra implicação filosófica da escolha, é impossível escolher não ser o que se é. Escolher “[...] o que já se é e não se pode não ser” (Abbagnano, 2007, p. 345) elimina a própria ideia da escolha, ou de que seria possível escolher algo ao qual só caberia aceitação. Nessa perspectiva, os integrantes do grupo colocam-se coerentes consigo e aceitam ser quem são, verificando a impossibilidade de ser outra coisa que não artistas.

Independentemente de tomarmos a problematização pela primeira ou pela segunda dimensão filosófica dos problemas da escolha, há duas conformações que são perceptíveis na condução ética dos integrantes da Trupi di Trapu relacionadas ao seu trabalho.

A primeira conformação é referente à história pessoal: cada um dos entrevistados relatou uma experiência com teatro de bonecos que teve ao longo de seu desenvolvimento que foi marcante o suficiente para moldar a escolha de trabalhar, priorizar e se aprofundar na área. Os três entrevistados foram capazes de reconstituir e narrar essa experiência em detalhes e, ao final, apresentava-se a afirmação que encontraram algo que não poderiam mais viver sem. A segunda, diz respeito ao desenvolvimento do significado e do sentido que tal experiência possui. Dito de outro modo: a busca por aprofundar-se na área artística fez com que os integrantes desenvolvessem consciência sobre a importância do fazer artístico. Anderson evidencia essa ideia ao dizer:

Eu tive que entender o processo de maturidade pessoal, jogar isso pra dentro do profissional, porque daí a história da Trupi di Trapu é a minha história de amadurecimento como homem, como profissional, como homem negro, que eu vou me descobrindo no decorrer dessa trajetória, que vai pautar os temas e as escolhas estéticas e repertório que a gente tem cada vez mais. Hoje, pra mim, eu sei o que faz sentido e o que não faz sentido botar na cena e como atrelar isso à ideia de que precisamos viver do nosso trabalho, precisamos valorar o nosso trabalho (Anderson Borges Gonçalves, entrevista com a Trupi di Trapu, 2022).

Fica explícito nessa fala a noção de que as produções da Trupi di Trapu possuem valor financeiro, afinal, ganhar dinheiro é essencial no mundo em que vivemos. Entretanto, os integrantes possuem também a consciência do valor cultural que está imbricado no que o grupo propõe e produz. Consciência que é plena de contradições, de formas de ver o mundo que estão atravessadas nas suas produções artísticas, nos seus processos de criação. Essa é a escolha que se impõe nas ações dos integrantes e que faz com que permaneçam encontrando sentido em ser um grupo. Trata-se de uma escolha como ato político.



4 Rede Espiralar Encruza e a ética da reciprocidade

A Rede Espiralar Encruza é um coletivo de artistas pretos que, conforme seus integrantes, busca borrar temporalidades e performar a vida em nosso presente. A rede se articulou por intermédio do processo de criação do espetáculo *Sobrevivo - antes que o baile acabe* (2019), que teve sua dramaturgia construída a partir das vivências do elenco, mas também transita pelas linguagens da performance e do audiovisual.

Em 2020, um grupo de jovens artistas, que já criavam juntos, decidiu se apresentar como Espiralar Encruza, fortalecendo vínculos, produzindo performances e ações artísticas em diferentes plataformas, incluindo um documentário poético acerca do processo de criação do espetáculo antes mencionado. Em 2020 e 2021, a Rede, com mais algumas convidadas, juntou-se para promover a residência Espiralar, tendo, como obra decorrente, o curta-metragem intitulado *Será que fica pronto a tempo?* (2021).

Desde então, o coletivo produz arte no entrecruzamento de teatro, dança, performance e vídeo. Atualmente, a Espiralar é responsável por um dos espaços do Edital público Usina das Artes, que cede a grupos contínuos salas de trabalho e apresentação na Casa D, em Porto Alegre. O grupo funciona, como os demais, em regime de cooperativa, produzindo trabalhos que não se sustentam pela arrecadação da bilheteria, mas que contam, eventualmente, com verbas públicas capazes de subsidiar em parte as necessidades de produção de novos trabalhos, sem, contudo, garantir a manutenção dos e das participantes.

A ética de uma coletividade em rede, conforme é possível constatar na conversa com a Espiralar, radica-se num modo de relação plasmado na pluralidade. Isso se dá pela característica racial do coletivo, um grupo de jovens negros, produzindo performance negra na atualidade. A noção de “performance negra”, aqui aludida, corresponde àquela, defendida por Silva e Peixoto (2022, p. 2), segundo a qual “[...] a Performance Negra não [é] manifestação do exótico, mas [...] movimento político e estético que, juntamente com o Movimento Negro, insurge-se em prol da dignidade e cidadania da população negra”.

Tal pluralidade permite engendrar uma ética da reciprocidade como princípio e potência das próprias relações travadas no seio da rede. Nas palavras de Gabriel Farias, integrante da Rede:

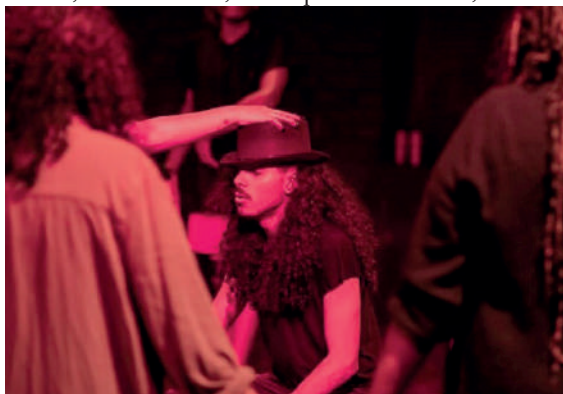
[...] a gente pensou ‘Tá, rede de artistas’ – essa ideia da rede, ter vários fios que se enozam e seguem, se encontram e seguem. Então, essa imagem da rede, se a gente pensar, ela segura, sustenta aquilo que pode ser uma pessoa descansando, uma peça de teatro ou uma ideia. Então a gente se identifica assim, enquanto uma rede de artistas, uma rede de artistas negros que criam [...] (Gabriel Farias, entrevista com a Rede Espiralar Encruza, 2023).

Ao pensar sobre a noção de rede e os sentidos de pluralidade, emaranhado, mutualidade, fundidos em tal acepção, é possível traçar um paralelo com a noção de confluência, defendida pelo



pensador quilombola Antônio Bispo dos Santos (2019, p. 68), que afirma que: “[c]onfluência é a lei que rege a relação de convivência entre os elementos da natureza e nos ensina que nem tudo que se junta se mistura, ou seja, nada é igual”. O que também nos dá a pensar, transpondo essa metáfora para o trabalho do grupo, que a força, a grandeza, no sentido da potência das ações tramadas pelo coletivo, bem como seu sustentáculo ético, não está em buscar se igualar, em fazer desaparecer as diferenças, em ver-se subsumido/a no trabalho, ou nas relações com os/as outros/as da coletividade, mas antes nas singularidades que pulsam e se dão a ver na sua não igualdade ou, dito de outra forma, na profusão e diversidade de corpos, pensamentos e práticas. Assim, a ideia de rede tem a ver com a percepção dos/das participantes, tanto em relação a multiplicidades de experiências dos integrantes do grupo, quanto na relação colaborativa em termos de ideias, habilidades, possibilidades. A Imagem 5 mostra um dos trabalhos do coletivo.

Imagem 5 – Phill, em *Sobrevivo, antes que o baile acabe*, Porto Alegre, Brasil

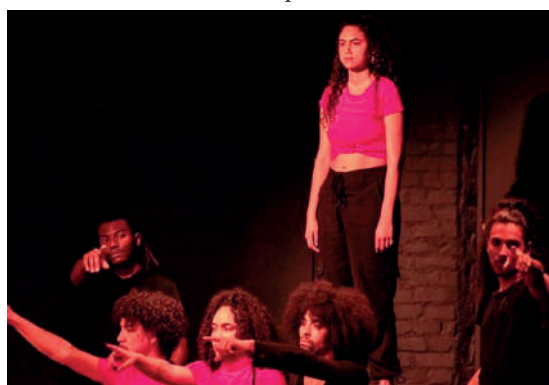


Fonte: Moisés Nobre, 2019

Essa rede, portanto, na forma como pensada pelo coletivo, amalgama-se com a ideia de encruzilhada, ou seja, pelo modo como diferentes caminhos e experiências se encontram e se cruzam nas práticas da rede. Estar em rede é compartilhar conhecimentos, práticas, ideias, mas é também fazer isso a partir de múltiplas e diferentes dimensões e referências. Por outro lado, o intuito dessa empreitada não é o de levar a um termo comum que seja igual para todos, ao contrário, é justamente a busca por potencializar as singularidades que orientam o trabalho do grupo.

Dessa forma, a Rede Espiral Encruza constitui um processo em que a coletividade é um espaço de compartilhamento e de diferenciação – de exaltação das riquezas individuais que são trazidas para os processos. Como diz Mayara Marques, uma das atrizes entrevistadas: “[n]ão somos todos iguais, nem sempre concordamos, não somos uma coisa só, nos unimos por entender a potência do quilombamento e da coletividade em nossas vidas e fazeres artísticos” (Mayara Marques, entrevista com a Rede Espiral Encruza, 2023). A Imagem 6 ilustra um dos trabalhos da Rede Espiral.

Imagem 6 – Da esquerda para a direita: Gabi Faryas, Esly Ramão, Leticia Guimarães, Cira Dias, Maya Marqz (em pé) e Phill. Sobrevivo, antes que o baile acabe, UFRGS, Porto Alegre, Brasil



Fonte: Moisés Nobre, 2020

Essa ética é, portanto, uma espécie de ética da reciprocidade que remete a dimensões como quilombismo (Nascimento, 2019), encruzilhada (Martins, 2021; Rufino, 2019), mas também ao racismo estrutural (Almeida, 2020), com seus apagamentos, desmerecimentos e invisibilizações e, por conseguinte, a corpos negros e negras, dá-se de maneira entrelaçada, amalgamada por esses múltiplos elementos. Uma vez que essas dimensões possuem elementos que atravessam os corpos e as subjetividades negras, pelas heranças ancestrais como o quilombismo e a encruzilhada; e pelo legado colonial do racismo que desumaniza esses mesmos corpos. Não por coincidência, o coletivo em tela é formado por jovens artistas negros e negras, para quem noções como quilombamento aduzem a formas de existir, conviver, se organizar, que têm por égide determinados valores civilizatórios negros (Trindade, 2013, p. 132). Tais valores da ancestralidade afro-brasileira, e, no caso, do quilombismo (Nascimento, 2019), remetem a formas de convivência ligadas ao comunitarismo/cooperativismo como modo de organização e manutenção de vidas negras.

Por sua vez, a dimensão da encruzilhada, também oriunda dos saberes negros, é compreendida como espaço de dispersão e ajuntamento, lugar da diversidade, de relações horizontais e de inclusão como princípio, como fundamento. Para pensadores como Martins (2021) e Rufino (2019), o espaço da encruzilhada é aquele no qual não há lugar para sínteses, respostas, e/ou escolhas que sejam unívocas. Lugar de embate, mas não de combate no sentido da destruição do Outro, este espaço/tempo entendido como encruzilhada é o lugar do respeito ao Outro, porém não no sentido de aceitação que tolera, mas antes da compreensão da natureza de imprescindibilidade deste Outro. Justamente o oposto do que a relação racista estabelece com os/as sujeitos/as negros/as cujas vidas são consideradas não humanas e descartáveis. Assim, o trabalho da rede que é também *em rede*, está diretamente relacionado ao encontro de ideias, de habilidades, de possibilidades que cada artista integrante traz para a coletividade. Uma ética radical de reciprocidade como conjunção de diferenças que atuam em prol de práticas de criação. Essa ética conecta os integrantes da Rede Espiral Encruza entre si e ao trabalho, à medida que ela é alimento e sustentáculo para aquilo que o grupo produz.

De forma muito direta, a performer Mayara Marques explicita a encruzilhada da seguinte forma:

[...] porque a gente se encontra a partir de várias pesquisas, mas também da pesquisa da encruzilhada, do encontro, da rua, dos caminhos, e, tanto um conceito quanto o outro, por destoantes ou muito semelhantes que sejam, eles partem de lugares diferentes e se encontram de alguma forma em nós, no que a gente busca [...] (Mayara Marques, entrevista com a Rede Espiral Encruza, 2023).

Essa noção de encruzilhada, ao fim e ao cabo, sustenta uma relação recíproca entre os participantes do coletivo. E tal reciprocidade consiste, para nós, numa espécie de ética na qual a pluralidade não é um problema, mas a força de enfrentar as precariedades de maneira coletiva, sustentando um modo de criar entrelaçado, entrecruzado, ao mesmo tempo disperso em movimentos que se espiralam, cruzam-se, no e com seus conhecimentos diversos e singulares.

5 Éticas da criação contra as precariedades

Buscamos, neste texto, abordar as escolhas éticas de cada grupo, que, no modo como percebemos, relacionam-se com a mitigação das limitações impostas por contextos de precarização dos três grupos pesquisados. O contato com esses coletivos tornou perceptível o esforço de tais artistas em remar contra uma maré de falta de vontade política, escassez de recursos e escasso investimento na cultura do país. Tal esforço, sem romantizações, e o conjunto de práticas, investimentos e elaborações artísticas de cada grupo, parece atravessado pelo que estamos chamando aqui de éticas da criação ante as precariedades das situações em que vivem. Éticas que, nas suas especificidades, são também formas políticas de enfrentamento às precariedades.

O exemplo do coletivo Contadores de Mentira deixa evidente que o conjunto dos esforços implementados por eles está amalgamado a uma ética comunitária capaz de colocar no centro de tais esforços as preocupações com o Outro, ou seja, com o grupo que cerca o entorno da sede teatral, com a comunidade. Ética comunitária, nesse caso, significa um ato em prol desse Outro que constitui o território no qual trabalham e, ainda, a convicção de que o trabalho teatral é maior do que o espetáculo, ele se movimenta na relação entre grupo e comunidade.

No contexto do grupo Trupi di Trapu, observamos a própria escolha em permanecer trabalhando com teatro como um ato ético/político. Desde o gerenciamento coletivo na produção dos espetáculos, que possui como efeito o rodízio de papéis dentro do grupo, entre atuação, figurino, direção, produção dos materiais de cena até a própria postura frente às precariedades, o coletivo se mantém uno em afirmar a escolha de fazer teatro como ato político. Tal elemento se apresenta como definidor da conduta ética de seus integrantes. Isto é, trabalhar com teatro e estar no coletivo não significa falta de opções, mas sim uma posição política de engajamento com o trabalho, dando sentido às suas práticas e, portanto, ressignificando suas



escolhas. O trabalho em grupo, apesar das precariedades, é uma decisão embebida na certeza da importância do que se faz.

Na Rede Espiral Encruza configura-se nitidamente uma ética da pluralidade, na qual elementos como quilombismo e encruzilhada possibilitam o trabalho coletivo. A singularidade é a potência para a criação e o estar junto, constituindo uma política de resistência e produção de vida; tal qual os quilombos foram para a ancestralidade negra no tempo-espço da escravização e, por isso, hoje são referências de modos de vida para a própria rede.

A operação, contudo, que exemplifica na nossa pesquisa a relação entre cada grupo e suas diferentes éticas, quais sejam, a comunitária no Contadores de Mentira, a escolha como ato político na Trupi di Trapu, e a pluralidade na Rede Espiral Encruza, é meramente didática. Os três coletivos giram em torno de éticas semelhantes, porque todas elas aduzem a práticas que são políticas: a comunidade como objetivo comum, a escolha como ato político e a pluralidade como forma de organização e criação. Tais modos de existências dos grupos mostram bem como a postura ética é uma espécie de resistência à precariedade, amalgamada ao ativismo. Isso significa uma luta a partir desse ponto de inflexão, que chamamos de éticas da criação. Trata-se de uma luta contra a desmobilização da cultura e da arte. Isso acontece em face do fato de

[...] ao invés de notar um aumento em quantidade e qualidade dos fomentos à rede de produção cultural (produção-distribuição-troca-consumo), observa-se um empenho para desativar os elementos dessa cadeia, impactando não apenas as pessoas envolvidas (artistas, produtores, curadores e público), mas desarticulando ideias, propostas e ações (Monteiro; Greiner, 2020, p. 3).

Daí a importância de que tais éticas de criação estejam eivadas de ativismos políticos. No âmbito do pensamento político, ativismo remonta invariavelmente à ação – empreendida por um indivíduo ou por um coletivo – que busca assegurar aos sujeitos a possibilidade de agirem cada um à sua própria maneira; de poder existir e se manifestar como uma singularidade ou *identidade* pertencente a um conjunto em meio ao diverso e ao coletivo. Ainda que possa soar redundante, a ação é por nós compreendida como um tipo peculiar de atividade - distinta do labor e do trabalho, para auferirmos as categorias oferecidas por Hannah Arendt (2016), em sua célebre obra “A Condição Humana” - que permite ao sujeito se afirmar no seu próprio existir, de se apropriar do seu próprio acontecer, isto é, de poder se inscrever e se orientar segundo sua consciência, numa narrativa histórico-social composta não por um comum (tomado na forma da aderência a um conjunto, que reconheceria as formas singulares como parte de uma mesma identidade), mas em comum (na apreciação conjunta das diferenças e na sua apreensão por um denominação geral).

A ética, com efeito, refere-se justamente à modalidade por intermédio da qual a singularidade pode ser assumida e reconhecida como tal, sendo apenas uma dentre inúmeras - as quais, para poderem sê-lo (cada uma à sua maneira), necessitam estabelecer uma forma comum (ainda que incomum), de habitação, de coexistência, de coparticipação do mundo.



Não obstante, o espaço da ação (em especial, no nosso caso, contra às precariedades) pode ser tomado, no sentido forte da palavra político - como adjetivo da ação - como um espaço aberto, delimitado pela ética e preenchido pelo *qualquer*. Ao juízo de outro pensador político contemporâneo, Giorgio Agamben (2013, p. 64), o *qualquer* designa essa “singularidade finita e, todavia, indeterminável segundo o conceito”; ele é “o acontecimento de um fora”, uma exterioridade que estaria à porta, um “ser-*dentro* de um fora” (Agamben, 2013, p.64, grifo do autor).

Assim sendo, o problema da pobreza parece concernir, primeiro, à ideia de que a sociedade compreende uma estrutura estática que absorveria – orientada por princípios determinados de antemão, corrente e indubitavelmente econômicos – o pertencimento ou não dos sujeitos à sua forma de funcionamento e organização (como se coubesse a essa entidade, denominada sociedade, a determinação da potência ou impotência de seus correligionários). A pobreza, *mutatis mutandi*, representaria, pois, um fator decisivo e mantenedor da ordem social. Reconhecer-se em situação de pobreza já seria, assim, uma forma de ativismo.

Na compreensão aqui ofertada, os ativismos, as lutas, as resistências às precariedades, as pautas identitárias dos coletivos estudados são delineadas a partir do reconhecimento do singular do pertencimento a singularidades semelhantes. O significado da ética da criação só se sustenta se a forma da coabitação, do coexistir coincide com a “totalidade das suas possibilidades”, tal como infere Giorgio Agamben (2013, p. 63).

É nesse registro que nossa pesquisa entende a noção de éticas da criação, em contextos de precariedade social, como funções operativas nas práticas performativas dos três coletivos. Sustentados na ação, tais artistas empreendem resistências expressas nos comunitarismos, nas escolhas e nas reciprocidades.



Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- ALMEIDA, Silvio. *Racismo estrutural*. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.
- AMARILLA, Diego. Discusiones teóricas contemporáneas sobre pobreza: capacidades, bienestar y necesidades humanas. *Revista de Ciências Sociais*, Montevideu, v. 34, n. 48, p. 115-129, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.26489/rvs.v34i48.5>. Acesso em: 14 mar. 2024.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.
- ICLE, Gilberto. Uma ética da ausência: um estudo sobre a categoria pobreza nas pesquisas em Artes Cênicas brasileiras. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, UDESC, v. 2, n. 47, p. 1-22, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/1414573102472023e0203>. Acesso em: 15 nov. 2024.
- CAMPOS, Cecília L. J.; SANTOS, Vera L. Bertoni dos. Experiências Teatrais de Grupo na Ocupação do Espaço Urbano em Porto Alegre. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, UFRGS, v. 6, n. 3, p. 460-480, set. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-266058877>. Acesso em: 12 ago. 2024.
- CARREIRA, André. Ambiente, Fluxo e Dramaturgias da Cidade: materiais do Teatro de Invasão. *O Percevejo Online*, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, v. 01, n. 01, p. 01-10, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.9789/2176-7017.2009.v1i1.%25p>. Acesso em: 12 ago. 2024.
- CARVALHO, Francis Wilker de; VELOSO, Verônica. Atos íntimos contra o embrutecimento: agenciamentos do encontro sensível entre corpo e cidade. *Ephemera*, Ouro Preto, UFOP, v. 4, n. 9, p. 32-46, 12 dez. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.70446/ephemera.v4i9.4985>. Acesso em: 23 ago. 2024.
- CRESPO, Antônio Pedro Albernaz; GUROVITZ, Elaine. A pobreza como um fenômeno multidimensional. *RAE eletrônica*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 1-12, dez. 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1676-56482002000200003>. Acesso em: 14 mar. 2024.
- CRUZ, Hugo; BEZELGA, Isabel; MENEZES, Isabel. Para uma Tipologia da Participação na Práticas Artísticas Comunitárias: a experiência de três grupos teatrais no Brasil e Portugal. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 10, n. 2, p. e89422, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-266089422>. Acesso em: 12 ago. 2024.
- LE BLANC, Guillaume. *Vies ordinaires, vies précaires*. Paris: Éditions du Seuil, 2007.
- ao
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MENCARELLI, Fernando. Coletivos Teatrais, Performance e Micropolítica. In: SOUZA, Françoise Jean de Oliveira; REIS, Glória; OLIVEIRA, Leônidas José (org.). *A arte e a cidade: lugares e expressões teatrais de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Fundação Municipal e Cultura, 2015. p. 81-91.
- MONTEIRO, Rodrigo dos Santos; GREINER, Christine. O Comum como Ação Cultural: novos arranjos para uma política da cultura. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, UFRGS, v. 10, n. 2, p. e94611, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-266094611>. Acesso em: 24 ago. 2024.



PEREIRA, Cleiton. *Antes que a margem vire beira*: almanaque sobre os 20 anos do Grupo Contadores de Mentira. Suzano: Editora Ilustra, 2015.

PESSOA, Desirée. *Éticas no Teatro I. O grupo, as relações e o criador-produtor cênico*. São Leopoldo: Pikos Editora, 2020.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, quilombos: modos e significações*. Brasília: INCTI; UnB, 2019.

SANTOS, Carlos; PEREIRA, Josimeire Alves. A regulação do mercado teatral em Ouro Preto: atores locais como protagonistas do desenvolvimento cultural integrado e sustentável. *Ephemerá*, Ouro Preto, UFOP, v. 4, n. 7, p. 171-186, 18 jun. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.70446/ephemerá.v4i7.4670> . Acesso em: 24 ago. 2024.

SEN, Amartya. *Desenvolvimento como liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SILVA, Leandro Alves da; MASSA, Clóvis Dias. “E eis-nos vogando sobre um mar de encantamento!” O Teatro de Animação como referência para o ator e o bailarino. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 32, p. 348-363, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/1414573102322018348> . Acesso em: 9 ago. 2024.

SILVA, Leandro. *Teatro de animação e tecnologias: um olhar a partir da Interface sobre o trabalho de algumas companhias do Rio Grande do Sul*. 2019. 218 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

SILVA, Renata de Lima (Kabilaewatala); PEIXOTO, Jordana Dolores. Negro Teatro, Negra Performance. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, UFRGS, v. 12, n. 4, e120854, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-2660120854vs01> . Acesso em: 11 ago. 2024.

TRINDADE, Azoilda Loretto da. Valores civilizatórios afro-brasileiros na educação infantil. In: TRINDADE, Azoilda Loretto da (org.). *Africanidades brasileiras e educação: salto para o futuro*. Rio de Janeiro: Acerp; Brasília: TV Escola, 2013. p. 131-138.



Biografia acadêmica

Gilberto Icle - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Professor no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal, Brasil.

E-mail: gilbertoicle@gmail.com

Rossana Della Costa - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Professora adjunta no Departamento de Ensino e Currículo da Faculdade de Educação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

E-mail: della.costa@ufrgs.br

Celina Nunes de Alcantara - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Professora no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

E-mail: celinanalcantara@gmail.com

Marcelo de Andrade Pereira - Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

Professor associado do Departamento de Fundamentos da Educação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil.

E-mail: marcelo.pereira@ufsm.br

Financiamento

CNPq, CAPES e FAPERGS

Aprovação em comitê de ética

Parecer 5.216.330 do comitê de ética da UFRGS

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Este trabalho é fruto de um projeto chamado “Pobreza e Performance” (www.ufrgs.br/pobrezaeperformance), que tem financiamento do CNPq, da CAPES e da FAPERGS e integra a Rede Internacional de Estudos da Presença, coletivo que reúne 22 grupos de pesquisa em 18 instituições, em seis países (Angola, Argentina, Brasil, França, Moçambique e Portugal).

Direitos autorais

Gilberto Icle, Rossana Della Costa, Celina Nunes de Alcantara e Marcelo de Andrade Pereira

Contribuição de autoria (CRediT)

Conceituação e escrita: Gilberto Icle, Rossana Della Costa, Celina Nunes de Alcântara e Marcelo de Andrade Pereira;

Curadoria de dados: Gilberto Icle, Rossana Della Costa e Celina Nunes de Alcântara;

Aquisição de financiamento e administração de projetos: Gilberto Icle.

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>



Modalidade de avaliação

Avaliação Duplo Cego

Editor responsável

Ricardo Gomes

Priscilla Duarte

Lídia Olinto

Histórico de avaliação

Data de submissão: 31 ago. 2024

Data de aprovação: 10 mar. 2025



**ETHICS OF CREATION IN CONTEXTS OF SOCIAL
PRECARIOUSNESS:
a study with three Brazilian artistic collectives**

**ÉTICAS DA CRIAÇÃO EM CONTEXTOS DE PRECARIEDADE SOCIAL:
um estudo com três coletivos artísticos brasileiros**

Gilberto Icle

 <http://orcid.org/0000-0001-7961-4782>

Rossana Della Costa

 <https://orcid.org/0000-0002-4469-6447>

Celina Nunes de Alcantara

 <https://orcid.org/0000-0001-6546-2765>

Marcelo de Andrade Pereira

 <http://orcid.org/0000-0003-1180-1156>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i14.7960

**Ethics of creation in social precariousness contexts:
a study with three Brazilian artistic collectives**

Abstract: This study explores the notion that precarious conditions and limited social rights fail to diminish the ethical decisions of Brazilian artistic collectives. To illustrate this, it examines three artistic collectives based in Brazil: Contadores de Mentira, Trupi di Trapu, and Rede Espiralar Encruza. It centrally argues that an analysis of interviews with their members exemplifies work of these collectives. This study articulates the concept of creation ethics by three key markers: community ethics, choice as a political act, and the ethics of reciprocity. It uses Agamben's ideas on ethics and action to show how the ethics of creation function within these collectives. This study concludes that the ethical positions of these groups challenge the notion that social precariousness diminishes their ethical perspectives.

Keywords: social precariousness; poverty; theater groups; performing arts; ethics.

**Éticas da criação em contextos de precariedade social:
um estudo com três coletivos artísticos brasileiros**

Resumo: Este artigo explora a ideia de que as precariedades e as limitações de direitos sociais não minimizam as escolhas éticas de coletivos artísticos brasileiros. Para tanto, investigam-se três coletivos artísticos com sede no Brasil: Contadores de Mentira; Trupi di Trapu; e Rede Espiralar Encruza. Exemplifica-se o argumento central no trabalho dos coletivos, analisando entrevistas com seus e suas participantes. Apresenta-se o conceito de éticas da criação a partir de três marcadores: ética comunitária; a escolha como ato político; e a ética da reciprocidade. Tomam-se as noções de ética e ação em Agamben para mostrar como operam as éticas da criação nesses coletivos. Conclui-se que as posturas éticas contrariam a concepção segundo a qual as precariedades sociais podem minimizar o ideário ético dos grupos.

Palavras-chave: precariedade social; pobreza; grupos de teatro; artes cênicas; ética.



1 Introduction

In Brazil and many other places, the notion behind the word “poverty” is linked to a lack of economic resources and food for survival and misery. However, our studies have sought to explore the idea of poverty as a diverse “multidimensional phenomenon” (Crespo; Gurovitz, 2002; Amarilla, 2021), in which those living in it may experience varying aspects related to the “deprivation of their capabilities” (Sen, 2000)—closely related to the deprivation of their rights and freedoms.

Thus, people living in poverty can have enough food for their survival or their own home and still be deprived of certain aspects of their lives, such as work, health, and/or education. Poverty prohibits generalization due to its many dimensions either because it is difficult to grasp it in its multiple implications for people’s lives or because we tend to perceive certain deprivations as unrelated to poverty.

Understanding poverty as related to deprivation resonates with another meaning, which, by distancing itself from the notion of incapable subjects, draws near to the concept of subjects incapacitated by the historical, economic, cultural, and educational circumstances that inscribe them in a certain social space-time. In other words, poverty constitutes a form of disempowerment due to a correlated process of social determination rather than the condition of the one who is incapable.

Subjects’ subservience to their impotence configures the clearest effect of their integration into a social, economic, and cultural system that sometimes presents itself as necessary and immutable and sometimes as insurmountable since it isolates subjects and places the responsibility for their eventual “incapabilities” over them. In this way, we refer to people in neither misery nor in extreme precariousness but to the vast group of Brazilians who have undergone the deprivation of some aspect of their lives in education, work, health, education, housing, leisure, etc. We oppose the neoliberal idea of poverty that depicts people in it as living in complete precariousness. What most of us understand as the underprivileged classes, such as the lower middle class or other similar designations, live in some kind of deprivation and thus in poverty.

The above still refers to the idea of poverty as a notion under a neoliberal discourse that can shape it as an individual failure, adducing a condition that involves shame. Considering all of this, many of us struggle to understand ourselves in poverty. We have argued that the notion of poverty is completely entrenched in the neoliberal discourse, the solution of which describes entrepreneurship as an individualized attitude that is solely supported by the effort of the individual; an idea that disregards social, cultural, and identity determinants (see, for example, IcLe, 2023).

Thus, this study will focus on a specific element of situations of poverty, which we call *precariousness*. It stems from a set of social relations that enables some kind of deprivation of capabilities. Guillaume le Blanc (2007, p. 68, free translation) distinguishes two types of precariousness. The first one, called ontological, “[...] designates the vital insecurity in which each



life is inscribed”¹; the second, in turn, is that to which we refer here and on which we reflect in our research: social precariousness, which “[...] it is part of vital precariousness, but it is not conditioned by it” (le Blanc, 2007, p. 69, free translation)². Social precariousness means a process of “[...] social depersonalization of life the particularly subtle logic of which is based on a set of contradictions that jeopardize daily lives, burdening them with very heavy charges” (le Blanc, 2007, p. 70, free translation)³.

We consider the consensus that the analyses of creative processes, especially of artistic collectives, often focus on aspects that ignore precariousness. IcLe (2023) shows some studies that ignore the precariousness of their participants’ lives. This fails to invalidate such research, but indicates a gap for debate in the area (IcLe, 2023). Therefore, in general, , we have a romanticized view that art is free of social determinants; as well as, that social determinants, such as financial precariousness, could tarnish the ideas or ethics of certain artists in the face of difficult situations, the absence of public policies that support decent work, and the possible commercialization of performances and other activities.

Some research on the relationships of artistic collectives with their communities have explored issues related to ethics and, above all, to the peculiarities of their creation processes. See, for example, Cruz, Bezelga, and Menezes (2020), which have analyzed collectives in Brazil and Portugal. Our approach somewhat complements such research, seeking to focus on ethical values and principles made explicit by these groups.

This research precisely aims to show, based on our fieldwork, that the researched collectives, although under varying social precariousness conditions⁴, firmly hold the beliefs and convictions that make them do their work the way they do. We call this set of beliefs and convictions the ethics of creation. This was made possible thanks to our work of coexistence and, above all, a set of interviews with the participants of these collectives (which the following sections will further discuss). We talked to such artists in separate groups in recorded interviews and informal conversations. For the analyses that compose this study, we chose an interview from each collective: that on December 8, 2022 with Contadores de Mentira from São Paulo; that on January 19, 2023 with Rede Espiralar Encruza from Porto Alegre; and that on March 22, 2023 with Trupi di Trapu, also from Porto Alegre. These semi-structured interviews started from an open script, following blocks of identical themes but with improvised questions.

1 In the original: “[...] désigne l’insécurité vitale dans laquelle chaque vie est inscrite” (le Blanc, 2007, p. 68).

2 In the original: “[...] s’inscrit dans la précarité vitale, mais elle n’est pas conditionnée par elle” (le Blanc, 2007, p. 69).

3 In the original: “[...] dépersonnalisation sociale de la vie dont la logique, particulièrement subtile, repose sur un ensemble de contradictions qui mettent en question les vies ordinaires, les grèvent de lourdes hypothèques” (le Blanc, 2007, p. 70).

4 This, without a doubt, follows the lack of public policies aimed at the specific maintenance of artistic groups and collectives that work in communities in an artisanal way. For example, Santos and Pereira (2021) have widely developed this idea.



We repeatedly read and discussed our impressions of these interviews and analyzed them, trying to find, on the one hand, the recurrences of pertinent ideas and questions and, on the other, their singularities. As we will see below, the question of an ethics of creation, supported by several examples, emerges in our reading from the three groups. The notion of ethics is not recent in the specialized literature on artistic groups in Brazil. To a certain extent, it constitutes a central feature of group theatre, performance collectives, and the tradition of several ensembles. It is a matter of thinking about ethics, in these cases, as “[...] a constant discovery about one’s own desires and needs, which culminate in choices linked to a behavior that privileges authenticity, but which are often unforeseen by the person making the decisions themselves” (Pessoa, 2020, p. 26, free translation). Fernando Mencarelli, discussing the situation and the sense of group and groupality as a characteristic of a large portion of Brazilian Theater recalls that

In the synthesis made by Rosyane Trota at the meeting [of Theater Groups called *Próximo Ato*] in 2006 in São Paulo with invited groups from various parts of the country, group theater was thought of as that which:—feeds on a utopia of collectivization, dialogue, exchange, fraternization;—seeks forms of organization and points to a political action aimed at the recognition of its cultural importance by the public power;—calls into question the internal structure of creation and organization of groups, and, although fighting for sustainability, values risk, flexibility, the unknown, as fundamental factors for artistic creation (Mencarelli, 2015, p. 82-83, free translation).

These group, collective, and communitarian principles constitute one of the main characteristics of artistic collectives across their arrangements and contradictions, which we call the ethics of creation. Regarding this notion of ethics, note that it refers more to the generation of a way of being amidst a collective as a placing of the subject in their own way than to the subject’s obedience to an original and universal law of conduct and work that supposedly preceded them. As a matter of fact, ethics means a free use of oneself, which “[...] does not treat existence as a property;” i.e., rather than referring to acquiescence or resignation to a rule, allude to the very exercise of oneself that founds one’s own way of being and happening, one’s singularity (Agamben, 2013, p. 16).

Therefore, we offer three ethical elements that resist the social precariousness in the daily life of the studied collectives: community ethics; choice as a political act; and the ethics of reciprocity. Let us see then how they emerge in each collective.

2 Contadores de Mentira and a community ethics

Young people from the metropolitan region of São Paulo who had taken interest in collective work in theater created the group Contadores de Mentira in 1995. The group calls itself a theater of “celebration” (Pereira, 2015, p. 12). Their work emphasizes celebratory spectacles in the sense of party and commemoration and a theater hinting at the ritual (Image 1). The group builds the



playwriting of many shows by itself, which, in addition to creating and performing street and stage shows, produces various community activities, such as workshops, seminars, and acts with groups of identity claims, especially regarding race, gender, and sexuality.

The core of the group consists of four people: director and actor Cleiton Pereira and actors Kaique Calisto, Samuel Vital, and Daniele Santana. This nucleus consists of those who maintain the headquarters and the continuous work of the group, including other artists into several projects and shows. For many years their headquarters stood in Suzano (in the metropolitan region of São Paulo). However, at the end of 2023 and beginning of 2024 they moved to another municipality after a long campaign by the Suzano city hall against the group's permanence on the ceded land on which the group maintained its headquarters that their members' workforce built out of containers⁵.

Image 1 — Shooting of the film *Apoteose de uma Utopia Estirada ao Limite da Morte* (Apotheosis of a Utopia Stretched to the Edge of Death)
Teatro Contadores de Mentira, Suzano, Brazil



Source: Sandro Casarini, 2015

As they tell us in an interview, the group works as a kind of cooperative as its four members divide the costs and earnings obtained from their work. Their average income remains below a monthly minimum wage for several periods. In addition to the box office of the shows (a very small part of their earnings), their income comes from selling their shows and performances to institutions and especially from government notices, which, most of the time, offer cash prizes (for the construction and/or presentation of shows and/or workshops) or funding (the payment of which involves free presentations, workshops, and events with free admission) (Image 2).

Thus, economic earnings must support the group's headquarters and their own survival as individuals. Members must often engage in some work outside the group to ensure a minimum income. This reveals the presence of their social precariousness as such earnings fail to provide a life without deprivation. Although economic earnings fail to constitute the only difficulty these artists experience, they offer a powerful indicator to the constant lack of guarantee of their rights.

⁵ Future research will address the litigation with the Suzano city hall that displaced the group from Suzano to Mairiporã since this study has another focus.

Image 2 — Daniele Santana in Cícera—Contadores de Mentira,
Galpão Arthur Neto, Mogi das Cruzes, Brazil



Source: Jacqueline D'Angelo, 2023

In fact, participants' narrative in the chosen interview evinces an individual effort to maintain their work due to the gap in public policies toward these workers. As Daniele Santana explains, the remuneration everyone receives serves, in many cases, to maintain their work because, according to her, “when [...] there is no resource coming from a public notice, the other alternative is for you to invest in what would be your own resources. So, if we made money as a worker, it is from this resource that we will contribute again to the work. This happens a lot” (Daniele Santana, interview with Contadores de Mentira, 2022). Therefore, using their individual income to maintain their headquarters or create new shows evinces the precariousness regarding work maintenance and their commitment to support their work.

However, artistic groups living in precariousness constitutes a known fact given the economic situation of most Brazilians. This case shows that, despite such precariousness, these artists continuously reject a more comfortable life in favor of the meaning, values, and concepts of art in their creations.

In the way just indicated, a broad cultural vision that offers a keen critical sense to these participants supports such ethics. Although some have no higher education, these attentive readers have a large literary, artistic, philosophical, and social repertoire. Rather than popular artists with little literacy, these people undergo an intense process of continuing education that is closely linked to activism.

Kaique Calisto states that the process of creating the shows incited him into activism. He says: “So, the very works that I began to enter in put me in situations of understanding and search for political and social understanding. In short, several layers. That is where I started to enter activism” (Kaique Calisto, interview with Contadores de Mentira, 2022). Fed back by activism, the process of reflection unfolds itself in their creations. In fact, their engagement in identity agendas, especially against racism and LGBTphobia, furthers the reflection of the group that configures a pillar of what we call the ethics of creation.

This seems to characterize the type of group formation of which Contadores de Mentira is the protagonist: art necessitates a broader training beyond the communication and social media. A visible impact of artistic performances on group members refers to their highly cultivated sensitivity based on their political, cultural, and artistic background. If this continuous reflection constitutes a pillar of such ethics of creation, another founding element of such a practice of conduct refers to the community element⁶.

The members are adamant regarding this. First because they reject the idea that creation depends on or even benefits from difficulties. Cleiton Pereira states: “We quickly learned that tensions are not welcome” (Cleiton Pereira, interview with Contadores de Mentira, 2022). Second, what interests the artistic collective is related to the production of a collective and community subjectivity. Contadores de Mentira concerns itself with the multiplier effects of artistic actions. According to their concept of creation: “I think this is the world that interests us the most, you know? The possibility of contagion, epidemic almost that ‘look, it is possible. It is possible to produce. It is possible to make your own community spin’” (Cleiton Pereira, interview with Contadores de Mentira, 2022).

These elements — continuous reflection and community subjectivity—shape in themselves the meaning of an ethics of creation for this collective. Rather than a matter of defending the idea that they neither endure precariousness nor that it fails to influence their ways of creating; this paradox evinces a reflexive and political effort—especially in their search to have their work reverberate across their community—that upholds the integrity of this group regarding its ethical and political values (exemplified by the notions of reflection and community subjectivity).

3 Trupi di Trapu and choice as a political act

The Trupi di Trapu group was created in 2008 in Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brazil. It researches and predominantly creates animated theater shows. Its members also hold workshops, seminars, and community activities in Quilombo do Sopapo, in which they carry out rehearsals and make their puppets.

The group also performed with puppets for television from 2008 to 2013 at Pandorga, promoted by Televisão Educativa. In the theatrical sphere, their shows evince research on traditional manifestations, such as hand puppets and the playwriting related to *mamulengo*, and contemporary techniques — such as the collective animation of a single puppet or actors. Their chosen themes

6 Rather than exploring the relationship between the collective and the municipality—as in the specialized literature on Group Theater in Brazil [see, for example, Campos and Santos (2016) or Carreira (2009)] or on the relationship of performance with the municipality or urban spaces [as in Carvalho and Veloso (2021)]; we aim to investigate the ethical relationship with the surrounding community as a motto for the type of relationship established within the social precariousness of the group and their surroundings.



are related to emerging social issues, such as gender and ethnic-racial and social relationships. Even when working with a more traditional dramaturgy, the group chooses to adapt their scenes to question its audience. For example, at the end of *As Aventuras do Palhaço Sebastião* (The Adventures of Sebastian the Clown) (2023), a medieval play in which the king promises the hand of the princess to whomever defeats the dragon that plagues the kingdom, the princess poses the question: “has anyone asked me whether I want to get married?” The play ends with a great celebration without a wedding.

Founded by Anderson Borges Gonçalves, the group has had many configurations and participant changes. Our interview included Anderson, Viviane Marmitt, and Leandro Silva but the group may have other participants, depending on the project. Thus, each project has specific demands that are solved collaboratively (as, for example, in “Bandelete”—image 3). Anderson explains that, at each show, members have full autonomy to manage the demands. He says: “Now, for example, we have a project for a new show. I am working on the production, and it is a show in which I will not be on stage. In others, I am on stage. Things are brought to collective management” (Anderson Borges Gonçalves, interview with Trupi di Trapu, 2022). Some decisions that have been analyzed by those who make the production are presented to the group, pondering deadlines and budgets and often directing them to possible solutions that considers everyone’s context.

Image 3 — Viviane Marmitt and Juliano Félix in *Bandelete*, Trupi di Trapu, Teatro de Arena, Porto Alegre, Brazil



Source: Gabriela Baraibar, 2021

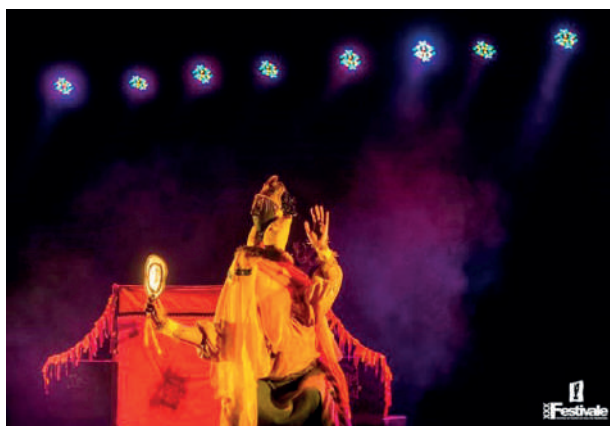
Collective management also extends to sharing earnings. Participants told of a phase in which they lived with what was billed at the box office, which became unmanageable. So, they started working with government notices and contracts for specific work in companies or campaigns financed by the government—such as vaccination campaigns. In addition to these strategies, each member has activities outside the group.

All members of Trupi di Trapu have a higher education degree and some exercise a profession together with their work with the group. Pedagogy, theater, law, and letters exemplify their areas of training, which could give these artists a different economic and social status. However, they unanimously state that they would support themselves solely by their group work without batting



an eyelid if they could do so. Viviane says that she teaches in public education but that she would renounce this stability if it were possible. For now, she requested a reduction in her workload to have more time to dedicate to the group's activities. Note her awareness that their work of creation requires a specific involvement for a satisfactory result in the dimension of technique and in their personal surrender to the process. Working with the Theater is the choice of the interviewees. Precariousness manifests itself in the conditions of development of this choice, which necessitate other sources of income. Image 4 shows another of the collective's shows.

Image 4 — Ajeff Ghenes in *Trapos e Farrapos: Negrinho*, Trupi di Trapu, Festivale, Rolante, Brazil



Source: Joseph Ponciano, 2023

In addition to the activities that guarantee their livelihood, the group's participants also undertake individual projects, such as Leandro, who is currently doing a PhD on the implications of the cyborg on human life and contemporary artistic creation. Leandro chose his PhD after completing his master's degree, which described a case study of theater groups in the state of Rio Grande do Sul, Brazil, that opted for contemporary approaches in animation theater (Silva, 2019). At the time of his master's degree, he wrote an article on the contributions of puppetry to the formation of contemporary dancers (Silva, 2018). Such individual actions feed the group's repertoire because such research creates workshops, seminars, and experiments that are disseminated and shared in their contact networks.

As in the introduction of this text, the notion of poverty dispenses with misery or precarious living conditions. All members have housing, food, leisure, etc.—conditions above the average Brazilian population. They might have had better conditions if they had followed their academic training as they find it difficult to maintain themselves in artistic action. They also lack neither entrepreneurship nor work since it is what they do most (in view of the production of their shows).

The condition of the group is related to the notion of poverty in Sen (2000), concerning the deprivation of full development of their capabilities if they worked exclusively with art. Such a meaning is related to one of the implications that philosophy poses to the question of choice: the problem of freedom. That is, “[...] the important choice is not between good and evil, but between



choosing and not choosing” (Abbagnano, 2007, p. 345, free translation). From this point of view, choice guarantees the movement of furthering, defining, and expanding, whereas neither choosing nor being able to act on the choice withers capabilities. The ethics guiding the members of the group aims to sustain their choice for their desire, bearing the burdens of what this represents in southern Brazil. The onus would exactly refer to the act of choosing out of limiting possibilities or not that which best meets the demands of the group’s creative processes and its context since the group is sometimes included in public notices (and some processes may have greater investment), whereas other times more greatly evince their precariousness. Even with this seesaw of situations, participants continue to reaffirm their desire to remain in the field of theatrical art.

Based on the perspective of another philosophical implication of choice, it is impossible to choose not to be what one is. Choosing “[...] what one already is and cannot not be” (Abbagnano, 2007, p. 345) eliminates the very idea of choice or that of the possibility of choosing something for which there only remains acceptance. Based on this perspective, the members of the group are coherent with themselves and accept who they are, accepting the impossibility of being anything other than artists.

Regardless of whether we take the problematization by the first or the second philosophical dimension of the problems of choice, two conformations are perceptible in the ethical conduct of the members of the Trupi di Trapu regarding their work.

The first one refers to personal history: interviewees reported an experience with puppet theater they had throughout their development that was remarkable enough to shape their choice to work, prioritize, and delve into the area. All could reconstruct and narrate this experience in detail and, at the end, stated having found something they could no longer abandon. The second conformation concerns the development of the meaning of such experiences, i.e., the search to further develop their art developed an awareness in them about the importance of artistic making. Anderson evidences this idea when he says:

I had to understand the process of personal maturity, cast it into the professional because then the story of Trupi di Trapu is my story of maturation as a man, as a professional, as a Black man. I discover myself throughout this trajectory, which will guide the themes and aesthetic choices and repertoire, which we have more and more. Today, for me, I know what makes sense and what does not make sense on a scene and how to link this to the idea that we need to make a living from our work, we need to value our work (Anderson Borges Gonçalves, interview with Trupi di Trapu, 2022).

This discourse reveals that the notion that Trupi di Trapu’s productions have financial value. After all, making money is essential in the world in which we live. However, participants also have the awareness of the imbricated cultural value in their proposal and production that is full of contradictions and of ways of seeing the world in their artistic productions and creative processes. This choice imposes itself on their actions and makes interviewees continue to find meaning in being a group. Their choice constitutes a political act.



4 Rede Espiralar Encruza and the ethics of reciprocity

Rede Espiralar Encruza is a collective of Black artists that, according to its members, seeks to blur temporalities and perform life in our present. It was articulated by the process of creating the show *Sobrevivo - antes que o baile acabe* (I survive - before the dance is over) (2019), the dramaturgy of which stemmed from the experiences of the cast, combining performance and audiovisual languages.

In 2020, a group of young artists, who had created together, decided to perform as Espiralar Encruza, strengthening bonds and producing performances and artistic actions on several platforms, including a poetic documentary about the process of creating the aforementioned show. In 2020 and 2021, Rede, with a few more female guests, got together to promote the Espiralar residency, having, as a resulting work, the short film *Será que fica pronto a tempo?* (Will it be ready in time?) (2021).

Since then, the collective has produced art at the intersection of theater, dance, performance, and video. Currently, Espiralar is responsible for one of the spaces of the Usina das Artes public notice, which provides continuous groups with work and presentation rooms at Casa D in Porto Alegre. The group works, as the others in this research, cooperatively, producing works that are not supported by the collection of their box office, depending on public funds that partially subsidize the production needs of new works without, however, guaranteeing the maintenance of participants.

The roots of the ethics of a networked collectivity, as per our conversation with Espiralar, stem from a mode of relationship that is shaped in plurality. This is due to the racial characteristic of the collective, a group of young Black people producing Black performance today. The alluded notion of “Black performance” corresponds to the one in Silva and Peixoto (2022, p. 2), according to which “[...] Black Performance [is] not a manifestation of the exotic but [...] a political and aesthetic movement that, together with the Black Movement, rises up in favor of the dignity and citizenship of the Black population.”

Such plurality can engender an ethics of reciprocity as a principle and power of the very relationships within the network. In the words of Gabriel Farias, a Rede member:

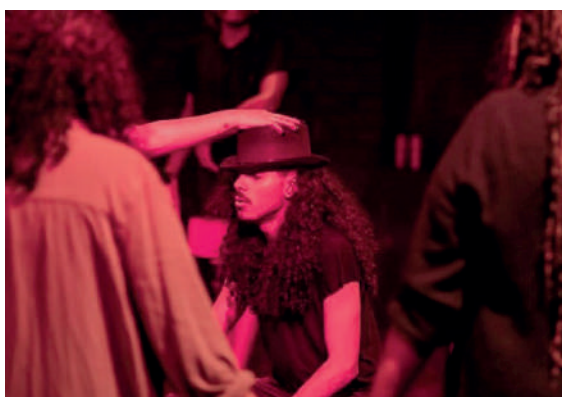
[...] we thought ‘Okay, network of artists’—this idea of the network, having several threads that grow and carry on, meet and carry on. So, this image of the network, if we think about it, it holds, sustains what can be a person resting, a play, or an idea. So we identify ourselves like this, as a network of artists, a network of Black artists who create [...] (Gabriel Farias, interview with Rede Espiralar Encruza, 2023).

Thinking about the notion of network and the fused meanings of plurality, entanglement, and mutuality can draw a parallel with the notion of confluence the *Quilombola* thinker Antônio Bispo dos Santos (2019, p. 68) defended: “[c]onfluence is the law that governs the relationship of



coexistence between the elements of nature, and teaches us that not everything that comes together is mixed, that is, nothing is the same.” Transposing this metaphor to the work of the group, their strength and greatness (as the power of the actions and the ethical support by the collective) avoids seeking to equalize (as in making differences disappear, in seeing oneself subsumed at work or in relationships with others in the collectivity), looking for the singularities that pulsate and occur in their non-equality or, in other words, in the profusion and diversity of bodies, thoughts, and practices. Thus, the idea of network has to do with the perception of participants regarding the multiplicity of experiences of the group members and their collaborative relationship regarding ideas, skills, possibilities. Image 5 shows one of the collective’s works.

Image 5 — Phill, in *Sobrevivo, antes que o baile acabe*, Porto Alegre, Brazil.



Source: Moisés Nobre, 2019

Therefore, in the way the collective thinks of this network, includes the idea of crossroads, i.e., by the way in which paths and experiences meet and intersect in the practices of the network. Being in a network is sharing knowledge, practices, ideas from multiple dimensions and references. On the other hand, this endeavor precisely aims to enhance the singularities that guide the group’s work rather than leading to a common term for all.

According to this, Rede Espiralar Encruza constitutes a process in which the collectivity offers a space for sharing and differentiation — exalting the individual riches that are brought to the processes. As Mayara Marques, an interviewee, says: “we are not all the same, we do not always agree, we are not one thing, we come together because we understand the power of *aquilombamento* and collectivity in our lives and artistic practices” (Mayara Marques, interview with Rede Espiralar Encruza, 2023). Image 6 illustrates a Rede Espiralar work.

Image 6 — From left to right: Gabi Faryas, Esly Ramão, Leticia Guimarães, Cira Dias, Maya Marqz (standing), and Phill. *Sobrevivo, antes que o baile acabe*, UFRGS, Porto Alegre, Brazil



Source: Moisés Nobre, 2020

Consequently, such ethics of reciprocity refers to dimensions such as *quilombismo* (Nascimento, 2019), crossroads (Martins, 2021; Rufino, 2019), and the erasures, demerits, and invisibilizations of structural racism (Almeida, 2020) toward Black bodies, which are intertwined in these elements since these dimensions have elements that permeate Black bodies and subjectivities by ancestral heritages such as *quilombismo* and crossroads and the colonial legacy of racism that dehumanizes these bodies. Unsurprisingly, this collective consists of young Black artists for whom notions such as *aquilombamento* adduce ways of existing, coexisting, and organizing that have certain Black civilizational values as their aegis (Trindade, 2013, p. 132). Such values of Afro-Brazilian ancestry, and, in this case, of *quilombismo* (Nascimento, 2019), refer to forms of coexistence linked to communitarianism/cooperativism as a way of organizing and maintaining Black lives.

In turn, the dimension of the crossroads, also originating in Black knowledge, offers a space of dispersion, gathering, diversity, and horizontal relationships and inclusion as a principle and foundation. For Martins (2021) and Rufino (2019), the space of the crossroads is one that has no place for univocal syntheses, answers, and/or choices. A place of conflict (unlike combat in the sense of the destruction of the Other), this space/time as a crossroads configures the place of respect for the Other (rather than acceptance that tolerates. An understanding the nature of indispensability of this Other), precisely the opposite of what the racist relationship establishes with Black subjects by considering their lives as non-human and disposable. Thus, the work of the network (which is also *networked*) is directly related to the meeting of ideas, skills, and possibilities each member brings to the collectivity. A radical ethics of reciprocity as a conjunction of differences that act in favor of creative practices. This ethic connects the members of Rede Espiral Encruza to each other and to their work as it is food and support for their productions.

Performer Mayara Marques clearly explains the crossroads as follows:

[...] because we find ourselves from various researches but also from the research of the crossroads, of the encounter, of the street, of the paths, and both one concept and the other, no matter how discordant or very similar they may be,



they start from different places and find themselves in some way in us, in what we seek [...] (Mayara Marques, interview with Rede Espiralar Encruza, 2023).

After all, this notion of crossroads supports a reciprocal relationship between collective participants. For us, this reciprocity consists of a kind of ethics in which plurality offers the strength to collectively face precariousness, supporting an intertwined way of creating: at the same time dispersed in movements that spiral and intersect in and with their diverse and singular knowledge.

5 Ethics of creation against precariousness

This study sought to describe the ethical choices of each group, which, as we perceive them, are related to the mitigation of the limitations due to precariousness in the three researched groups. Contact with these collectives evinced the effort of these artists to swim against a tide of lack of political will and scarce resources and investment in the Brazilian culture. Such unromanticized effort and the set of practices, investments, and artistic elaborations of each group seem to include what we called “the ethics of creation” in the face of their precarious situations. Ethics that also constitute political forms of facing precariousness in their specificities.

The example of Contadores de Mentira evinces that the set of efforts they implemented is joined by a community ethic that can place at the center of such efforts the concerns with the Other, i.e., with the group that surrounds the theatrical headquarters and the community. Community ethics means favoring this Other that constitutes the territory in which they work and the conviction that theatrical work is greater than the spectacle, moving in the relationship between group and community.

In Trupi di Trapu, we observe the very choice to continue working with theater as an ethical/political act. From the collective management in the production of their shows (which rotates roles within the group) to the acting, costumes, direction, production of stage materials, and their very posture in the face of precariousness, the collective remains united in affirming the choice of doing theater as a political act. This element defines the ethical conduct of its members. Working with theater and composing the collective, rather than meaning a lack of options, constitutes a political engagement with work, giving meaning to its practices and, therefore, resignifying its choices. Group work, despite the precariousness, constitutes a decision imbued with the certainty of the importance of their actions.

Rede Espiralar Encruza clearly configures an ethics of plurality in which elements such as *quilombismo* and crossroads make collective work possible. Singularity configures the power to create and be together, constituting a policy of resistance and production of life; just as *quilombos* were for the Black ancestry in the time-space of enslavement and, therefore, currently offer references of ways of life for the network.



However, the operation that exemplifies the relationship between each group and its different ethics, namely, the communitarian in Contadores de Mentira, choice as a political act in Trupi di Trapu, and plurality in Rede Espiralizar Encruza, serve merely didactic purposes in our research. These collectives revolve around similar ethics because they adduce political practices: the community as a common goal, choice as a political act, and plurality as a form of organization and creation. Such modes of existence show well how the ethical posture constitutes a kind of resistance to precariousness together with activism. This means a struggle from this inflection point, which we call the ethics of creation. A fight against the demobilization of culture and art. This happens in the face of the fact that

[...] instead of noticing an increase in the quantity and quality of the promotion of the cultural production network (production-distribution-exchange-consumption), there is an effort to deactivate the elements of this chain, impacting not only the people involved (artists, producers, curators, and the public), but also undoing ideas, proposals, and actions (Monteiro; Greiner, 2020, p. 3).

Hence the importance of such creation ethics including political activism. In the realm of political thought, activism invariably refers to actions by individuals or collectives that seek to ensure that subjects can act in their own way and exist and manifest themselves as a singularity or *identity* belonging to a set amidst the diverse and the collective. Although it may sound redundant, this research deems action as a peculiar type of activity — unlike labor and work, to take advantage of the categories from Hannah Arendt's (2016) famous "The Human Condition" — that enables subjects to assert themselves in their own existence and appropriate their own happening, i.e., being able to inscribe and orient themselves according to their conscience in a historical-social narrative composed in common (in the joint appreciation of differences and their apprehension by a general denomination) rather than of a common (as adherence to a whole, which would recognize the singular forms as part of the same identity).

In fact, ethics precisely refers to the modality by which singularity can be assumed and recognized as such, configuring only one among countless — which, to be so (each in its own way), must establish a common (even if in an uncommon) form of habitation, coexistence, and co-participation in the world.

Nevertheless, the space of action (especially, in our case, against precariousness) can be taken, in the strong sense of the word political as an adjective of action, as an open space delimited by ethics and filled by the *whatever*. In the judgment of another contemporary political thinker, Giorgio Agamben (2013, p. 64), the *whatever* designates "a singularity that is finite and, nonetheless, indeterminable according to a concept"; "the event of an outside", an exteriority that would be at the door, a "being-*within* an outside" (Agamben, 2013, p.64, emphasis added).

Up to this point, the problem of poverty seems to first concern the idea that society comprises a static structure that would absorb — following current *a priori* principles that undoubtedly follow economics — the belonging or not of subjects to its form of functioning and organization (as if



this entity called society were to determine the power or impotence of its coreligionists). *Mutatis mutandi*, poverty would represent a decisive factor and maintainer of the social order. Recognizing oneself in a situation of poverty would thus already configure a form of activism.

This understanding outlines the activism, struggles, resistance to precariousness, and identity agendas of the studied collectives by recognizing the singularity of belonging to similar singularities. The meaning of the ethics of creation only persists if the form of cohabitation and coexistence coincides with the “totality of its possibilities,” as per Giorgio Agamben (2013, p. 63).

In short, our research understands the notion of ethics of creation in contexts of social precariousness as operative functions in the performative practices of the three collectives. Sustained by action, these artists undertake resistances that are expressed in communitarianism, choices, and reciprocities.



References

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- ALMEIDA, Silvio. *Racismo estrutural*. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.
- AMARILLA, Diego. Discusiones teóricas contemporáneas sobre pobreza: capacidades, bienestar y necesidades humanas. *Revista de Ciências Sociais*, Montevideu, v. 34, n. 48, p. 115-129, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.26489/rvs.v34i48.5>. Acesso em: 14 mar. 2024.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.
- ICLE, Gilberto. Uma ética da ausência: um estudo sobre a categoria pobreza nas pesquisas em Artes Cênicas brasileiras. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, UDESC, v. 2, n. 47, p. 1—22, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/1414573102472023e0203>. Acesso em: 15 nov. 2024.
- CAMPOS, Cecília L. J.; SANTOS, Vera L. Bertoni dos. Experiências Teatrais de Grupo na Ocupação do Espaço Urbano em Porto Alegre. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, UFRGS, v. 6, n. 3, p. 460-480, set. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-266058877>. Acesso em: 12 ago. 2024.
- CARREIRA, André. Ambiente, Fluxo e Dramaturgias da Cidade: materiais do Teatro de Invasão. *O Percevejo Online*, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, v. 01, n. 01, p. 01-10, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.9789/2176-7017.2009.v1i1.%25p>. Acesso em: 12 ago. 2024.
- CARVALHO, Francis Wilker de; VELOSO, Verônica. Atos íntimos contra o embrutecimento: agenciamentos do encontro sensível entre corpo e cidade. *Ephemera*, Ouro Preto, UFOP, v. 4, n. 9, p. 32-46, 12 dez. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.70446/ephemera.v4i9.4985>. Acesso em: 23 ago. 2024.
- CRESPO, Antônio Pedro Albernaz; GUROVITZ, Elaine. A pobreza como um fenômeno multidimensional. *RAE eletrônica*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 1-12, dez. 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1676-56482002000200003>. Acesso em: 14 mar. 2024.
- CRUZ, Hugo; BEZELGA, Isabel; MENEZES, Isabel. Para uma Tipologia da Participação na Práticas Artísticas Comunitárias: a experiência de três grupos teatrais no Brasil e Portugal. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 10, n. 2, p. e89422, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-266089422>. Acesso em: 12 ago. 2024.
- LE BLANC, Guillaume. *Vies ordinaires, vies précaires*. Paris: Éditions du Seuil, 2007.
- ao
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MENCARELLI, Fernando. Coletivos Teatrais, Performance e Micropolítica. In: SOUZA, Françoise Jean de Oliveira; REIS, Glória; OLIVEIRA, Leônidas José (org.). *A arte e a cidade: lugares e expressões teatrais de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Fundação Municipal e Cultura, 2015. p. 81-91.
- MONTEIRO, Rodrigo dos Santos; GREINER, Christine. O Comum como Ação Cultural: novos arranjos para uma política da cultura. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, UFRGS, v. 10, n. 2, p. e94611, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-266094611>. Acesso em: 24 ago. 2024.



PEREIRA, Cleiton. *Antes que a margem vire beira*: almanaque sobre os 20 anos do Grupo Contadores de Mentira. Suzano: Editora Ilustra, 2015.

PESSOA, Desirée. *Éticas no Teatro I. O grupo, as relações e o criador-produtor cênico*. São Leopoldo: Pikos Editora, 2020.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, quilombos: modos e significações*. Brasília: INCTI; UnB, 2019.

SANTOS, Carlos; PEREIRA, Josimeire Alves. A regulação do mercado teatral em Ouro Preto: atores locais como protagonistas do desenvolvimento cultural integrado e sustentável. *Ephemerá*, Ouro Preto, UFOP, v. 4, n. 7, p. 171-186, 18 jun. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.70446/ephemerá.v4i7.4670> . Acesso em: 24 ago. 2024.

SEN, Amartya. *Desenvolvimento como liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SILVA, Leandro Alves da; MASSA, Clóvis Dias. “E eis-nos vogando sobre um mar de encantamento!” O Teatro de Animação como referência para o ator e o bailarino. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 32, p. 348-363, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/1414573102322018348> . Acesso em: 9 ago. 2024.

SILVA, Leandro. *Teatro de animação e tecnologias: um olhar a partir da Interface sobre o trabalho de algumas companhias do Rio Grande do Sul*. 2019. 218 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas)—Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

SILVA, Renata de Lima (Kabilaewatala); PEIXOTO, Jordana Dolores. Negro Teatro, Negra Performance. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, UFRGS, v. 12, n. 4, e120854, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-2660120854vs01> . Acesso em: 11 ago. 2024.

TRINDADE, Azoilda Loretto da. Valores civilizatórios afro-brasileiros na educação infantil. In: TRINDADE, Azoilda Loretto da (org.). *Africanidades brasileiras e educação: salto para o futuro*. Rio de Janeiro: Acerp; Brasília: TV Escola, 2013. p. 131-138.



Academic biography

Gilberto Icle - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Professor at the Programa de pós-graduação in Educação at the Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Brazil. Professor at the Programa de Pós-graduação in Artes Cênicas at the Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal, Brazil.

E-mail: gilbertoicle@gmail.com

Rossana Della Costa - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Professor at the Departamento de Ensino e Currículo, Faculdade de Educação at the Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brazil.

E-mail: della.costa@ufrgs.br

Celina Nunes de Alcantara - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Professor at the Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes, at the Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brazil.

E-mail: celinanalcantara@gmail.com

Marcelo de Andrade Pereira - Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

Professor at the Departamento de Fundamentos da Educação at the Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brazil.

E-mail: marcelo.pereira@ufsm.br

Funding

CNPq, CAPES, and FAPERGS

Ethics Committee Approval

Report 5,216,330 of the UFRGS ethics committee

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

This study stems from a project called “Poverty and Performance” (www.ufrgs.br/pobrezaeperformance), funded by CNPq, CAPES, and FAPERGS and belongs to the International Network for the Study of Presence, a collective that gathers 22 research groups in 18 institutions in six countries (Angola, Argentina, Brazil, France, Mozambique, and Portugal).

Copyright

Gilberto Icle, Rossana Della Costa, Celina Nunes de Alcantara, and Marcelo de Andrade Pereira

Copyright of the translation

Juliano Lima and Leonardo Maciel

Contribution of authorship (CRediT)

Conceptualization and writing: Gilberto Icle, Rossana Della Costa, Celina Nunes de Alcântara, and Marcelo de Andrade Pereira.

Data curation: Gilberto Icle, Rossana Della Costa and Celina Nunes de Alcântara;
Funding acquisition and project administration: Gilberto Icle.

License

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>



Evaluation Method

Double-Blind Peer Review

Editors

Ricardo Gomes

Priscilla Duarte

Lídia Olinto

Peer Review History

Submission date: 31 August 2024

Approval date: 10 March 2025



**POR UMA PEDAGOGIA DAS FORMAS EXPRESSIVAS:
uma conversa sobre os 40 anos do Grupo XPTO de teatro**

TOWARDS A PEDAGOGY OF EXPRESSIVE FORMS:
a conversation on the 40th anniversary of the XPTO theater group

Flávio Américo Tonnetti

 <https://orcid.org/0000-0002-9279-1852>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i14.7602

**Por uma pedagogia das formas expressivas:
uma conversa sobre os 40 anos do Grupo XPTO de teatro**

Resumo: O texto é uma entrevista com Osvaldo Gabrieli e Beto Firmino, fundadores do Grupo XPTO de teatro, concedida à Flávio Tonnetti. Ao longo da entrevista, abordam-se aspectos sócio-históricos do contexto de formação do grupo, seus campos de atuação e sua linguagem artística, bem como a relação do grupo com o público e com a crítica. Também falam da relação com curadores e outros artistas do contexto nacional e internacional, oferecendo um panorama bastante rico das décadas de 1980 aos anos 2000. Tratam, ainda, da potência do teatro de animação como linguagem e do teatro de grupo como forma política, trazendo, ao longo da conversa, a emergência de temas contemporâneos de interesse teatral e as estratégias adotadas para a sensibilização do público.

Palavras-chave: Grupo XPTO; teatro de grupo; teatro de animação.

**Towards a pedagogy of expressive forms:
a conversation on the 40th anniversary of the XPTO theater group**

Abstract: The text is an interview with Osvaldo Gabrieli and Beto Firmino, founders of the Grupo XPTO theater group, conducted by Flávio Tonnetti. Throughout the interview, they discuss the socio-historical context of the group's formation, their fields of activity, and their artistic language, as well as the group's relationship with the audience and critics. They also talk about their interactions with curators and other artists in both national and international contexts, offering a rich overview from the 1980s to the 2000s. Additionally, they address the power of animation theater as a language and group theater as a political form, bringing forth contemporary themes of theatrical interest and the strategies adopted to engage audiences.

Keywords: Grupo XPTO; group theater; animation theater



1 Sobre o Grupo XPTO

Fundado em 1984, o Grupo XPTO se consolidou como um dos mais importantes e inovadores grupos de teatro do Brasil. Celebrando 4 décadas de existência, sua trajetória é marcada por uma estética singular que – ao combinar o teatro de bonecos, a composição musical e as artes visuais – revolucionou a cena teatral brasileira, influenciando gerações de artistas. A partir de uma proposta experimental, o XPTO se destacou por suas criações originais, com apresentações marcadas por uma dramaturgia inconfundível que, através de uma direção artística e musical articuladas, tem conquistado públicos de todas as idades, além de despertar o interesse de críticos e pesquisadores no Brasil e no exterior.

Com um repertório de dezenas de espetáculos, o grupo recebeu inúmeros prêmios, consagrando-se como referência no cenário de artes cênicas. Levando seus espetáculos para diferentes contextos, o grupo vem contribuindo para a democratização do teatro e para a formação de novos públicos, com especial atenção ao público infanto-juvenil, estabelecendo uma verdadeira pedagogia por meio de formas expressivas, em que temas contemporâneos emergentes, como a degradação do meio ambiente e a destruição do planeta, são abordados de forma lúdica e sensível. Estética e política se organizam em torno de uma pedagogia das formas sensíveis, numa busca constante por uma linguagem que comunique os desafios do tempo presente pelas vias da sensibilidade.

Ao longo dessa conversa com dois de seus fundadores, Osvaldo Gabrieli e Beto Firmino, discutiu-se a potência artística e discursiva do teatro de animação como linguagem, aspectos contextuais do teatro de grupo como forma política e a emergência de temas contemporâneos de interesse teatral, além das estratégias adotadas para a manutenção do grupo e para a sensibilização do público. Além disso, os entrevistados nos ofereceram ao longo dessa conversa um excelente panorama da cena cultural brasileira e teatral paulistana desde a década de 1980, expresso pela interação e contato com artistas, críticos e curadores ao longo de todos esses anos.

2 Entrevista

Flavio Tonnetti: Sempre que nos reunidos, falamos sobre uma certa mudança no caráter e na forma de atuação do grupo, assinalando a passagem de produções mais coletivas e grandiosas para produções, nos anos mais recentes, de performances menores, até com atores solo. No caso de vocês, o retorno a formatos menores se conecta com a formação original do grupo. Gostaria de iniciar com vocês delineando esse percurso a partir do surgimento do XPTO.



Oswaldo Gabrieli: Bom... O grupo nasce, na verdade, de uma forma casual. Eu ia fazer uma exposição no *Café Piu Piu*¹, um bar bastante conhecido em São Paulo. E eu convidei a Natália Barros e o Beto Firmino – nós namorávamos à época – para fazer um pequeno número na abertura da exposição, num palquinho que tinha nesse bar. E a gente fez uma história pequenininha, de uns vinte minutos. Aí um amigo nosso, o André Gordon, que era cantor e tocava um pouco de piano, nos abordou: “Nossa, que legal o que vocês estão fazendo, super me interessei em fazer alguma coisa junto”. E esse foi o nascimento, bem espontâneo.

Beto Firmino: Só que a coisa foi tomando um rumo. No início, a gente trabalhava pouco em teatros e muito mais em casas noturnas ou em lugares alternativos. Na época, tinha o *Madame Satá*², onde a gente se apresentou algumas vezes. Depois, a gente começou a entender que precisávamos ter a estrutura do teatro, não como uma coisa que nos fechasse em torno de uma estrutura, mas como elemento que poderia nos ajudar, em termos de recursos de som, de luz etc. E a gente acabou optando por adaptar nossas pequenas performances em torno de trabalhos articulados para a realização em teatro.

Flavio Tonnetti: À época vocês já se percebiam como um grupo de teatro ou mais como um grupo performático? Como eram essas performances?

Beto Firmino: Na verdade, não havia uma pretensão de fazer uma coisa “de teatro” ou “como teatro”. Era uma reunião de amigos que tinham um universo cultural comum, e que queriam fazer alguma coisa para se inserirem nesse universo que a gente frequentava – que era o das casas noturnas, dos shows de música etc. O que a gente tinha em mente já era, sim, uma coisa cênica, só que sem pensar em chamar de teatro, ou sem que fosse um “espetáculo de teatro”. Tanto que, no começo, as primeiras premiações que a gente recebeu foram como “categoria especial”. Não conseguiam nos dar prêmios de categorias tradicionais – como direção, dramaturgia, atuação – porque não conseguiam nos ver como grupo de teatro. Mas premiavam com categoria especial, porque o teatro permeava, ainda que não fosse exatamente o que se esperava de uma peça teatral.

Oswaldo Gabrieli: Porém, eu venho de uma tradição de teatro, e trabalhava com teatro na Argentina. Eu me formei em Belas Artes, mas entrei no teatro com dezesseis anos, praticamente. Eu trabalhava no elenco de marionetistas do *Teatro San Martín*³, em Buenos Aires. Aí eu venho para o Brasil, porque tinha conhecido uma companhia brasileira, que era o *Vento Forte*, num festival, e fiquei apaixonado pelo trabalho deles a ponto de vir até aqui e decidir ficar. E fico trabalhando

1 *Café Piu Piu* é espaço musical localizado na zona boêmia entre os bairros do Bexiga e Bela Vista, na cidade de São Paulo, conhecido por suas apresentações de música ao vivo e por seu vínculo com a cena cultural alternativa, ainda hoje em atividade com uma intensa programação de shows.

2 *Madame Satá Club*, um icônico ponto de encontro da cena alternativa e LGBTQIA+ de São Paulo, localizado no bairro da Bela Vista. Este espaço foi crucial para o teatro e a cultura underground paulistana, promovendo encontros e eventos culturais nas décadas de 1980 e 1990. O nome do local homenageia o famoso personagem *Madame Satá*, figura emblemática da boemia carioca e símbolo de resistência e diversidade sexual na cultura brasileira.

3 No *Teatro General San Martín*, em Buenos Aires, Argentina, o elenco de marionetistas integrava o complexo cultural conhecido por suas produções de teatro de bonecos, destacando-se internacionalmente pela qualidade e inovação no campo das artes cênicas.



quatro anos com o *Vento Forte*⁴, fazendo duas peças com um sotaque absurdo, muito maior do que o que eu tenho agora... E a gente do XPTO se conhece nesse meio. Foi, inclusive, onde eu conheci o Beto. Num momento de tentar fazer coisas diferentes. O Beto, a Natália e o André não tinham, num primeiro momento, nada a ver com teatro. Nenhum dos três. A Natália trabalhava com poesia, compondo música e cantando. O André e o Beto, sempre músicos. Eu era o único que tinha essa veia mais teatral, e, especificamente, de teatro de bonecos e de animação.

Beto Firmino: Queria acrescentar que muito da nossa aproximação artística se deu a partir de umas apresentações que o Osvaldo fazia com uma boneca que ele tinha, chamada Plauta. Uma boneca bem pessoal, que era quase um *alter ego* dele – um *alter ego* bem safado, diga-se de passagem. Não era uma boneca de espetáculo, era só para encenações mais íntimas mesmo. E eu lembro que, quando eu tomei contato com ele fazendo essa boneca, eu fiquei muito mexido, muito encantado, porque achava aquilo de uma potência incrível. Algo que criava em mim um efeito realmente apaixonante. Eu acho que parte do nosso relacionamento se deve também a esse encantamento produzido pelo Osvaldo performando com a boneca Plauta, em um trabalho propriamente de cena, como ator bonequeiro. O XPTO entra na relação com o teatro por aí, não por uma forma burocrática institucional de quem tem uma pretensão de fazer teatro, mas como algo que estava presente como linguagem.

Osvaldo Gabrieli: Era uma época recém-saída da ditadura, num momento em que o teatro estava muito desarticulado no Brasil. Tinham aquelas figuras históricas que eu ouvia falar, como o Zé Celso, que para mim era uma miragem – que eu só vim a conhecer muitos anos depois. E muitas outras figuras que eu nem conhecia – até porque eu nem era brasileiro. Nesse período de desarticulação, rolava um teatro muito político, com uma posição um pouco panfletária até na forma de se dirigir ao público – um tipo de teatro que para mim era absolutamente desinteressante, porque não tinha a menor linguagem artística. Eu defendo que você pode trazer uma ideologia, mas sempre a partir de uma linguagem expressiva – isso é o fundamental. E isso não acontecia. Era um teatro que não tinha poesia. E no *Vento Forte* era diferente, porque era um teatro com muita poesia, voltado basicamente para crianças. E o que me fascinava era que tinha dança, tinha corpo, pessoas bonitas e sensuais – algo que eu comecei a achar muito interessante no Brasil. De alguma forma, quando nasce o XPTO, a gente quer romper um pouco com essa coisa formal do teatro. Até hoje, quando vou ao teatro – e isso me incomoda muito – ainda vejo formatos engessados, até na forma de falar dos atores, com uma atmosfera que cheira à coisa velha. Eu penso o teatro que a gente faz como uma unidade, como se fosse a obra de um único artista, como alguém que pinta um quadro. Porque o teatro junta muita gente em funções diferentes – tem ator, diretor, produtor... – e, às vezes, essa junção não dá liga. Criam-se muitos *Frankensteins*. Cada vez menos, é verdade, porque São Paulo trabalha muito bem com teatros de grupo, mas ainda vemos obras em que o figurino

4 O Grupo **Vento Forte** de Teatro Experimental foi fundado por Ilo Krugli e Pedro Domingues de forma itinerante na década de 1970, até instalarem-se em São Paulo nos anos de 1980. Focado em teatro de bonecos e experiências teatrais educativas, o grupo é reconhecido por sua contribuição ao teatro brasileiro e latino-americano, formando e dando origem a diversos outros grupos.



não tem nada a ver com o cenário, que não tem nada a ver com a direção. Onde cada um fez o seu trabalhinho separadamente e as coisas não dialogam. E a gente estava pensando o fazer teatral do XPTO como uma coisa integrada, onde a música, como pulso, tinha a mesma importância que a atuação, assim como a imagem e a performance corporal. Tudo era muito estudado. E os espetáculos nasciam não de uma dramaturgia preconcebida, mas de algo criado durante os ensaios, que partisse, por exemplo, de um figurino – como é o caso do *Coquetel Clown*, de 1987, cuja inspiração, inclusive, veio depois de ver uma exposição de artes plásticas de um coletivo de amigos. Fiquei tão mexido com essa exposição que projetei um figurino logo em seguida, e do figurino nasceu o espetáculo. Já outros, nasceram da música. Ou seja, havia muitos pontos de partida. Algo pouco comum no teatro.

Beto Firmino: Ainda sobre a gênese do grupo, é importante lembrar qual é esse universo do qual o Osvaldo fala. Por um lado, havia essa coisa mais poética – que se percebia no *Vento Forte*, ligado muito ao teatro de animação, de bonecos, de dança e música ao vivo. Por outro, eu, Natália e André estávamos ligados à música pop, em especial ao rock brasileiro dos anos 1980, que tinha a ver com uma cultura do pós-*punk*, que vira depois o *new wave*. É a partir desse lugar que vem uma necessidade de trazer essa verve poética para um universo mais urbano. E eu tinha uma questão com o *Vento Forte*. Eu tinha feito umas aulas num curso que o Osvaldo estava dando lá, na época que a gente se conheceu. E me incomodava – com meu espírito pós-*punk*, até chato, exagerado e equivocado em alguns momentos – com essa coisa muito telúrica, muito pé na grama, que tinha o *Vento Forte*, enquanto, em volta, a cidade estava pegando fogo, cheia de concreto, com todos seus conflitos de metrópole. E aí tem um evento que sempre que eu falo do XPTO eu gosto de citar porque é, para mim, um elemento muito importante dessa gênese, que é o episódio do *Orelhão Náufrago*. Nesse curso, Osvaldo propôs um exercício de cena em que ficávamos todos cobertos por um tecido, como se fosse uma rede de pesca num fundo do mar. E cada um tinha que fazer uma cena ali embaixo e depois explicar que cena era essa. Tinha um que era uma estrela do mar, outro que era um peixinho etc. E então eu começo a fazer um ruído – pi, pi, pi – sem parar. E quando me pediram para explicar, falei que estava fazendo um orelhão náufrago. E aquele objeto criou um puta ruído na aula. Destrambelhou tudo, era um corpo estranho naquele universo encantado que era o fundo do mar. E aí, depois, no primeiro espetáculo do XPTO, o *Infecção Sentimental Contra-ataca*, de 1984, surgiu o personagem do orelhão. Esse episódio ilustra um pouco esse casamento, de uma poética que vinha de uma coisa mais telúrica, para um confronto com um universo mais urbano. Na época, o grande impacto provocado pelo XPTO é que era um teatro de animação que tinha como universo de linguagem a cidade e o urbano.

Osvaldo Gabrieli: E isso estava presente em todos os integrantes, como motivação inicial.

Beto Firmino: A gente vivia nos porões da cidade. O nosso universo era o *Madame Satã*, era o *Cais*⁵, era todo *underground* paulistano. *Underground* mesmo! No *Madame Satã*, o *show* acontecia

5 Localizado em São Paulo, assim como o *Madame Satã* e o *Café Piu-Piu*, o **Cais** foi ponto de encontro para artistas e músicos que, com seu público alternativo, contribuiu para a efervescência cultural desse período.



lá embaixo, num porão. O *Cais* era também um porão na Praça Roosevelt. A gente vivia nos porões da cidade. Os ratos das urbes. Mas o que eu acho relevante é que isso tudo se encontrou com essa poética, que já era muito forte no trabalho do Osvaldo, tanto no *Vento Forte* quanto na própria formação do Osvaldo como artista plástico, como bonequeiro e como dramaturgo. Era uma molecada que era, sim, uns ratos de porão de São Paulo, mas que encontraram uma vazão para que esse universo pudesse aflorar com poesia...

Flávio Tonnetti: Curioso, porque o *Infeção Sentimental* é de 1984, com vocês no auge de uma nova contracultura no contexto da abertura democrática.

Beto Firmino: E num contexto já posterior à contracultura dos anos de 1970 como contestadora do *establishment*. Porque os anos 1970 encheram o saco, e ninguém aguentava mais ver cabeludo barbudo de chinelo de pneu. Aquilo lá se esvaziou, sendo completamente incorporado pelo *status quo*. Então surge o *punk* para contestar essa contracultura dos *hippies*. E depois o *punk* se esgota, por sua própria natureza *no future*. E aí vem a *new wave*, que jogava um pouco mais com a questão da ironia. De lidar com a máquina de dentro da máquina. Esse caldo todo aí se encontrou com a poética que o Osvaldo estava trazendo.

Osvaldo Gabrieli: Teve dois eventos que foram muito marcantes. Em 1985, houve um festival de teatro de bonecos em Curitiba, e eu tinha estado num outro festival no Maranhão, que na altura discutia coisas que considerávamos pré-históricas, por exemplo, se uma coisa era boneco ou não era boneco, se isso ou aquilo entrava ou não numa categoria ou em outra, discussões superadas há muito tempo. E eu falava para o pessoal, ou vão amar nosso espetáculo, porque reconhecem algo que vai por outro caminho, ou vamos ser massacrados. E rolou isso, porque era tudo numa linha bumba-meu-boi, com coisas sempre ligadas a uma temática brasileira bem tradicional. E, de repente, a gente entrava com essa coisa muito urbana, com sacos de lixo e bonecos feitos de canos retorcidos... Tinha uma série de características do trabalho que rompiam completamente com aquela lógica. De certa forma, foi um marco. Só que nesse festival – porque sempre traziam uma atração internacional – tinha um grupo de Liubliana, da Eslovênia, que na época ainda era Iugoslávia. E eles ficaram encantados com o nosso trabalho e nos convidaram para um Festival que ia acontecer por lá em 1986. Perfeito. E a gente surtando com essa possibilidade de ir para o exterior já no segundo ano de vida do grupo. E aí, por acaso, apresentamos uma cena, logo depois desse festival, no Madame Satã, num dia em que estavam o Sérgio Mamberti, o Cláudio Mamberti e o Mario Prata. E aí os três ficaram: “Ah, que maravilha” e “não sei o que, não sei o que lá”. Você que conhece essas figuras, imagina o que vem daí, né? E o Mário fala assim: “Olha, acabou de chegar para mim um convite pra escolher três trabalhos brasileiros para irem ao Festival de Montevideo. E eu fiquei fascinado com o trabalho de vocês, vamos levar pra Montevideo”. E a gente assim... puta merda... não sabíamos até que ponto isso era lorota do Mário – depois a gente conheceu o Mário – e a gente pensava assim: em qual dos três o Mário estava interessado, porque éramos todos juvenzinhos, ou seja, a gente achava que era xaveco para futuros encontros. Mas rolou! E a gente foi para o Uruguai em 1986. E lá também foi um escândalo, porque naquela época se pensava que teatro era uma coisa que só se



fazia por atores com mais de 40 anos. Como é que um grupo com jovens de vinte e poucos anos vai se apresentar? Eu era o mais velho, com 25 anos, a Natália tinha uns 19 ou 20.

Beto Firmino: E isso era uma contingência cultural que tinha a ver com a própria política, com a repressão da ditadura no Uruguai. Tinha havido um êxodo duma geração inteira. Nem tinha artista jovem, porque quem era jovem se exilou.

Oswaldo Gabrieli: E havia a associação de críticos, que eram todos uns matusaléns, e que nos odiaram. Mas havia algumas pessoas que tinham um olhar mais afinado e, nas 2 ou 3 vezes em que a gente se apresentou, rolou uma empatia muito grande com o público jovem. Inclusive, fomos convidados pela embaixada brasileira para fazer uma apresentação extra no teatro da Aliança Francesa, graças a esse impacto causado por um espetáculo que saía totalmente desse quadradinho tradicional. Rapidamente, no boca-a-boca, acabou aparecendo um monte de jovens que lotaram a peça.

Beto Firmino: Os jovens que estavam lá se mobilizavam.

Oswaldo Gabrieli: Pessoas da mesma idade dos atores. Isso é o mais louco. E a gente sentindo uma resistência enorme de algumas pessoas de meia-idade. Depois vieram as críticas, algumas terríveis, de gente sem a menor abertura para um teatro desse tipo.

Flávio Tonnetti: Vocês guardaram essas críticas?

Oswaldo Gabrieli: Algumas coisas temos. Mas do Uruguai não temos muita coisa. Porque o que rolava muito eram os programas de rádio, com entrevistas que duravam duas horas, tomando chimarrão. E a gente estava acostumado ao ritmo brasileiro, em que 15 minutos já era muito tempo. Hoje em dia, 5 minutos já é um acontecimento. Nem tem mais esse espaço. Ninguém fala mais de teatro. Isso tudo nos colocou, dum momento para o outro, num espaço internacional. E aí a gente vai para a Iugoslávia fazer nossa apresentação poucos meses depois do acidente nuclear da usina de Chernobyl. Era um espetáculo absolutamente urbano, representando a realidade de São Paulo, visualizado sob o elevado do Minhocão, com um monte de sacos de lixo e pessoas comendo dos sacos de lixo e coisas assim, dentro de uma linguagem estilizada. Só que lá, na Iugoslávia, ele foi interpretado de outra forma. No dia seguinte, apareceu no jornal uma matéria com a chamada “Ecológica Metáfora”, algo que no papo com a imprensa local também aparecia. E, claro, lá também teve gente que odiou o trabalho. Um crítico mandou uma nota dizendo: “Vocês são muito jovens para fazer essas coisas, tem que começar lendo os clássicos”. Com esse papo. Mas tinha uma crítica que saiu do espetáculo aos prantos, muito emocionada, falando que era impressionante como a gente tinha captado o que aconteceu em Chernobyl, que os seres monstruosos que a gente criava tinham a ver com a catástrofe nuclear. E não tinha nada a ver com Chernobyl. Acontece que o espetáculo não tinha uma única palavra. Ao longo da trajetória do XPTO, ficamos 12 anos em cena sem falar uma única palavra. Era só música, corpo, movimento e imagens.

Flávio Tonnetti: E quando foi que a palavra entrou?



Beto Firmino: Foi no SESI⁶, em 1996, no espetáculo do *Pequeno Mago*. Mas era só em um dos planos dramatúrgicos que a palavra entrava, nos outros não. Só os personagens adultos é que falavam. No universo mágico das crianças não tinha texto.

Oswaldo Gabrieli: Foram anos iniciais muito intensos. Logo depois fomos para a Espanha, porque em Montevideo tinha um diretor teatral que nos convidou para o Festival de Teatro de Animação de Cádiz. E fomos super bem-recebidos. E um festival leva a outro que leva a outro... E de cara a gente teve uma carreira internacional muito grande. Só que a gente não tinha a perspectiva do tempo, e do que o futuro vai te colocar na vida. A gente achava que isso era a coisa mais natural do mundo, mas depois a gente foi ficando mais velho e percebeu que isso não era nem natural, nem a coisa mais normal do mundo, que a vida era dura para caramba. Tenho a impressão de que a gente não soube aproveitar bem as oportunidades.

Flávio Tonnetti: Mas o que isso significa? O que vocês teriam feito que deixaram de fazer?

Oswaldo Gabrieli: Tirar mais partido dessas inserções internacionais. Hoje em dia, a gente se move através da internet, mas nessa época não. Você poderia fazer uma coisa maravilhosa no Brasil e nunca ninguém iria se inteirar disso na Europa. Nós tivemos duas fadas madrinhas quando fomos ao Festival de Canela, um festival muito tradicional de teatro de animação bem dentro desse padrão convencional – em que você vê 10 espetáculos e 9 são parecidos em termos de linguagem e modos de atuação. E quando a gente se apresentou por lá, tinha uma romena e uma inglesa nos assistindo, que eram a Margareta Niculesco⁷ e a Penny Francis⁸. E a Margareta era uma daquelas figuras importantíssimas, diretora da École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette, em Charleville-Mézières, na França. E a Penny Francis escreveu uma matéria sobre a gente na Inglaterra numa revista que se chama Animations⁹. A Margareta ficou em contato com a gente, numa época em que não tinha e-mail nem nada. Era uma comunicação muito difícil, por carta. Mas a gente manteve contato. Aí rolou uma oficina de direção teatral, oferecida pela Margareta e por outros diretores de teatro de animação. E eu fui para a Espanha fazer essa oficina com uma bolsa. Outras coisas foram se armando e acabamos na programação de um Festival em Charleville-Mézières. E olha a sacada dessa mulher: levar um bumba-meu-boi, com velhinhos do Maranhão, com a coisa mais raiz, mais

6 SESI – Serviço Social da Indústria – é uma instituição com histórico de apoio ao teatro e à cultura brasileira, financiando atividades educativas, espetáculos teatrais e eventos artísticos como parte de sua missão de democratização à cultura a partir de suas diversas unidades espalhadas por todo o Brasil. Na Avenida Paulista, cartão postal da cidade de São Paulo, onde está sua sede, o SESI possui seu mais importante teatro, onde se apresentam destacados grupos e atores da cena artística brasileira, quase sempre com lotação máxima de público, que acessa os espetáculos de forma gratuita.

7 Diretora de teatro e especialista em marionetes, **Margareta Niculesco** foi figura central no desenvolvimento do teatro de marionetes contemporâneo. Sua atuação foi essencial na revitalização do teatro de formas animadas na Europa, com trabalho reconhecido internacionalmente.

8 Especialista britânica em teatro de bonecos e formas animadas. Autora e professora, **Penny Francis** tem influenciado gerações de marionetistas e é conhecida por sua contribuição teórica ao estudo das marionetes e do teatro de animação.

9 A revista *Animations*, editada e publicada de 1976 a 2000, continua em versão digital como *Animations Online*, cujo acesso está disponível pelo site do Centro de Marionetes da Inglaterra (www.puppetcentre.org.uk).



folclórica possível; levar um grupo de mamulengos de Pernambuco, mas com pessoas vinculadas, de alguma forma, a uma formação universitária, num mamulengo, digamos, mais *chic*, com toda uma fundamentação por trás; e levar a gente, do XPTO, que era uma modernidade desse momento representado por São Paulo. E era tudo isso junto: o nosso espetáculo ia acabando e já começavam a rolar o som dos bumbos do outro espetáculo. Os franceses piravam, porque era uma coisa muito louca você ver uma linguagem super contemporânea e, de repente, cair numa linguagem extremamente tradicional, super raiz. E esse festival nos levou a um outro Festival, numa cidadezinha pequena chamada Haubourdin, perto de Lille. Terminou o Festival e fomos chamados de canto: “Tem umas pessoas ali querendo falar com vocês”. A gente vai com a tradutora e era assim: “A gente quer comprar um espetáculo de vocês para setembro”, outra pessoa, “quero um pra novembro”, outro “pra março”, outro “pra julho”. E a gente ficava apavorado, porque não poderia vender março e julho, com intervalos de tempo tão separados. Logisticamente, era inviável. Então, como é que a gente aproveita isso? Nesse sentido, é que eu acho que perdemos muitas oportunidades, porque acabamos não indo a nenhum desses convites.

Beto Firmino: Depois a gente acabou fazendo uma turnê pela França e pela Espanha nos anos seguintes, mas não em função dessas propostas de trabalho.

Oswaldo Gabrieli: A turnê pela França foi a Margareta que organizou, por isso nossa fada madrinha. Ela nos convidava até para escrever.

Flávio Tonnetti: Então, de algum modo, vocês conseguiram aproveitar esse capital social.

Oswaldo Gabrieli: Em parte. Por exemplo, a gente teve um contato de uma pessoa na Espanha, só que uma pessoa cujo interesse era trazer um grupo brasileiro para apresentar em alguns lugares, só que em “quaisquer lugares”. A gente nunca teve a possibilidade de mostrar em Paris, ou em cidades importantes da França. Ou apresentar em um bom lugar em Madri, onde a gente só apresentou em um lugar de periferia, no espaço dum sindicato para terceira idade, com uma plateia de velhinhos que olhavam praquilo e deviam pensar: “Que porra é essa?” Sabe? E a gente tinha noção desses descompassos.

Beto Firmino: Ao mesmo tempo, em Barcelona, a gente fez numa escola de teatro e foi superlegal, o oposto disso, com um público completamente envolvido e participativo, que ao fim do espetáculo subiu no palco e ficou festejando loucamente com a gente. O que faltou foi termos algum produtor que articulasse esses produtos todos, em uma turnê que não tivesse janelas, conectando um espaço no outro, e que tivesse um papel mais ativo nessa potência que se mostrava ali pelo interesse deles. E a gente foi deixando a esmo e não vingou de aproveitar de modo mais efetivo esse momento.

Flávio Tonnetti: O ideal seria que todo teatro de grupo tivesse uma pessoa ou departamento que cuidasse dessa parte comercial, de agenda, de logística e de contrato. O que se vê são grupos, mesmo que grandes, com os próprios realizadores à frente das negociações. Vocês não acham que isso também tem a ver com uma certa precariedade do teatro brasileiro?



Oswaldo Gabrieli: Claro. É muito difícil. A gente teve meia dúzia de produtores já. E não dava certo. Rolava uma coisa de ego até, da pessoa não entender, por exemplo, que não é só vender o espetáculo. Você tem que entender do que se trata o grupo, porque não estamos vendendo bananas e maçãs, mas um trabalho sustentado por um pensamento, que tem uma construção. E ficava muito difícil sem isso. Ao mesmo tempo, porque o grupo já era conhecido, rolava do produtor falar com alguém e conseguir rapidamente uma reunião, assumindo o equívoco de achar que o produtor estava arrasando. Quando, na verdade, o grupo é que estava fazendo sucesso. Como as pessoas conheciam o grupo, o produtor se beneficiava da situação.

Flávio Tonnetti: Faltava alguém que atuasse na produção de forma mais orgânica. Que ajudasse a pensar o grupo.

Oswaldo Gabrieli: Exatamente. Nesse sentido, o *Grupo Sobrevento* é impressionante, com os dois diretores – a Sandra e o Luiz André¹⁰ – trabalhando como formigas e fazendo isso muito bem, ganhando vários editais. Também tem um integrante que além de ator, é um baita produtor, com essa dupla habilidade. Um cara que entende a linguagem e a proposta e, ao mesmo tempo, sabe vender e veicular as peças e o grupo.

Flávio Tonnetti: A gente conta nos dedos quem tem esse perfil.

Oswaldo Gabrieli: Até porque os atores não gostam de fazer produção. Fazem porque estão duros. Artista que é produtor, é porque está sem dinheiro. Então, acabamos fazendo nós mesmos, o que nos toma um tempo gigantesco.

Flávio Tonnetti: E nos desvia da função original.

Beto Firmino: Além do que, a gente não dispõe de ferramentas adequadas para fazer esse trabalho de produção. Vai nos dar um trabalho do cão e o resultado não sai bem-feito, porque não somos da área.

Flávio Tonnetti: Vocês trazem muito essa dimensão relacional, interpessoal. Eu queria entender melhor essa dimensão erótico-afetiva que mobiliza a formação do grupo e a sua continuidade. Queria saber por quanto tempo vocês ficaram os quatro trabalhando sozinhos e quando, como, e com qual finalidade, as outras pessoas chegaram.

Oswaldo Gabrieli: Éramos quatro, dos quais três morávamos na mesma casa, onde havia um porão, que foi o berço do grupo. E tinha o anexo, que era o André, que namorava o Fernando, que acabou virando a pessoa que cuidava do som. E o Helinho, que também morava na casa, fazia a luz e, como era fotógrafo, também produzia as imagens dos espetáculos.

Beto Firmino: E o Helinho tinha um *affair* com a Natália... tinha uma rede de trocas eróticas mesmo... bem notado... Era muito familiar o esquema.

10 Referência a Sandra Vargas e Luiz André Cherubini do *Grupo Sobrevento* de teatro de animação, em atividade desde 1987.



Oswaldo Gabrieli: Aí passa o tempo e vai crescendo a coisa. Natália e André saem porque eram do Luni¹¹, que havia entrado com uma música na novela, o que desencadeou umas duzentas apresentações pelo Brasil todo. E aí já não dava para conciliar as agendas do XPTO com as do Luni. Quando eles saem, eu dou uma oficina e a partir dela entram o Vanderlei Piras e a Anie Welter. O Sidney Caria já tinha entrado antes quando precisamos de um ator contrarregra. E esse formato de cinco pessoas durou 14 anos. Assim nasceu a segunda formação do XPTO. Sempre por períodos muito longos.

Flávio Tonnetti: Nesse momento vocês ainda estavam ensaiando no porão da casa?

Beto Firmino: A gente já tinha se mudado. E, nesse momento específico, a gente morou num prédio em que todo o elenco morava em três apartamentos diferentes, já depois de todos terem se conhecido. Tinha um momento em que a gente marcava reunião e todo mundo pegava o elevador e subia para um salão que ficava na cobertura de um dos apartamentos. Era a junção de um salão de festas com uma casa de zelador que tinham sido reformados e que usávamos como sala de ensaios. A gente passou dos porões de uma casa para a cobertura de um prédio antigo. Um edifício neoclássico muito especial no bairro da Bela Vista.

Flávio Tonnetti: E como é que vocês conviviam? Se o convívio trazia possibilidades criativas, também devia trazer conflitos. Como vocês gerenciavam essa vida artística que era também uma vida pessoal?

Oswaldo Gabrieli: Como não era uma comunidade, e cada um vivia no seu apartamento, eu com o Beto, a Anie com o Sidney, e o Wanderley com a esposa dele, eu tenho a sensação de que não havia grandes discussões. Na formação inicial, o grupo não tinha direção, era uma prática mais coletivizada. Com a saída da Natália e do André, eu acabei assumindo a direção artística e o Beto a direção musical.

Flávio Tonnetti: Essa mudança se dá em qual época e com qual espetáculo?

Beto Firmino: Em 1988, com o *Coquetel Clown*. Uma coisa notável é que esse elenco foi muito feliz, tanto que essa formação durou 14 anos. Eram pessoas muito talentosas com uma dinâmica de trabalho muito estimulante.

Flávio Tonnetti: E como é que vocês sobreviviam?

Beto Firmino: Dentro dessas dinâmicas de subsistência e continuidade, tinham essas performances que a gente fazia no *underground* da Praça Roosevelt, esquetes sem palavras que depois deram origem ao *Coquetel Clown*. A gente vendeu para a casa noturna *Cais* a proposta de fazer, no meio da noite, uma performance de 15 minutos na pista de dança, às 2h da madrugada.

11 Além de Natália Barros e André Gordon, o grupo musical Luni era formado por Marisa Orth, Théo Wernek, Fernando Figueiredo, Kuki Stolarkey, Lelena Anhaia e pelos franceses Gilles Eduar e Lloyd Bonnemaïson, performáticos e irreverentes, transitando entre o rock e o jazz, alcançaram relativo sucesso na década de 1980.



A gente entrava e o pessoal estava dançando. A gente tinha que entrar com tudo! Imagina o cara lá na pista, doidão, e entra um pessoal para fazer uma cena de teatro. Olha o desafio! Para você não levar uma tomatada. E era muito à queima roupa. Eles nos chamavam para uma performance, por exemplo, amanhã de madrugada ou na próxima semana e, na antevéspera ou na semana anterior, tínhamos uma ideia e começávamos a ensaiar a cena.

Flávio Tonnetti: E como é que rolavam as performances? O pessoal abria espaço na pista?

Beto Firmino: Não, tinha um palquinho. Começava a misturar o som da pista com o som da gente, e aí tudo se colava, a gente fazia o que tinha que fazer, e o som passava pro DJ da pista novamente, sem intervalo.

Flávio Tonnetti: E tinha continuidade entre as sonoridades da pista e as da performance?

Beto Firmino: Em termos de linguagem, sim. A gente gravava e o pessoal passava para o DJ. A gente imaginava uma pegada que cabia numa pista de dança, para não criar um abismo.

Flávio Tonnetti: Então as pessoas paravam para assistir, mas ao mesmo tempo continuavam se balançando?

Beto Firmino: É, paravam para ver naquele espírito de pista de dança, porque continuava o expediente. Não é que o *Cais* se iluminava e mudava tudo. Não. Continuava tudo igual, a pista de dança com a mesma luz e a gente no palco fazendo uma coisa.

Oswaldo Gabrieli: E era tudo muito inusitado. Coisas supergrandes, coloridas. Absurdas!

Beto Firmino: Tinha uma cena que simulava um *videogame*, em que os personagens eram as peças desse *videogame* e a música era toda a partir de uma série de ruídos que se repetiam num *looping*. Entravam elementos musicais com muito movimento, com pulso, com dinâmica. Era um desafio que a gente tinha que bancar: fazer inserção numa pista de dança!

Oswaldo Gabrieli: E digamos que a vida era muito mais simples. Era outro Brasil.

Beto Firmino: E era muito mais barato viver em São Paulo, sem dúvida. Você resolvia a barra econômica com muito menos. Não tinham esses taxímetros todos rolando, de conta de internet, celular etc. Você pagava contas muito mais baratas de água, luz e aluguel.

Flávio Tonnetti: Como grupo longo, vocês percebem um desafio financeiro que aumenta com o passar das décadas? É um elemento que dificulta a continuidade de um grupo?

Beto Firmino: Sobretudo em termos de uma concentração no trabalho, porque, como as pessoas precisam mais de dinheiro, elas têm que se distribuir em diversas frentes, para que o dinheiro possa vir de vários lugares. Na medida em que elas estão trabalhando em várias coisas, a dedicação para uma coisa específica, como um grupo, torna-se menor. Não tem como: você precisa dividir seu tempo e administrar. E, naquela época, era muito mais fácil de você se dedicar exclusivamente a um único projeto, porque você conseguia ficar num trabalho e subsistir somente com aquele trabalho.

Oswaldo Gabrieli: Eu sinto que a gente teve muita sorte em alguns aspectos. Por exemplo,



o diretor de uma empresa, a Hoechst, nos convidou para um trabalho. Eles tinham uma atividade chamada Olimpíadas Hoechst, uma ação enorme de integração que eles faziam para os 15 mil funcionários, locando e fechando o Sesc Interlagos, com um evento grande de abertura e outro de fechamento. Nós fomos conversar com eles meio, assim, desconfiados, afinal, era uma puta empresa química e tal. Chegando lá, rolou uma conversa muito legal com quem cuidava desse evento, um cara inteligente, culto, muito bacana. E aí começamos a conversar, ele se encantou e disse: “Apresentem um projeto”. E a gente estava começando um projeto novo que era o *Babel Bum*. Só que não tínhamos um centavo para fazer o *Babel Bum*. Só tínhamos vontade. Eu aprendi que, na vida, nesses momentos em que você chega no fundo do poço, vem uma cordinha e te levanta um pouco – mas só pra você respirar, depois você volta lá para o poço. Quando o empresário da Hoechst apareceu, ele nos perguntou quanto ia custar e nós explicamos como seria e quanto custaria. Ele respondeu: “Amanhã eu te passo tanto”. E perguntou: “Mas posso ir te pagando 20 mil de tanto em tanto tempo?”. E a gente: “Pode, claro”. Era um voto de confiança. E isso no começo do XPTO, quando estávamos com 20 e poucos anos. Hoje, estamos com mais de 60 e o XPTO com 40 anos. Entendeu? E a gente tem que fazer pilhas e pilhas de justificativas e apresentar uma série de documentos para uma coisa que vai ser uma criação teatral para tentar, e com sorte obter, um recurso de fomento que será insuficiente. Artistas plásticos, se tiverem sorte, viram pintores conhecidos e não precisam mais disso. A gente, como teatro, não. Vamos ficar a vida inteira vivendo da esmola do Estado. Hoje, para montar um espetáculo, temos que gastar muito tempo fazendo listas de coisas que convençam os avaliadores dos editais, sempre de uma forma careta e quadrada que se adeque a essa burocracia. A gente passa horas e horas para justificar o injustificável. Às vezes, eu quero apenas me expressar, eu quero simplesmente fazer. O artista que pinta ou o bailarino que dança não sabem o que vão fazer antes de começar a trabalhar com o próprio corpo, então, qualquer justificativa é lero-lero. Se você tem 40 anos de história e propõe uma coisa assim, te falam: “Osvaldo, entra e concorre, tenta”. Mas, igual ao XPTO, tem 400 grupos em São Paulo. Se alguém falasse assim: “Vamos dar 100 mil e vocês fazem o que quiser”, a gente fazia, mesmo que esse valor seja uma mixaria para se fazer teatro. Mas isso não vai rolar nunca, porque os gestores de fomento são burocratas. Acontece que essa realidade desburocratizada já rolou para a gente. E foi incrível, porque na época das *Olimpíadas Hoechst* a gente montou um espetáculo que era grandioso. Não tinha Lei Rouanet¹², nem editais, nem nada dessas coisas. E as pessoas na classe teatral nos perguntavam: “O XPTO é rico? Alguém do XPTO é rico?” Porque *Babel Bum* era um espetáculo caríssimo. Hoje seria uma produção de milhão, uma coisa assim. A gente se juntou com o pessoal de um outro grupo, o Pia Fraus, que na época tinha o Domingos Montagner, que fazia acrobacias aéreas, e a gente viajou na maionese! Fizemos um espetáculo que viajou pelo mundo. A gente fez duas olimpíadas para Hoechst, foi fantástico. Mas era um outro Brasil. Para você ter uma ideia, imagina essa outra história: éramos um grupo de 12 pessoas indo para a França com 800 quilos de material e chegávamos no dia do embarque com essas coisas todas no guichê da Varig,

12 Lei Federal de Incentivo à Cultura nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, que regulamenta o apoio financeiro a projetos culturais por meio de incentivos fiscais.



quase chorando: “A gente é um grupo de teatro, não temos grana” e a Varig nos liberava de pagar 600 quilos dos 800. E os outros 200 quilos, a gente conseguia dividir entre os 12 integrantes e embarcávamos. Isso tudo na hora do *check-in*! Não é que a gente ia antes para negociar isso. Vai, hoje, tentar falar com alguém de uma companhia aérea. Isso aconteceu nesse outro Brasil. Outra vez, também, o maestro Jamil Maluf vem e fala assim – a gente nem conhecia ele na época: “Vocês não querem fazer um trabalho com a Orquestra Experimental de Repertório?”. Sim, claro! “Porque a Orloff quer doar R\$80 mil reais para que se faça um espetáculo louco, tem que ser muito louco, porque o projeto se chama “Orloff Spirit”. E tem a ver com a vodca que eles vão lançar. Então, tem que ser viagem, viagem, loucura!”. Escrevo o roteiro, apresento, eles topam. A gente apresentou dois espetáculos no Teatro Municipal de São Paulo e dois no Paço das Artes, em Belo Horizonte. Toda a orquestra em voo fretado para fazer um espetáculo com o coro paulistano cantando com 100 pessoas correndo atrás de galinhas gigantes que chegavam com tudo no palco. A gente fez uma coisa tão absurda de grande que não cabia nas varas do Teatro Municipal de São Paulo. Sabe, coisas assim, que eu vejo à distância e me pergunto: como é que a gente conseguia fazer isso? Não tínhamos um centavo, éramos todos pobres, éramos todos muito básicos para viver e sobreviver.

Flávio Tonnetti: E como é que vocês faziam, efetivamente? Como que vocês montavam esses cenários, esses figurinos?

Oswaldo Gabrieli: Tínhamos um ateliê grande, no bairro da Moca, no meio de um espaço fabril. Em meio a esse conglomerado de fábricas, tínhamos um baita de um ateliê maravilhoso, junto com a turma do Acrobático Fratelli. E a gente ensaiava e construía as coisas neste lugar. Isso em 1990, antes dessa entrada no Sesi.

Flávio Tonnetti: E como aconteceu a entrada no Sesi/FIESP?

Oswaldo Gabrieli: O *Aquelarre* tinha sido assistido pela produtora do Sesi, a Maria Lúcia Pereira, que depois também assistiu ao *Babel Bum*. Ela conhecia muito bem o trabalho do grupo e nos propôs: “Olha, já vi os trabalhos de vocês, e vi que vocês já estão no momento de criar um trabalho para vir pro Sesi”. Isso em 1996. E aí criou-se *O pequeno mago*, que foi esse marco. Um espetáculo preparado com quase seis meses antes da estreia, com muito tempo para pensar e para criar. Um espetáculo com vinte e três atores e uma pequena orquestra com seis músicos tocando ao vivo. Ganhamos quatorze prêmios com ele, que foi o mais premiado espetáculo infantil de toda a história do Sesi.

Flávio Tonnetti: Infantil que não é infantil, né? Infantil para ser visto também por adultos. Como todos os que vocês fazem.

Oswaldo Gabrieli: Eu não penso muito em infantil e adulto. Sabe como o *Coquetel Clown* virou infantil? A gente apresentava no teatro numa sessão à meia-noite, e vinham alguns pais com os filhos. E tinha aquela risada de três crianças no meio do espetáculo, sozinhas, só elas rindo, em momentos imprevistos. E isso contaminava todo o resto do público, aí a gente pensou: “Vamos abrir uma sessão infantil” E aí virou infantil! Claro que a gente adaptou umas coisas, porque tinha uma



linguagem um pouco picante... não era tão picante assim, mas tinha umas malandragens que para o público infantil não rolava, mas que o público adulto achava engraçadíssimo. Eram bobagens que tinham um efeito para os adultos. Tudo isso sem palavras.

Beto Firmino: Quando a gente faz teatro infantil, acho que, no fundo, as crianças que a gente mira somos nós mesmos. A gente faz para a criança que a gente tem dentro. Eu tenho uma coisa com teatro infantil, eu curto. Meu eu criança curte. Acho que, nesse sentido, é que é para adultos: é para as crianças que habitam nos adultos.

Oswaldo Gabrieli: Com o SESI, a produção torna-se uma coisa muito louca. Quem contratou a gente foi a própria Maria Lúcia Pereira, que tinha um conhecimento muito grande do que rolava de Teatro em São Paulo. Era uma crítica que sabia tudo o que estava rolando. E que seguia o XPTO desde os primeiros trabalhos. Só que ela foi demitida do SESI – e um tempo depois faleceu. Quando ela saiu, entrou uma pessoa que era mais da área administrativa, que não era uma pessoa das artes, que tinha sido contratada para cuidar de todo o complexo cultural do SESI. O XPTO estava contratado por seis meses e a peça estava bombando. Ela estava entrando e falou: “Vocês topam continuar por mais seis meses?” “Claro, por favor”. Imagina. E eu já fiquei atento, pensando que ia dar pano pra manga. Preparei um projeto que era o do Buster Keaton, *O Enigma do Minotauro*, e entreguei. Ela ficou fascinada. Em time que está ganhando não se mexe, pronto. Entraram uns 8-9 meses do Buster. Até chegar nos anos 2000, quando a gente sai do SESI e cai na dura realidade, e se dá conta de que a vida não é o SESI. Ou seja, saímos de quinhentas pessoas para oitenta, com um espetáculo que se chamava *Além do Abismo*, que tinha a Grace Gianoukas e uma série de pessoas maravilhosas trabalhando, mas que era um espetáculo “bem torto”. Logo depois, começou o fomento ao Teatro.

Flávio Tonnetti: O *Além do Abismo* era torto em que sentido?

Oswaldo Gabrieli: De uma dramaturgia torta. Tratava-se de uma encomenda, por uma pessoa que não era brasileira e que morava na Espanha, e que veio com uma coisa um pouco pesada que não rolou bem.

Beto Firmino: Algumas pessoas diziam até que não era teatro aquilo. Mas acabou ganhando prêmios. Ganhou prêmios de melhor figurino, de melhor música. Era um espetáculo bem realizado, mas era uma coisa muito estranha, a esse ponto de as pessoas dizerem que não era teatro. Porque, realmente, ele era bem estranho do ponto de vista dramático.

Flávio Tonnetti: Como era a linguagem, Beto?

Beto Firmino: Primeiro que ele acontecia em uma tenda inflável. A Coca-Cola tinha uma geodésica no Centro Cultural São Paulo que ficou lá muitos anos, tipo uma arena redonda. Com uma acústica péssima, que nos obrigou a fazer todo um tratamento sonoro. E as pessoas ficavam em volta, lembra? Em volta dessa arena central onde tudo acontecia, com as pessoas entrando e saindo. E a própria dramaturgia era muito desfeita, o espetáculo era realmente maluco. A gente nem almejava ter uma coisa clara, no sentido de enredar as pessoas, de criar ou de conduzir a algum tipo



de organicidade.

Oswaldo Gabrieli: Não tinha uma história. Na “boca do tempo”, era a ideia. Onde ficava um inquisidor espanhol, que era uma referência ao Torquemada, com três súditos doidos. E iam chegando pessoas que morriam – e que não sabiam que estavam mortas. Chegava uma Imperatriz de um país, depois chegava uma vaca que falava inglês e depois um cara que dominava a vaca. E a vaca era um ator de dois metros de altura e o que dominava a vaca era um cara de um metro e sessenta. Eram umas atuações muito absurdas...

Beto Firmino: E a dramaturgia tinha uns solilóquios enormes, que não se enredavam com nada que vinha antes nem depois. Era uma coisa muito desafiadora mesmo.

Flávio Tonnetti: Mas chegava a ser o que hoje se considera pós-drama?

Oswaldo Gabrieli: Na verdade, eu só fiquei sabendo o que era teatro pós-dramático muito tempo depois. A gente fazia teatro pós-dramático desde o começo das nossas apresentações. Porque a gente nunca foi aristotélico na construção da dramaturgia e grande parte dos trabalhos não tinham uma construção em torno de uma questão que depois se resolvesse. Não tinha isso. Eram cenas... até porque eu não acreditava em estruturas. Hoje em dia, eu acredito mais – estou mais velho.

Beto Firmino: Mas até escrevendo você tem isso, parece que você está pincelando as palavras, vem meio solto, sem questão de articular períodos. Isso se sinaliza um pouco nas dramaturgias ou pós-dramaturgias dos nossos espetáculos.

Oswaldo Gabrieli: E tem a ver com essa coisa que falei no início, do artista plástico – e eu me formei como artista plástico – você não vai buscar coerências. Eu sempre lembro da Pina Bausch, que dizia assim: “Eu odeio dar entrevistas, porque eu não sei falar do espetáculo”. O espetáculo está aí. O espetáculo é o espetáculo! Tudo que eu quis falar está no espetáculo, não quero ficar explicando, porque nem sei explicar.

Flávio Tonnetti: Mas apesar de não saber ou não querer explicar, esse espetáculo é recebido por um público e por uma crítica que lhes devolve alguma coisa. Na passagem dos anos 1990 aos anos 2000, como é que vocês foram recebidos? Porque houve uma mudança de contexto sociopolítico, que já não era mais o mesmo do surgimento do grupo.

Beto Firmino: Um dos desafios que o XPTO banca é o de, a despeito de não ter uma dramaturgia enredante, conseguir organicidade do que se coloca em cena. Eu acho que é um pensamento musical, em que você tem uma organicidade interna que não passa por uma dramaturgia racionalmente alinhavada. É muito mais uma organicidade entre os elementos envolvidos na cena.

Oswaldo Gabrieli: Mas há temas. A gente sempre fala de poder. No *Babel Bum*, isso estava posto o tempo inteiro. Tinham uns personagens que recebiam caixas de anjos caídos. Ao abrirem as caixas, cada um demonstrava uma coisa. Dois, que eram migrantes, ficavam fascinados. Já as três irmãs, que se odiavam, abriam e não viam nada. Já a rainha, via poder. Ou seja, cada personagem via o que estava dentro de si. Acho que essa forma de passar uma mensagem é muito mais interessante,



até porque eu fui militante na Argentina e fiquei com muita alergia de um tipo de militância ostensiva, até porque, você pode militar de muitas formas na vida. Eu acho que as coisas que se prestam a uma leitura única sempre estão equivocadas. As coisas têm que ter muitas leituras. Acredito muito na forma gestáltica, em que você vê uma coisa, mas Dona Maria vai ver outra coisa. De alguma forma, a obra se constrói junto ao público. Me incomodo muito com espetáculos datados, salvo quando isso é feito com uma leitura mais universal. O Zé Celso tinha essa manha, nos sete anos que trabalhei com ele, vi ele incorporar de tudo. Ele era capaz de colocar um drama de um casamento de uma atriz com um músico na cena, como algo conectado com a História e, ao mesmo tempo, com o que estava acontecendo no Brasil e no mundo. Essa capacidade, eu não tenho... essa inteligência de amarrar histórias. Meu caminho era outro.

Beto Firmino: Ao mesmo tempo, numa cena do *Pequeno Mago*, a gente se deu ao luxo de botar fogo no Castelo da Rainha. Um castelo vindo abaixo e virando ruínas. Não ser panfletário tem esse sentido. Lidar com a questão do poder passa por uma questão racional, mas também sensível, emocional. Em vez de chegar com uma planilha para abordar um conteúdo, você expressa esse conteúdo por todos os lados. O que a gente decide fazer no mundo é muito mais mediado pelos afetos do que pela razão.

Oswaldo Gabrieli: Tem uma cena que o Beto criou na segunda versão do *Infecção Sentimental*, que fizemos no ano 2000, também lá no SESI/FIESP, que eram três figuras envolvidas por bexigas de gás que se relacionavam com três outras figuras envolvidas por espetos e facas. Havia um momento que ficavam apenas dois homens – um com bolas cor-de-rosa e outro com facas – enquanto os outros tinham se machucado e fugido da cena, porque, eventualmente, um feria o outro e as bolas estouravam. Os dois, que permaneciam, demonstravam um grande interesse um pelo outro... e começavam a dançar! Quando havia grupos escolares com adolescentes era uma gritaria enorme, pelo fato de serem dois homens – claro, era outra época, hoje, talvez, não rolasse essa gritaria. Mas era uma coisa impressionante o que essa cena provocava. Havia um discurso muito claro.

Beto Firmino: Essa pode ser uma leitura. Mas tem uma acepção mais filosófica – que foi o que me levou a fazer essa cena – sobre relacionamento humano. Quando entram as bolas, a música é superanimada, saltitante, mas quando surgem as facas é uma música seca, dura. Esses dois que ficam, mesmo que estourem bolas e se machuquem, se encostam e se pegam. E, nesse momento, toca uma música extremamente romântica, a mais romântica que eu compus na minha vida. E, nessa dança, volta e meia estourava uma bola, não tem como evitar, porque são bolas e facas. Ou seja, na medida em que há dois, coisas vão estourar. Alguém vai ser faca e alguém vai ser bola. Essa é a leitura mais essencial ali. Mesmo que as bolas estourem, tem que encontrar, tem que dançar, e as bolas vão continuar estourando.

Oswaldo Gabrieli: E nada mais distante dos tempos atuais, de tensões polarizadas.

Flávio Tonnetti: Vocês deveriam montar essa cena de novo!



Oswaldo Gabrieli: Mas eu nem sei se eu acredito nessa cena mais! Tem umas coisas que eu sinto que não fazem mais sentido. Hoje em dia, estou muito mais preocupado com questões ecológicas. Com a destruição dos mares, da vida animal e do planeta como um todo. Estamos num momento em que os jovens não conseguem nem mais se conectar com esse mundo bipolar cheio de antagonismos vazios. Talvez eu encontre mais espaço para fazer um trabalho em que eu possa falar para uma criança sobre uma coisa que acontece no mar, e que a criança não saiba, como no espetáculo *Mar, Maru, Maré e a Ilha Que Não É*. Acho mais digno falar de ilhas de plástico boiando no meio do oceano com o tamanho do estado de Minas Gerais. Contar que tem animais que morrem por comerem lixo plástico, que também está no nosso sangue, no ar e na comida.

Flávio Tonnetti: Quero contar para vocês, que também mergulham com cilindro, de uma imagem real que eu adoraria ver explorada cenicamente. Cheguei a mergulhar várias vezes sob uma cobertura de lixo. E uma das ações que eu mais gostava de fazer, como mergulhador profissional, era catar lixo no oceano.

Oswaldo Gabrieli: Temos todos os equipamentos aí, só paramos por causa da pandemia. A gente fez mergulho durante muitos anos e havia aquela coisa de você estar num lugar paradisíaco e ter uma lata de Coca-Cola no fundo, lixos que vão ficar ali por sei lá quantos anos.

Beto Firmino: Um orelhão naufrago!

Flávio Tonnetti: De volta ao orelhão naufrago!

Oswaldo Gabrieli: As pessoas veem o mar por cima. Quando você vai por baixo, vê que a coisa é muito pior do que se imagina. Você vê os corais morrendo. Com essa pesca sem controle, quase não existem mais os atuns gigantes. É apavorante. E o que é que essas novas gerações vão herdar?

Flávio Tonnetti: Nesse sentido, pensar um teatro de sensibilidades e sensações, que converse com essas novas gerações, é muito mais eficiente do que fazer um discurso panfletário. Lembro que, quando estava escrevendo o *Hamlet Cancelado*, era um momento político em que eu queria escrever um texto mais direto e explícito, e o Vinicius Piedade, coautor da obra, não me deixava, porque dizia que isso datava a obra, no mal sentido. Ele dizia: “Lembra que nós estamos fazendo uma adaptação do Shakespeare, um autor que estava criticando a Inglaterra, mas com uma alegoria que se passava na Dinamarca!”

Beto Firmino: E que faz sentido até hoje!

Flávio Tonnetti: E se mantém potente, como no caso da peça de vocês, que foi interpretada como uma crítica à Chernobyl. O público precisa ter essa margem interpretativa para que a obra catapulte dentro de cada um uma potência de transformação, interna e externa.

Beto Firmino: Estava lendo um artigo sobre neurociência afetiva, que estabelece parâmetros de afetos comuns aos mamíferos. Quando você consegue acessar um desses afetos fundamentais,



você está acessando o mesmo conjunto de afetos que o homem da caverna acessava. Essa descarga elétrica é exatamente a mesma. Trata-se de acessar esse essencial.

Flávio Tonnetti: Pensando na aposta do grupo *versus* a atomização do indivíduo, vocês consideram o teatro de grupo como um elemento poderoso para isso?

Oswaldo Gabrieli: A gente acabou de fazer temporadas com dezenas de apresentações, muitas das quais para escolas. E, historicamente, sempre fizemos apresentações muito espaçadas. Mas, dessa vez, fizemos até oito apresentações em cada cidade, tínhamos um panorama real do que verdadeiramente acontecia com o público. E deu para perceber que as crianças se ligavam realmente no que se passava na história. Fizemos uma história que falava o tempo todo de morte. Começava com pessoas numa aldeia distante encontrando, todos os dias, um animalzinho morto. Tinham peixes, tinha uma tartaruga, tinha uma baleia – que aparece cheia de plástico dentro. E os bichos eram enterrados! E ninguém sabia do que se tratava. Aquele típico espetáculo em que os pais das crianças ficam brancos, sem saber depois como é que vão explicar para os filhos. E eu fiquei fascinado como as crianças ficavam em silêncio – porque teatro para escola é sempre aquela balbúrdia. E era impressionante como as crianças ficavam ligadas. Até o ponto de entrar num jogo de palavras proposto ao final do espetáculo, em que os atores vão propondo versões sobre as coisas que aconteciam ao longo da peça. Porque apareciam muitos animais que não eram verdadeiramente animais e, no final, aparecia uma sereia, mas já não havia comida nem água. Para mim, ao ver a sereia, o personagem estava delirando. E tem um personagem que diz: “Não era uma sereia!” Mas quando o outro personagem afirma que era sim uma sereia, as crianças entram no jogo e defendem que era, sim, uma sereia. As crianças tomam partido de uma coisa que primeiro se negava – porque uma atriz tira sarro de um personagem, que é um boneco, que é o personagem central que defende a sereia, que em tese é uma coisa imaginária. E as crianças assumem essa ideia. Quando ele vai para a cidade e conta que veio de uma vila em que encontrava animais que não eram animais e uma ilha de plástico onde havia uma sereia, esse personagem vira um pária. Só que as crianças o defendem, elas se manifestam, mesmo sem a gente provocar nada. Dando aqueles gritos individuais: “Ele tá falando a verdade!”, “é verdade, eu vi!”. Sabe? Tomando partido do personagem que poderia estar contando uma lorota, mas que acredita no que viu.

Beto Firmino: Eu acho que as crianças se engajam, porque tem jogo, tem organicidade no que é proposto para elas como enredo, como universo de pensamento. E isso se dá muito em função de ser um espetáculo de grupo, porque é um grupo funcionando junto, que tem um encaixe de linguagem. E isso resulta em algo que se sustenta por si. E as crianças vão se envolver na medida em que essa organicidade se realize, com cada elemento funcionando articuladamente – o que passa por uma atuação, por uma música e por uma dramaturgia que se dão de um determinado jeito. E isso toca a questão do trabalho de grupo. Porque não é uma música que foi feita separadamente para um espetáculo, entendeu? Ela foi feita com o espetáculo e o espetáculo foi feito com a música. Tem uma densidade que se revela disso. Tem uma força. Estou falando da música, mas poderíamos



pensar nos outros elementos também, como o cenário, o figurino e por aí vai. O trabalho de grupo possibilita que haja uma maior integração entre os elementos que podem ser articulados. O grupo propicia condições favoráveis para que isso se realize. E isso resulta em uma potência.

Oswaldo Gabrieli: Com todas as brigas e discussões que ali se ensejam.

Beto Firmino: Mas essas brigas são parte fundamental do processo. São o dínamo a partir do qual as coisas andam. Dessa interação, que às vezes é conflituosa mesmo, e do choque de ideias, que vem essa depuração. Por isso é que se torna orgânico, porque há espaço para o embate de perspectivas.

Flávio Tonnetti: Mas vocês não acham que esse imaginário sobre os grupos mudou?

Beto Firmino: A questão do grupo tem uma mítica, que vem dos anos de 1970, que reforça uma noção de comunidade, de todo mundo morar junto, jogar futebol junto e tal. Aquela coisa bem *Novos Baianos*. Com você pertencendo muito àquilo. Hoje em dia, tem uma relação muito mais pragmática das pessoas com um projeto de grupo. No nosso caso, isso nos deu, mais recentemente, o luxo de fazer um monólogo.

Oswaldo Gabrieli: Hoje, mesmo no XPTO, eu vejo dificuldade de engajamento: “Ah, eu não posso ensaiar, porque não sei o que, não sei o que lá”. E aí nós nos vemos fazendo o espetáculo *As pedras de Javier* só com um ator, o Tay Lopez, em um monólogo. Mas podia não ser um monólogo. É muito rico trabalhar com as pessoas que estão engajadas, que estão dentro. Estamos vivendo um problema muito sério: quando tem grana é uma coisa que une. Mas une para fazer um trabalho, porque essa busca pela sobrevivência impede a construção de grupos. Eu tenho ido assistir peças de grupos que já não tem mais ninguém da formação inicial, guardaram o nome, mas nem sequer o diretor é o mesmo. Eu não consigo me ver saindo do XPTO. É como criar um Grupo de *WhatsApp* e ir embora! Ou você passa para outra pessoa. O Zé morreu, mas o Oficina continua. Talvez vá ser outro Oficina, mas as pessoas que estão dentro tem muita clareza do que é o grupo, tem muita certeza do que eles querem. Acho ótimo, mas acho triste. Acho importante as coisas se renovarem. Mesmo que a possibilidade, nesse momento, seja a de trabalhar com um único ator.

Beto Firmino: E isso não vai melindrar as pessoas que atualmente constituem o XPTO. Num outro momento, talvez isso fosse um problema, porque as pessoas iriam querer participar de alguma forma. E, hoje, pelas pessoas estarem fazendo muitas outras coisas – se não tem um trabalho no XPTO, estou fazendo isso e aquilo noutros lugares – há mais liberdade. Na época em que o XPTO surgiu, se você tinha um grupo, aquele era o seu lugar de trabalho. Você podia fazer uma ou outra coisa fora dali, mas aquele era o seu lugar principal. Percebo que, hoje, a relação com o trabalho coletivo se dá de outra forma. Não necessariamente as pessoas dependem daquilo para viver como seu principal veículo financeiro.

Oswaldo Gabrieli: Também acho que muitas vezes o grupo é uma prisão. Eu comecei com 26 anos, agora eu tenho 66. O que eu queria em uma época é diferente do que eu queria em outra. Hoje, é muito chato estar sempre pensando no coletivo. Mas se a gente não pensa no coletivo, não



acontece nada. É muita gente com o pires na mão pedindo para fazer alguma coisa. Se a gente não faz esse trabalho hercúleo de fazer projetos, PROAC¹³, estruturar trabalhos e pensar futuro, as coisas não andam. Porque eu e o Beto, embora sejamos aposentados, precisamos trabalhar. Mas é claro que tem hora que a gente também fala: “Foda-se”. Nesse momento, eu penso no grupo a partir das relações abertas, no mesmo modelo em que se pensam as relações de casamento. Eu acabei de fazer um trabalho com a Natália, você estava nesse dia. Foi meio improvisado, porque tivemos pouquíssimo tempo. E conseguir um dia comum para reunir cinco pessoas é quase como encontrar um diamante. A gente encontrava com os atores por parcelas e, um dia, por sorte, encontrávamos todos juntos para um ensaio. Estou louco para fazer outros projetos que não envolvam todo mundo. Mas é difícil, porque a gente carrega o nome do grupo.

Beto Firmino: Ao mesmo tempo, acho libertador que isso possa se dar assim de uma forma leve. A gente fez essa performance com a Natália, da qual não participam integrantes que fazem outros espetáculos. E eles foram assistir a performance, realmente interessados em ver. Não é algo que os desafia ou desagrada, por eles não estarem naquele projeto. É uma possibilidade. Ao mesmo tempo, estamos pensando projetos novos com eles. Porque a gente sente que tem a linguagem como vínculo. No espetáculo que fizemos, nessa turnê mais longa com mais gente no grupo, dá para sentir que o espetáculo cresce. É uma delícia. Eu me sentia muito irmanado com eles em cena. De ter plena confiança não na institucionalidade de um grupo, mas de se sentir irmanado na arte e na linguagem.

Oswaldo Gabrieli: Para mim, é muito diferente. Até porque, quando estou em cena, hoje em dia, me sinto numa situação incômoda. Tenho feito alguns trabalhos como ator, mas fico pensando como diretor, preocupado se o outro entrou na hora que tinha que entrar ou se não fez o que tinha que fazer ou se perdeu o tempo e se isso vai atrapalhar não sei o que... então, estou dirigindo, e não atuando. E aí não dá para fazer assim, porque me toma uma energia absurda. E o que eu acho que faço melhor é dirigir. Já entendi isso na minha vida. Não sou um grande ator. Sou um bom bonequeiro, mas o teatro de bonecos para mim está mais para trás, porque quero pensar outras coisas.

Flávio Tonnetti: E no que vocês estão pensando agora?

Oswaldo Gabrieli: Eu descobri, nos últimos anos, a maravilha que é o teatro de objetos, e estou encantado. O teatro de objetos tem outra realidade, porque o objeto tem uma história prévia. Se você está trabalhando com uma caixinha que era da sua avó, tem uma história material que você vai ter que descobrir. E isso dá a esse objeto um *status* completamente diferente de uma coisa qualquer que se retirou de uma prateleira. A caixinha vai ganhar um *status* teatral. E estou fascinado em trabalhar com matéria bruta, com areia, com troncos, com pedras, com água, com coisas desse tipo. Se eu pudesse, eu me dedicaria somente a isso, mas o problema é vender esse tipo de proposta.

13 Programa de Ação Cultural (PROAC), é uma política pública criada pelo Governo do Estado de São Paulo para financiar atividades culturais por meio de editais de seleção de projetos para fomento direto.



Porque na hora que chega o edital de um PROAC e você diz que vai fazer um espetáculo com troncos e pedaços de árvore, afirmando não saber o que vai sair daí, fica muito improvável de te darem recurso.

Flávio Tonnetti: Parece que esse é, afinal, o grande desafio que nos toca: encontrar os meios necessários para persistir na criação artística como modo de vida. Quero agradecer muito a vocês por essa nossa conversa. Foi maravilhoso.

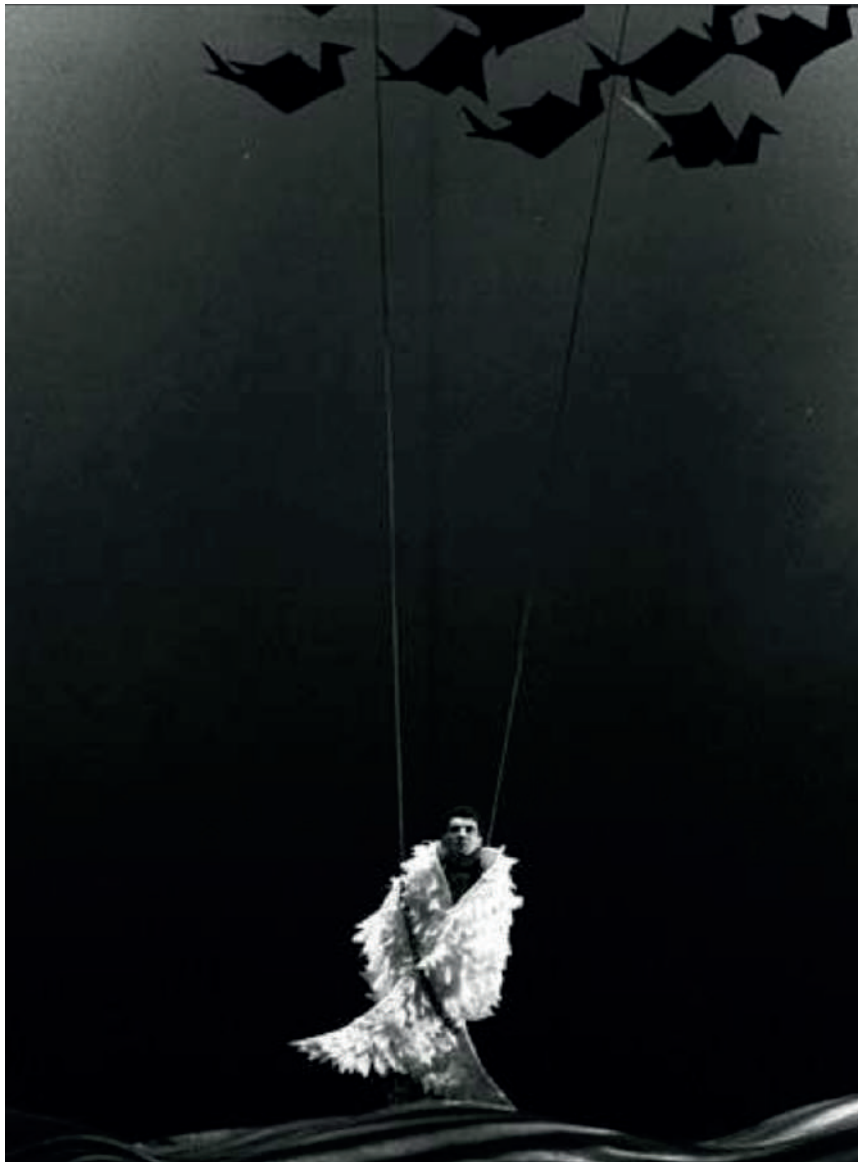
Beto Firmino: Nós é que agradecemos a oportunidade de contar essas histórias.

Oswaldo Gabrieli: E que venham novas conversas!



3 Imagens de acervo

Imagem 1 - Aquelarre, 2000



Fonte: Acervo XPTO

Imagem 2 – Participações em eventos



Fonte: Acervo XPTO

Imagem 3 - Performance Réquiem para um tempo perdido. Minhocão, São Paulo



Fonte: Acervo XPTO

Imagem 4 - Oroboro, 2019



Fonte: Acervo XPTO

Imagem 5 - Além do abismo, 1999



Fonte: Acervo XPTO

Imagem 6 - Lorca Aleluia Erótica, 2014



Fonte: Acervo XPTO



Imagem 7 - Pulando Muros, 2005



Fonte: Acervo XPTO

Imagem 8 – Estação Cubo, 2001



Fonte: Acervo XPTO

Imagem 9 - Infecção Sentimental Contra-ataca, 1984-2000 (1)



Fonte: Acervo XPTO

Imagem 10 - Infecção Sentimental Contra-ataca, 1984-2000 (2)



Fonte: Acervo XPTO

Imagem 11 - Buster – o enigma do Minotauro, 1997 (1)



Fonte: Acervo XPTO

Imagem 12 - Buster – o enigma do Minotauro, 1997 (2)



Fonte: Acervo XPTO

Imagem 13 - Buster – As pedras de Javier, 2024



Fonte: Acervo XPTO

4. Agradecimentos

Gostaríamos de agradecer a Simone Mello, artista, pesquisadora, amiga e anfitriã, que nos colocou em contato no contexto do projeto Porto a Puertos, financiado pelo Programa Iberescena 2022/2023 de residências artísticas, a partir do qual fomos tecendo um conjunto de conversas prévias preparatórias para a realização desse diálogo mais extenso e seu registro. A ela, que durante anos integrou o elenco do Grupo XPTO, devemos esse encontro que se estabeleceu, desde o início, em clima de amizade. Nosso agradecimento também ao Prof. Me. Thiago Soares Vitor por sua colaboração com a transcrição de um trecho final da gravação desta entrevista, bem como a Profa. Dra. Kelly Koide, cuja leitura dos originais contribuiu para que fizéssemos uma melhor adequação do texto publicado.



Biografia acadêmica

Flávio Américo Tonnetti - Universidade Federal de Viçosa (UFV)

Professor na Universidade Federal de Viçosa (UFV), Departamento de Educação, Viçosa, Minas Gerais, Brasil.

E-mail: flavio.tonnetti@gmail.com

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Flávio Américo Tonnetti

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Duplo Cego

Editores responsáveis

Ricardo Gomes

Priscilla Duarte

Lídia Olinto

Histórico de avaliação

Data de submissão: 06 setembro 2024

Data de aprovação: 26 outubro 2024



**TOWARDS A PEDAGOGY OF EXPRESSIVE FORMS:
a conversation on the 40th anniversary of the XPTO theater group**

POR UMA PEDAGOGIA DAS FORMAS EXPRESSIVAS:
uma conversa sobre os 40 anos do Grupo XPTO de teatro

Flávio Américo Tonnetti

 <https://orcid.org/0000-0002-9279-1852>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i14.7936

**Towards a pedagogy of expressive forms:
a conversation on the 40th anniversary of the XPTO theater group**

Abstract: The text is an interview with Osvaldo Gabrieli and Beto Firmino, founders of the Grupo XPTO theater group, conducted by Flávio Tonnetti. Throughout the interview, they discuss the socio-historical context of the group's formation, their fields of activity, and their artistic language, as well as the group's relationship with the audience and critics. They also talk about their interactions with curators and other artists in both national and international contexts, offering a rich overview from the 1980s to the 2000s. Additionally, they address the power of animation theater as a language and group theater as a political form, bringing forth contemporary themes of theatrical interest and the strategies adopted to engage audiences.

Keywords: Grupo XPTO; group theater; animation theater

**Por uma pedagogia das formas expressivas:
uma conversa sobre os 40 anos do Grupo XPTO de teatro**

Resumo: O texto é uma entrevista com Osvaldo Gabrieli e Beto Firmino, fundadores do Grupo XPTO de teatro, concedida à Flávio Tonnetti. Ao longo da entrevista, abordam-se aspectos sócio-históricos do contexto de formação do grupo, seus campos de atuação e sua linguagem artística, bem como a relação do grupo com o público e com a crítica. Também falam da relação com curadores e outros artistas do contexto nacional e internacional, oferecendo um panorama bastante rico das décadas de 1980 aos anos 2000. Tratam, ainda, da potência do teatro de animação como linguagem e do teatro de grupo como forma política, trazendo, ao longo da conversa, a emergência de temas contemporâneos de interesse teatral e as estratégias adotadas para a sensibilização do público.

Palavras-chave: Grupo XPTO; teatro de grupo; teatro de animação.



1 About Grupo XPTO

Founded in 1984, Grupo XPTO has become one of Brazil's most important and innovative theater groups. As it celebrates four decades of artistic endeavor, its trajectory is distinguished by a singular aesthetic that merges puppet theater, musical composition, and visual arts, revolutionizing the Brazilian stage and profoundly influencing successive generations of artists. Grounded in an experimental ethos, XPTO has earned acclaim for its original creations, which are characterized by a distinctive dramaturgical voice. Through its integrated approach to artistic and musical direction, the group has captivated audiences across age groups while also engaging the critical and scholarly interest of both national and international observers.

Over the years, Grupo XPTO has developed an extensive repertoire of productions and received numerous accolades, cementing its reputation as a cornerstone of the performing arts. By presenting its work in diverse contexts, the group has played a pivotal role in democratizing theater and cultivating new audiences, with a particular emphasis on children and young people. Its work embodies a pedagogical approach through expressive forms, addressing pressing contemporary issues—such as environmental degradation and planetary destruction—with both playfulness and sensitivity. Aesthetics and politics converge in this pursuit of a language that articulates the challenges of the present through the pathways of sensibility.

In this interview with two of its founders, Osvaldo Gabrieli and Beto Firmino, the artistic and discursive potential of animation theater as a medium is explored, alongside the contextual dimensions of collective theater as a political form and the emergence of contemporary themes in theatrical practice. The conversation also delves into the strategies employed by the group to ensure its sustainability and deepen audience engagement. Additionally, the interviewees offer valuable insights into the evolution of the Brazilian cultural landscape and the São Paulo theater scene since the 1980s, as reflected in their extensive collaborations and interactions with artists, critics, and curators over the decades.

2 Interview

Flavio Tonnetti: Whenever we meet, we talk about a certain shift in the character and mode of operation of the group, noting the transition from more collective and grandiose productions to smaller performances in recent years, even solo acts. In your case, the return to smaller formats seems to reconnect with the group's original formation. Could you outline this trajectory, starting from the emergence of XPTO?



Oswaldo Gabrieli: Well... Actually, the group was born quite casually. I was preparing for an exhibition *Café Piu-Piu*¹, a well-known bar in the city of São Paulo. And I invited Natália Barros and Beto Firmino—we were dating at the time—to do a small performance at the opening of the exhibition, on a little stage they had at the bar. We created a short story, about 20 minutes long. Then a friend of ours, André Gordon, who was a singer and played a bit of piano, approached us: “Wow, what you’re doing is really cool, I’m super interested in collaborating on something.” And that’s how it started, very spontaneously.

Beto Firmino: But soon, things started to take a direction. In the beginning, we rarely performed in theaters and mostly worked in nightclubs or alternative venues. At the time, there was *Madame Satã*², where we performed a few times. Later, we began to realize that we needed the structure of a theater—not as something that would confine us, but as a tool that could help us in terms of sound, lighting, and other resources. Thus, we ended up adapting our small performances into more structured works suitable for theaters.

Flavio Tonnetti: At the time, did you see yourselves as a theater group or more as a performance group? What were these performances like?

Beto Firmino: Honestly, there was no intention to do something “theatrical” or “as theater”. It was a gathering of friends sharing a common cultural universe and wanted to create something to insert themselves into the universe we frequented—nightclubs, music shows, and so on. What we had in mind was indeed something performative, but without thinking of it as theater or as a “theater show.” In fact, in the beginning, the first awards we received were in “special categories.” They could not place us in traditional categories like direction, playwriting, or acting—as they didn’t see us as a theater group. So, they awarded us special categories because theater was still present, even if it wasn’t exactly what people expected from a theater piece.

Oswaldo Gabrieli: That said, my background is in theater. I came from a theater tradition and worked extensively in Argentina. I graduated in Fine Arts, but I practically entered the theater world at 16. I worked in the puppeteer ensemble at the *Teatro San Martín*³ in Buenos Aires. Then I came to Brazil because I had met a Brazilian company, *Vento Forte*⁴, at a festival, and I fell in love

1 **Café Piu-Piu [Piu-Piu Cafe]** is a musical venue located in the bohemian area between the neighborhoods of Bexiga and Bela Vista, in the city of São Paulo, known for its live music shows and for its association with the alternative cultural scene; still active with an intense schedule of shows.

2 **Madame Satã Club [Madam Satan Club]**, an iconic meeting point in the alternative and LGBTQIA+ scene in São Paulo, is located in the Bela Vista neighborhood. This place was crucial for the underground theater and culture in São Paulo, promoting meetings and cultural events in the 1980s and 1990s. The name of the place is a homage to the famous character **Madame Satã** [a Brazilian drag queen who represented the night life in Rio de Janeiro at the beginning of the 20th century], a symbol of the bohemia of Rio de Janeiro and emblem of resistance and sexual diversity in Brazilian culture.

3 In the **Teatro General San Martín**, in Buenos Aires, Argentina, the puppeteer cast integrated the cultural venue known for its puppet theater productions, which received international recognition for its quality and innovation in performing arts.

4 The experimental theater group **Grupo Vento Forte** was founded by Ilo Krugli and Pedro Domingues and operated as a travelling theater in the 1970s, until it settled in São Paulo in the 1980s. Focused on puppetry and educational



with their work to the point of coming here and deciding to stay. I worked with Vento Forte for four years, performing in two plays with an absurd accent—much stronger than the one I have now. And that's how we, the XPTO group, met. It was also where I met Beto. It was a time of trying to do different things. Beto, Natália, and André initially had nothing to do with theater. None of them. Natália worked with poetry, composing music and singing. André and Beto were always musicians. I was the only one with a more theatrical background, specifically in puppetry and animation.

Beto Firmino: I would like to add that much of our artistic connection stemmed from performances Osvaldo did with a puppet named Plauta. It was a deeply personal puppet, almost an alter ego—and a rather cheeky one, I might add. This was not a puppet for formal productions but for more intimate performances. I remember being profoundly moved and captivated the first time I saw him perform with it. There was an incredible power in that interaction, something that had a truly mesmerizing effect on me. I believe part of our bond also comes from the enchantment Osvaldo created through his performances with Plauta, in a distinctly theatrical, puppeteer-actor manner. XPTO's relationship with theater began there—not out of bureaucratic or institutional ambition, but as an organic engagement with theater as a language.

Osvaldo Gabrieli: It was a time just after the dictatorship, when theater in Brazil was highly fragmented. There were those historical figures I heard about, like Zé Celso, who for me was like a mirage—I only met him many years later. Many other figures I didn't even know—especially since I wasn't Brazilian. In that climate of disarray, there was a lot of political theater, with a somewhat pamphleteering approach, even in how they addressed the audience—a kind of theater that I found totally uninteresting because it lacked any artistic language. While I believe in incorporating ideology, it must always emerge through expressive language—that is fundamental. But that wasn't happening. It was theater devoid of poetry. However, Vento Forte was different because it was theater full of poetry, primarily aimed at children. What fascinated me was that it had dance, body movement, beautiful and sensual people—something I started finding very interesting in Brazil. Somehow, when XPTO was born, we wanted to break away from that formal aspect of theater. Even today, when I go to the theater—and this bothers me a lot—I still see rigid formats, even in the way actors speak, with an atmosphere that smells of something old. I think of the theater we do as a unity, as if it were the work of a single artist, like someone painting a canvas. Because theater brings together many people in different roles—actors, directors, producers—there are times when this combination fails to cohere, resulting in Frankenstein's monsters. This happens less often now, it's true, as São Paulo has a strong tradition of group theater, but we still encounter productions in which the costumes have no connection to the set, which in turn has no relation to the direction. Each element is developed in isolation, and the pieces fail to converse with one another. We thought of XPTO's theatrical practice as something integrated, in which here music, as a pulse, had the same importance as acting, and so did the imagery and physical performance.

theater experiences, the group is known for its contribution to Brazilian and Latin American theater, forming and giving rise to several other groups.



Everything was very carefully studied. The shows did not emerge from a preconceived script but from something created during rehearsals, starting, for example, from a costume—as was the case with *Coquetel Clown* in 1987, which was inspired by seeing a visual arts exhibition by a collective of friends. I was so moved by that exhibition that I immediately designed a costume, and from the costume, the show was born. Others emerged from music. In other words, there were many starting points. Something quite uncommon in theater.

Beto Firmino: Still on the genesis of the group, it is important to remember the universe Osvaldo is talking about. On one hand, there was this poetic aspect—seen in *Vento Forte*, closely tied to animation theater, puppetry, dance, and live music. On the other hand, Natália, André, and I were connected to pop music, especially Brazilian rock from the 1980s, which was linked to post-punk culture, which later became new wave. It was from this place that the need arose to bring that poetic verve into a more urban universe. And I had an issue with *Vento Forte*. I had taken some classes in a course Osvaldo was teaching there when we first met. And it bothered me—with my post-punk spirit, even annoying, exaggerated, and mistaken at times—that *Vento Forte* had this very earthy, grass-under-your-feet vibe, while outside, the city was on fire, full of concrete, with all its metropolitan conflicts. Then, there was an event I always like to mention when talking about XPTO because, to me it is a very important element of its genesis: the episode of the shipwrecked payphone. In that course, Osvaldo proposed a scene exercise in which we were all covered by a fabric, like a fishing net at the bottom of the sea. Each of us had to perform a scene under it and then explain what it was. One was a starfish, another a little fish, and so on. Then I started making a non-stop noise – *beep, beep, beep*. When they asked me to explain, I said I was playing a shipwrecked payphone. That object created a huge disruption in the class. It threw everything off, a foreign body in that enchanted underwater universe. Later, in XPTO's first show, *Infecção Sentimental Contra-ataca* (Sentimental Infection Strikes Back) in 1984, the payphone character appeared. This episode illustrates a bit of that marriage, of a poetics coming from something earthier, confronting a more urban universe. At the time, the big impact of XPTO was that it was an animation theater with a language rooted in the city and urban life.

Osvaldo Gabrieli: And this was present in all the members as an initial motivation.

Beto Firmino: We lived in the basements of the city. Our universe was *Madame Satã*, it was *Cais*⁵, it was the entire underground scene of São Paulo. Truly underground! At *Madame Satã*, the shows happened downstairs, in a basement. *Cais* was also a basement, tucked away in *Praça Roosevelt*. We lived in the basements of the city and were the urban rats. But what I find relevant is that all of this intersected with this poetic sensibility, which was already very strong in Osvaldo's work, both in *Vento Forte* and in his own formation as a visual artist, puppeteer, and playwright. We were a bunch of kids who were, yes, basement rats of São Paulo, but who found an outlet for that universe to flourish with poetry...

⁵ Located in São Paulo, as *Madame Satã* and *Café Piu-Piu*, **Cais** was a meeting point for artists and musicians that contributed to the cultural effervescence of this period with their alternative audience.



Flávio Tonnetti: Interesting, because *Infecção Sentimental* (Sentimental Infection) is from 1984, with you all at the peak of a new counterculture in the context of democratic opening.

Beto Firmino: And in a context already following the 1970s counterculture that challenged the establishment. By the late 1970s, that scene had become exhausting—no one could stand the sight of long-haired, bearded guys in tire sandals anymore. It had been entirely co-opted by the status quo, drained of its original force. Then punk emerged as a direct challenge to that hippie counterculture. But punk, by its very nature, eventually burned itself out. In its wake came new wave, which engaged more with irony—navigating the machine from within the machine. All of this converged with the poetics that Osvaldo was bringing into the work..

Osvaldo Gabrieli: There were two particularly significant events. In 1985, there was a puppetry festival in Curitiba, and I had just come from another festival in Maranhão, where the discussions felt almost prehistoric. They were still debating whether something qualified as a puppet or whether certain forms fit into established categories—questions that had long been outdated. I told the group, Either they'll love our show for taking a completely different direction, or we'll be torn apart. And that's exactly what happened. The dominant aesthetic was rooted in the *bumba-meu-boi* tradition, always tied to very traditional Brazilian themes. Then suddenly, we arrived with something entirely urban—garbage bags, puppets made of twisted pipes—elements that completely broke with that prevailing logic. In many ways, it marked a turning point. But at that festival—because they always brought an international attraction—there was a group from Ljubljana, Slovenia, which at the time was still part of Yugoslavia. And they were enchanted by our work and invited us to a festival happening there in 1986. Perfect. And we were freaking out at the possibility of going abroad already in the group's second year. Then, by chance, we presented a scene right after that festival at *Madame Satã*, on a day when Sérgio Mamberti, Cláudio Mamberti, and Mario Prata were there. And the three of them were like, "Ah, how wonderful," and "this and that." You know these figures, so you can imagine what came next, right? And Mário said, "Look, I just got an invitation to choose three Brazilian works to go to the Montevideo Festival. And I was fascinated by your work, let's take it to Montevideo." And we were like... holy shit... we didn't know how much of that was Mário's usual nonsense—we got to know Mário later—and we thought, which one of us is Mário interested in, because we were all young, so we thought it was just flirting for future encounters. But it happened! And we went to Uruguay in 1986. And there it was also a scandal, because at that time people thought theater was something only done by actors over 40. How could a group of twenty-somethings perform? I was the oldest, at 25, Natália was around 19 or 20.

Beto Firmino: And that was a cultural contingency tied to the politics of the time, with the repression of the dictatorship in Uruguay. There had been an exodus of an entire generation. There were not even young artists because anyone young had gone into exile.

Osvaldo Gabrieli: And there was the association of critics, who were all dinosaurs, and they hated us. But there were some people with a sharper eye, and in the two or three times we



performed, there was a lot of empathy with the young audience. We were even invited by the Brazilian embassy to do an extra performance at the Alliance Française theatre, thanks to the impact caused by a show that completely broke out of that traditional box. Quickly, through word of mouth, many young people showed up and packed the house.

Beto Firmino: The young people there mobilized themselves.

Oswaldo Gabrieli: People the same age as the actors. That is the craziest part. And we felt a huge resistance from some middle-aged people. Then came the reviews, some terrible, from people with no openness to that kind of theater.

Flávio Tonnetti: Did you keep those reviews?

Oswaldo Gabrieli: We have some things. But not much from Uruguay. Because what happened a lot were radio programs, with interviews that lasted two hours, drinking *chimarrão*. And we were used to the Brazilian rhythm, in which 15 minutes was already a lot. Nowadays, five minutes is an event. There is no more space for that. No one talks about theater anymore. All of this suddenly placed us in an international space. And then we went to Yugoslavia to perform just a few months after the Chernobyl nuclear disaster. It was an absolutely urban show, representing the reality of São Paulo, visualized under the *Minhocão* overpass, with a bunch of garbage bags and people eating from them, all within a stylized language. But there, in Yugoslavia, it was interpreted differently. The next day, a newspaper article came out with the headline “Ecological Metaphor,” something that also came up in conversations with the local press. And, of course, there were people there who hated the work. One critic sent a note saying, “You are too young to do these things, you need to start by reading the classics.” That kind of talk. But there was one critic who left the show in tears, very moved, saying it was impressive how we had captured what happened in Chernobyl, that the monstrous beings we created had to do with the nuclear catastrophe. And it had nothing to do with Chernobyl. The thing is, the show did not have a single word. Throughout XPTO’s trajectory, we spent 12 years on stage without saying a single word. It was just music, body, movement, and images.

Flávio Tonnetti: And when did words come in?

Beto Firmino: It was at SESI⁶, in 1996, in the show *Pequeno Mago* (Little Magician). But words only entered in one of the dramatic layers; in the others, there was no text. Only the adult characters spoke. In the magical world of the children, there was no text.

Oswaldo Gabrieli: Those were very intense early years. Soon after, we went to Spain, because in Montevideo there was a theater director who invited us to the Cadiz Ibero-American

6 **SESI** – Social Service of Industry—is an institution that has a history of supporting Brazilian theater and culture, financing educational activities, theater performances and artistic events as a part of its mission of democratization of culture with its several venues scattered across Brazil. At Avenida Paulista, postcard of the city of São Paulo, where its headquarters are located, SESI has its most important theater, where renowned artists and groups from the Brazilian artistic scene perform, almost always with the theater at maximum capacity, providing the public with free access to the event.



Theatre Festival. We were very well-received, and one festival led to another, which led to another... Suddenly, we had a huge international career. But we didn't have the perspective of time, or what the future would bring. We thought this was the most natural thing in the world, but as we got older, we realized it wasn't natural or normal at all, that life was really tough. I feel like we did not take full advantage of the opportunities.

Flávio Tonnetti: But what does that mean? What could you have done that you did not do?

Osvaldo Gabrieli: Take more advantage of those international opportunities. Today, we move through the internet, but back then, it was not like that. You could do something amazing in Brazil, and no one in Europe would ever hear about it. But we had two fairy godmothers when we went to the Canela Festival, a very traditional puppet theater festival in the state of Rio Grande do Sul, very much within that conventional framework—in which we saw nine out of ten 10 similar shows in terms of language and performance styles. When we performed there, a Romanian woman and an Englishwoman were in the audience: Margareta Niculescu⁷ and Penny Francis⁸. Margareta was one of those hugely important figures, the director of the École Nationale Supérieure des Arts de la *Marionnette* in Charleville-Mézières, France. And Penny Francis wrote an article about us in England for a magazine called *Animations*⁹. Margareta stayed in touch with us, at a time when there was no email or anything. Communication was very difficult, through letters, but we kept in touch. Then there was a workshop on theater direction, offered by Margareta and other directors of animation theater. I went to Spain to do that workshop with a scholarship. Other things started falling into place, and we ended up in the program of a festival in Charleville-Mézières. And look at this woman's insight: bringing a *bumba-meu-boi* (a traditional Brazilian folk performance) with elderly performers from Maranhão, the most authentic, folkloric thing possible. Bringing a *mamulengo* group (traditional Brazilian giant puppet theater) from the state of Pernambuco, but with people connected, to university training, i.e., a more "chic" *mamulengo*, with a whole theoretical foundation behind it; and bringing us, from XPTO, representing the modernity of that moment, coming from São Paulo. Everything all together: our show would end, and the sound of the drums from the next show would already start. The French went crazy because it was wild to see a super contemporary language and then suddenly drop into an extremely traditional, deeply rooted one. That festival led us to another one in a small town called Haubourdin, near Lille. When the festival ended, we were called aside: "There are some people over there who want to talk to you." We went with the translator: "We want to buy a show from you for September," while another person said, "I want one for

⁷ Theater director and puppet specialist, **Margareta Niculesco** was a key figure in the development of contemporaneous puppet theater. Her efforts were essential in the revitalization of puppet theater in Europe, with internationally recognized works.

⁸ British specialist in puppet theater. Author and professor, **Penny Francis** has influenced generations of puppeteers and is known for her theoretical contribution to the study of puppets and puppet theater.

⁹ *Animations* magazine, edited and published from 1976 to 2000, is still available in a digital version as *Animations Online*, which can be accessed via the website of the Puppet Centre (www.puppetcentre.org.uk).



November,” another for March, and another for July. We were terrified because we could not sell March and July, with such far-apart dates. Logistically, it was unfeasible. So, how could we take advantage of this? In that sense, I think we missed many opportunities as we ended up not accepting any of those invitations.

Beto Firmino: Later, we did end up doing a tour through France and Spain in the following years, but not because of those work proposals.

Oswaldo Gabrieli: Margareta organized the tour in France, which is why she was our fairy godmother. She even invited us to write.

Flávio Tonnetti: So, in some way, you managed to take advantage of that social capital.

Oswaldo Gabrieli: Partially. For example, we had a contact in Spain, but that person's interest was to bring a Brazilian group to perform in random places. We never had the chance to perform in Paris or other major French cities, or to perform in a good venue in Madrid—there, we only performed in a peripheral space, in a union hall for the elderly, with an audience of old folks who probably looked at it and thought, “What the fuck is this?” And we were aware of these mismatches.

Beto Firmino: At the same time, in Barcelona, we performed at a theater school, and it was amazing, the complete opposite, with a fully engaged and participatory audience. At the end of the show, they climbed on stage and celebrated wildly with us. What we lacked was a producer who could organize all these opportunities into a tour without gaps, connecting one venue to another, who could play a more active role in harnessing the potential that was clearly there, given their interest. But we let it drift and didn't manage to take full advantage of that moment.

Flávio Tonnetti: Ideally, every theater group would have a person or department to handle the commercial side, scheduling, logistics, and contracts. What we see are groups, even the big ones, with the creators themselves handling negotiations. Don't you think this also has to do with the precariousness of Brazilian theater?

Oswaldo Gabrieli: Of course, it's very difficult. We have worked with a handful of producers, but it never really worked out. There was even an issue of ego—some did not grasp that it's not just about selling a show, for instance. You have to understand what the group is about because we are not selling bananas and apples—we are presenting work built on a thought process, a creative construction. Without that understanding, it was very difficult. At the same time, since the group was already well-known, a producer could easily arrange meetings, mistakenly believing their efforts were highly effective. In reality, it was the group's reputation that opened doors. The producer simply benefited from that recognition.

Flávio Tonnetti: There was a lack of someone who could engage with production more organically, someone who could truly think alongside the group.



Oswaldo Gabrieli: Exactly. In that sense, *Grupo Sobrevento* is impressive, with its two directors—Sandra and Luiz André¹⁰—working like ants and doing it very well, winning several grants. They also have a member who, besides being an actor, is a great producer, with that dual skill. A guy who understands the language and the proposal and, at the same time, knows how to sell and promote the plays and the group.

Flávio Tonnetti: You can count on one hand the people who have such profile.

Oswaldo Gabrieli: Also because actors don't like doing production. They do it because they are broke. An artist who is a producer is usually broke. So, we ended up doing it ourselves, which takes up a huge amount of time.

Flávio Tonnetti: And it diverts us from our original function.

Beto Firmino: Besides, we do not have the right tools to do this production work. It's a hell of a job, and the results aren't great because we're not from that field.

Flávio Tonnetti: You bring up this relational, interpersonal dimension a lot. I would like to understand better this erotic-affective dimension that mobilizes the formation of the group and its continuity. I would like to know how long the four of you worked alone and when, how, and for what purpose the others joined.

Oswaldo Gabrieli: There were four of us in total. Three of us lived together in the same house, which had a basement—this basement became the birthplace of our group. The fourth member, André, lived in the annex. He was dating Fernando, who eventually took on the role of sound technician. Another housemate, Helinho, handled the lighting and, since he was a photographer, also produced the images for the shows.

Beto Firmino: And Helinho was having an affair with Natália... there was a network of erotic exchanges... very noticeable... The scheme was very familiar.

Oswaldo Gabrieli: Time passed, and the thing grew. Natália and André left because they were part of Luni,¹¹ which had a song featured in a soap opera, which led to about 200 performances across Brazil. So, they couldn't reconcile XPTO's schedule with Luni's. When they left, I gave a workshop, and from that, Vanderlei Piras and Anie Welter joined. Sidney Caria had already joined earlier when we needed a utility actor. And this lineup of five people lasted 14 years. That is how the second formation of XPTO was born. Always for very long periods.

Flávio Tonnetti: At that point, were you still rehearsing in the basement of the house?

Beto Firmino: We had already moved. At that specific time, we lived in a building where the entire cast lived in three different apartments, after everyone had already met. There was

10 Reference to Sandra Vargas and Luiz André Cherubini of the Grupo Sobrevento animation theater group, active since 1987.

11 In addition to Natália Barros and André Gordon, the musical group Luni was made up of Marisa Orth, Théo Wernek, Fernando Figueiredo, Kuki Stolarky, Lelena Anhaia and the Frenchmen Gilles Eduar and Lloyd Bonnemaïson. They were performative and irreverent, moving between rock and jazz, achieving relative success in the 1980s



a time when we would have a meeting and everyone would take the elevator up to a room on the roof of one of the apartments. It was a combination of a party room and a janitor's house that had been renovated and which we used as a rehearsal room. We moved from the basement of a house to the roof of an old building. A very special neoclassical building in the Bela Vista neighborhood.

Flávio Tonnetti: And how did you coexist? If the coexistence brought creative possibilities, it must have also brought conflicts. How did you manage this artistic life that was also a personal life?

Oswaldo Gabrieli: Since it was not a commune, and everyone lived in their own apartment—me with Beto, Anie with Sidney, and Wanderley with his wife—I would say there were not many big arguments. In the initial formation, the group did not have a director; it was more like a collective practice. After Natália and André's departure, I ended up taking on the artistic direction, and Beto took on the musical direction.

Flávio Tonnetti: When did this change happen, and with which show?

Beto Firmino: In 1988, with *Coquetel Clown*. One remarkable thing is that this cast was very happy, which is why this formation lasted 14 years. They were very talented people with a very stimulating work dynamic.

Flávio Tonnetti: And how did you survive?

Beto Firmino: Within these dynamics of survival and continuity, there were these performances we did in the underground scene at Praça Roosevelt, wordless sketches that later gave rise to *Coquetel Clown*. We sold the idea to the *Cais* nightclub to do a 15-minute performance on the dance floor at 2 a.m. As we went in, people were dancing. We had to go all in! Imagine the person on the dance floor, high, and a group comes in to do a theater scene. What a challenge not to have tomatoes thrown at you! And it was a real close call. They would call us for a performance, say, tomorrow night or next week, and the day before or the week before, we would come up with an idea and start rehearsing the scene.

Flávio Tonnetti: And how did the performances go? Did people make space on the dance floor?

Beto Firmino: No, there was a small stage. We would start mixing the club's sound with ours, and everything would blend. We would do our thing, and then the sound would go back to the DJ, no break.

Flávio Tonnetti: Was there continuity between the club's sound and the performance's sound?

Beto Firmino: In terms of language, yes. We would record it, and they would pass it to the DJ. We imagined a vibe that fit the dance floor, so there would not be a disconnection.



Flávio Tonnetti: So, people stopped to watch but kept swaying?

Beto Firmino: Yeah, they would stop to watch in that dance floor spirit because the club kept going. It was not like *Caís* lit up and everything changed. No. Everything stayed the same, the dance floor with the same lights, and us on stage doing our thing.

Oswaldo Gabrieli: And it was all very unusual. Super big, colorful things. Absurd!

Beto Firmino: There was a scene simulating a video game, in which characters were the pieces of it, and the music was all based on a series of looping noises. Musical elements came in with a lot of movement, pulse, and dynamics. It was a challenge we had to take on: making an insertion on a dance floor!

Oswaldo Gabrieli: Let's say life was much simpler. It was a different Brazil.

Beto Firmino: And it was also much cheaper to live in São Paulo. You could sort out your finances with much less. There were not all these expenses like internet, cell phones, etc. You paid much cheaper water, electricity, and rent bills.

Flávio Tonnetti: As a long-lived group, do you feel that the financial challenge increased over the decades? Is that something that made it harder for a group to continue?

Beto Firmino: Especially in terms of focusing on the work, because as people need more money, they have to spread themselves across different fronts to make ends meet. As they are working on multiple things, their dedication to something specific, like a group, gets shorter. There was no choice, you have to divide your time and manage it. Back then, it was much easier to dedicate yourself exclusively to one project because you could stay in one job and surviving from it.

Oswaldo Gabrieli: I feel like we were very lucky in some ways. For example, the director of a company, Hoechst, invited us for a job. They had an event called the Hoechst Olympics, a huge integration activity they did for their 15,000 employees, renting out and closing Sesc Interlagos, with big opening and closing events. We went to talk to them, a bit suspicious, as it was a big chemical company and all. But when we got there, we had a great conversation with the guy in charge of the event, a smart, cultured, really nice guy. We started talking, he was enchanted, and said, "Present a project." And we were starting a new project, *Babel Bum*. But we didn't have a cent to make it. We just had the desire. I have learned that in life, when you hit rock bottom, a little rope comes and pulls you up just enough to breathe, and then you go back down. When the Hoechst person showed up, he asked how much it would cost, and we explained how it would be and how much it would cost. He said, "Tomorrow I'll give you this much." And he asked, "But can I pay you 20 thousand at a time?" And we said, "Sure." It was a leap of faith. And this was at the beginning of XPTO, when we were in our early 20s. Now, we are over 60, and XPTO is 40 years old. You see? Now we have to make piles of justifications and present a series of documents for something that will be a theatrical creation, to try and, if we are lucky, get funding that will be insufficient. Visual artists, if they are lucky, become famous painters and do not need this anymore.



Us, in theater, no. We will spend our whole lives living off the state's crumbs. Today, to put on a show, we have to spend a lot of time making lists of things to convince the evaluators of the grants, always in a square, boring way that fits the bureaucracy. We spend hours and hours justifying the unjustifiable. Sometimes, I just want to express myself, I just want to create. The artist who paints or the dancer who dances does not know what they are going to do before they start working with their body, so any justification is just lip service. If you have 40 years of history and propose something like that, they say, "Osvaldo, just apply, try." However, like XPTO, there are 400 groups in São Paulo. If someone said, "Here's 100 thousand, do whatever you want," we would do it, even if that amount is peanuts for making theater. But that's never going to happen because the funding managers are bureaucrats. The thing is: this unbureaucratic reality already happened for us. And it was incredible because, during the Hoechst Olympics, we put on a show that was grand. There was no Rouanet Law¹², no grants, none of that. And people in the theater world would ask, "Is XPTO rich? Is someone in XPTO rich?" Because *Babel Bum* was a very expensive show. Today, it would be a million-dollar production, something like that. We teamed up with another group, Pia Fraus, which at the time had Domingos Montagner, who did aerial acrobatics, and we went wild! We made a show that toured the world. We did two Olympics for Hoechst, they was fantastic. But it was a different Brazil. To give you an idea, imagine this: we were a group of 12 people going to France with 800 kilos of material, and we would show up on the day of the flight at the Varig counter, almost crying: "We're a theater group, we don't have money," and Varig would let us check in 600 kilos for free. And the other 200 kilos, we'd split among the 12 of us and board. All of this at check-in! It is not as we went beforehand to negotiate. Try doing that today with an airline. That happened in another Brazil and time, the conductor Jamil Maluf came to us—we did not even know him at the time—and said, "Do you want to do a project with the Experimental Repertoire Orchestra?" Sure! "Well Orloff wants to donate 80 thousand Brazilian reais to make a crazy show, it has to be really crazy because the project is called 'Orloff Spirit.' It's about the vodka they're launching. So, it has to be trippy, trippy, crazy!" I wrote the script, presented it, they agreed. We did two shows at the Municipal Theater of São Paulo and two at Paço das Artes in the city of Belo Horizonte. The whole orchestra on a chartered flight to do a show with the São Paulo choir singing while 100 people ran after giant chickens that stormed the stage. We did something so absurdly big that it did not fit on the Municipal Theater's stage. You know, when I look back at things like that, I wonder: how did we manage to do it? We did not have a cent, we were all poor, we were all very basic in how we lived and survived.

Flávio Tonnetti: And how did you actually do it? How did you build those sets, those costumes?

Osvaldo Gabrieli: We had a big workshop in the Mooca neighborhood in São Paulo, in the middle of an industrial area. In the middle of this cluster of factories, we had a huge, wonderful

¹² Federal Culture Incentive law No. 8.313, from December 23, 1991, which regulates the financial support to cultural projects via tax incentives.



workshop, alongside the Acrobático Fratelli group. We rehearsed and built things there. This was in 1990, before we joined SESI.

Flávio Tonnetti: And how did the entry into SESI/FIESP happen?

Oswaldo Gabrieli *Aquelarre* had been seen by SESI producer Maria Lúcia Pereira, who also saw Babel Bum. She knew the group's work very well and asked us: "Look, I've seen your work, and I've realized that you're ready to create a piece to come to SESI". This was in 1996. And that's how *O Pequeno Mago* (*The Little Wizard*) came to be, which was a milestone. A production prepared over almost six months before its premiere, with plenty of time to think and create. A show with 23 actors and a small orchestra of six musicians playing live. We won fourteen awards with it, making it the most awarded children's show in SESI's history.

Flávio Tonnetti: A children's show that is not just for children, right? It is for adults too. Like all those you create.

Oswaldo Gabrieli: I don't think much in terms of children or adults. You know how *Coquetel Clown* became a children's show? We performed it in theaters at midnight, and some parents brought their kids. There were moments when three kids laughed in the middle of the show, all by themselves, at unexpected times. That laughter would affect the rest of the audience. So we thought, "Let's do a children's session!" And that's how it became a children's show! Of course, we adapted some things because the language was a bit spicy... not too spicy, but there were some cheeky jokes that did not work for kids, though adults found them hilarious. They were silly things that had an effect on adults. All of this without words.

Beto Firmino: When we do children's theater, I think, deep down, the kids we are aiming for are ourselves. We are doing it for the child within us. I have a thing for children's theater; I enjoy it. My inner child enjoys it. I think that is why it's also for adults: it's for the children who live inside adults.

Oswaldo Gabrieli: With SESI, the production became something wild. Maria Lúcia Pereira was the one who hired us. She had a deep understanding of what was happening in São Paulo's theater scene. She was a critic who knew everything that was going on. She had been following XPTO since our early works. But she was fired from SESI—and sometime later, she passed away. When she left, someone administrative took over, someone who was not from the arts, hired to manage SESI's entire cultural complex. XPTO had been contracted for six months, and the play was a hit. The new person came in and said, "Would you like to stay for another six months?" "Of course, please." Imagine that. I was already on alert, thinking there would be trouble. I prepared a project based on Buster Keaton, *O Enigma do Minotauro* (*The Minotaur's Enigma*), and submitted it. She was fascinated. "If it is not broke, don't fix it," as they say. We ended up doing *Buster* for 8-9 months. Then, by the 2000s, we left SESI and faced the harsh reality, realizing that life was not like SESI. We went from 500 people in the audience to 80, with a show called *Além do Abismo* (*Beyond the Abyss*), which featured Grace Gianoukas



and a bunch of amazing people, but it was a “very twisted” show. Soon after, theater funding began.

Flávio Tonnetti: In what sense was *Além do Abismo* twisted?

Oswaldo Gabrieli: In terms of its dramaturgy. It was a commission by someone who was not Brazilian and lived in Spain, and it came with something a bit heavy that didn’t go down well.

Beto Firmino: Some people said it was not even theater. But it ended up winning awards for best costume and best music. It was a well-executed show, but it was very strange, to the point in which people said it was not theater. Because, really, it was very odd from a dramaturgical perspective.

Flávio Tonnetti: What was the language like, Beto?

Beto Firmino: First, it took place in an inflatable tent. Coca-Cola had a geodesic dome at the São Paulo Cultural Center that stayed there for years, like a round arena with terrible acoustics, which forced us to do a lot of sound work. The audience sat around the central arena where everything happened, with people coming in and out. The dramaturgy itself was very fragmented; the show was truly crazy. We were not aiming for clarity, in terms of weaving a story or leading to any kind of organicity.

Oswaldo Gabrieli: There was no story. It was the idea of “the mouth of time.” There was a Spanish inquisitor, a reference to Torquemada, with three crazy subjects. People who had died—and did not know they were dead—would arrive. An empress from a country, then a cow that spoke English, and then a guy who dominated the cow. The cow was an actor two meters tall, and the guy who dominated it was 1.60 meters. The performances were very absurd...

Beto Firmino: And the dramaturgy had these long soliloquies that didn’t connect to anything before or after. It was really challenging.

Flávio Tonnetti: But was it close to what we now consider post-dramatic theater?

Oswaldo Gabrieli: Honestly, I only learned what post-dramatic theater was much later. We had been doing post-dramatic theater since the beginning. Because we were never Aristotelian in our dramaturgy, and most of our works did not revolve around resolving a central issue. Noting like that. They were scenes... because I did not believe in structures. Nowadays, I believe in them more—I’m older now.

Beto Firmino: Even in your writing, it feels like you’re painting with words, loose, without worrying about structuring sentences. That shows up in the dramaturgy or post-dramaturgy of our shows.

Oswaldo Gabrieli: It has to do with what I said earlier about being a visual artist—I studied visual arts—you are not looking for coherence. I always think of Pina Bausch, who said,



“I hate giving interviews because I don’t know how to talk about the show.” The show is the show! Everything I want to say is in the show; I don’t want to explain it because I can’t.

Flávio Tonnetti: But even if you didn’t know or didn’t want to explain, audiences and critics received this show and gave you feedback. In the transition from the 1990s to the 2000s, how were you received? Because there was a sociopolitical shift and the context was not the same as when the group started.

Beto Firmino: One of the challenges XPTO took on was that despite not having a narrative-driven dramaturgy, achieving organicity in what was presented on stage. I think it is a musical thought process, in which you have an internal organicity that does not rely on a rationally structured dramaturgy. It is more about the organicity between the elements involved in the scene.

Oswaldo Gabrieli: But there are themes. We always talk about power. In *Babel Bum*, it was there the whole time. There were characters who received boxes of fallen angels. When they opened the boxes, each one revealed something. Two, who were migrants, were fascinated. The three sisters, who hated each other, opened theirs and saw nothing. The queen saw power. Each character saw what was inside them. I think this way of conveying a message is much more interesting, especially since I was a militant in Argentina and developed an allergy to overt militancy. You can be a militant in many ways in life. I think things that lend themselves to a single reading are always mistaken. Things should have multiple interpretations. I believe in the Gestalt approach, in which you see one thing, but someone else sees another. In a way, the work is built alongside the audience. I’m very bothered by dated shows, except when they have a more universal reading. Zé Celso had that knack; in the seven years I worked with him, I saw him incorporate everything. He could take the drama of an actress’s marriage to a musician and connect it to history and what was happening in Brazil and the world. I don’t have that ability... that intelligence to tie stories together. My path was different.

Beto Firmino: At the same time, in a scene from *O Pequeno Mago*, we had the luxury of setting the Queen’s Castle on fire. A castle crumbling into ruins. Not being pamphleteering has that meaning. Dealing with power involves rationality but also sensitivity, emotion. Instead of approaching content with a spreadsheet, you express it from all angles. What we decide to do in the world is much more mediated by emotions than by reason.

Oswaldo Gabrieli: In 2000 there was a scene Beto created in the second version of *Infecção Sentimental*, which we did also at SESI/FIESP. Three figures covered in gas balloons interacted with three others covered in spikes and knives. At one point, only two men remained—one with pink balloons and the other with knives—while the others had been hurt and fled the scene because, inevitably, one would hurt the other, and the balloons would pop. The two who remained showed great interest in each other... and started dancing! When school groups with teenagers were in the audience, there was a lot of screaming, because it was two men—of course, it was a different time; today, maybe that wouldn’t happen. But it was impressive how that scene provoked reactions. There was a very clear message.



Beto Firmino: That might be one reading. But there's a more philosophical one—which is what led me to create that scene—about human relationships. When the balloons entered, the music was super lively, bouncy, but when the knives appear, the music was dry, harsh. The two who remain, even if the balloons popped and they got hurt, came together and hold each other. And at that moment, the most romantic music I've ever composed in my life played. And in that dance, every now and then, a balloon popped—it's inevitable, because they were balloons and knives. In other words, when there are two, things would pop. Someone will be the knife, and someone will be the balloon. That is the most essential reading there. Even if the balloons popped, you had to find each other, you have to dance, and the balloons would keep popping.

Osvaldo Gabrieli: And nothing could be further from today's polarized tensions.

Flávio Tonnetti: You should stage that scene again!

Osvaldo Gabrieli: But I don't even know if I believe in that scene anymore! I feel there are some things that don't make sense anymore. Nowadays, I'm much more concerned with ecological issues, such as destruction of the oceans, animal life, and the planet as a whole. We are at a point in which young people cannot even connect with this bipolar world full of empty antagonisms. Maybe I'll find more space to create work in which I can talk to a child about something happening in the ocean that they might not know about, like in the show *Mar, Maru, Maré e a Ilha Que Não É* (*Sea, Maru, Tide, and the Island That Isn't*). I think it is more meaningful to talk about floating plastic islands in the middle of the ocean, the size of the state of Minas Gerais. To tell them that animals die from eating plastic waste, which is also in our blood, in the air, and in our food.

Flávio Tonnetti: I want to share with you, since you also scuba dive, a real image I would love to see explored on stage. I have dived several times under a layer of trash. And one of the things I loved doing most as a professional diver was picking up trash in the ocean.

Osvaldo Gabrieli: We have all the equipment here; we only stopped because of the pandemic. We dove for many years, and there was always that thing of being in a paradise-like place and finding a Coca-Cola can at the bottom, trash that would stay there for who knows how many years.

Beto Firmino: A shipwrecked payphone!

Flávio Tonnetti: Back to the shipwrecked payphone!

Osvaldo Gabrieli: People see the ocean from above. When you go below, you see it is much worse than you imagine. You see the corals dying. With uncontrolled fishing, there are almost no giant tuna left. It is terrifying. And what will these new generations inherit?

Flávio Tonnetti: In that sense, thinking of a theater of sensibilities and sensations, one that speaks to these new generations, is much more effective than making a pamphleteering speech. I remember when I was writing *Hamlet Cancelado*, it was a political moment in which I wanted to write something more direct and explicit, but Vinicius Piedade, my co-author, would not let me.



He said it would date the work in a bad way. He said, “Remember, we’re adapting Shakespeare, an author who was criticizing England but through an allegory set in Denmark!”

Beto Firmino: And it still makes sense today!

Flávio Tonnetti: And it remains powerful, like in your play, which was interpreted as a critique of Chernobyl. The audience needs that interpretive margin so the work can spark a transformative power within each person, both internally and externally.

Beto Firmino: I was reading an article on affective neuroscience, which establishes parameters for emotions common to mammals. When you access one of these fundamental emotions, you are accessing the same set of emotions that cavemen accessed. That electrical discharge is exactly the same. It is about accessing that essence.

Flávio Tonnetti: Thinking about the group’s ethos versus the atomization of the individual, do you consider group theater a powerful tool for this?

Oswaldo Gabrieli: We just finished a run of dozens of performances, many for schools. Historically, we have always done very spaced-out performances. But this time, we did up to eight shows in each city, and we got a real sense of what was happening with the audience. And it was clear that the kids were really engaged with the story. We told a story that was all about death. It started with people from a distant village finding a dead marine animal every day. There were fish, a turtle, a whale—which appeared full of plastic inside. And the animals were buried! No one knew what was happening. It was one of those shows in which the parents turned pale, not knowing how to explain it to their kids later. And I was fascinated by how the kids stayed silent—because school performances are usually chaotic. It was impressive how engaged the kids were. Even to the point of playing a word game we proposed at the end, in which the actors suggested versions of what happened during the play. Because many animals appeared that were not really animals, and at the end, a mermaid appeared, but there was no food or water left. To me, seeing the mermaid, the character was delirious. And one character says, “It wasn’t a mermaid!” But when another insists it was, the kids joined in and defended that it was, in fact, a mermaid. The kids took sides on something that was initially denied—because an actress mocked a character, a puppet, the central character who defends the mermaid, which is supposedly imaginary. And the kids embraced that idea. When he goes to the city and says he comes from a village where he found animals that weren’t animals and a plastic island with a mermaid, he becomes a pariah. But the kids defend him; they speak up, even without us provoking them. Shouting things like, “He’s telling the truth!” or “It’s true, I saw it!” You see? Taking the side of a character who might be telling a tall tale but believes what he saw.

Beto Firmino: I think the kids engage because there is play, there is organicity in what is proposed to them as a story, as a universe of thought. And that happens largely because it’s a group production, because it’s a group working together, with a cohesive language. And that results in something that sustains itself. The kids get involved to the extent that this organicity is



realized, with each element working in harmony—through acting, music, and dramaturgy that come together in a certain way. And that touches on the issue of group work. Because it is not music made separately for a play, you know? It was made with the play, and the play was made with the music. There is a density that emerges from that. There is a power. I'm talking about the music, but we could think about other elements too, like the set, the costumes, and so on. Group work allows for greater integration between the elements that can be articulated. The group creates favorable conditions for that to happen. And that results in potency.

Oswaldo Gabrieli: Potency with all the fights and arguments that come with it.

Beto Firmino: But those fights are a fundamental part of the process. They are the dynamo that makes things move forward. From that interaction, which can be conflictive, and from the clash of ideas, comes refinement. That is why it becomes organic, because there is room for the clash of perspectives.

Flávio Tonnetti: But don't you think the imaginary around groups has changed?

Beto Firmino: The idea of groups has a mythology that comes from the 1970s, reinforcing a sense of community, of everyone living together, playing soccer together, and so on. That very *Novos Baianos* vibe. Where you belonged deeply to it. Nowadays, people have a much more pragmatic relationship with group projects. In our case, that gave us, more recently, the luxury of doing a monologue.

Oswaldo Gabrieli: Today, even in XPTO, I see difficulty in engagement: "Oh, I can't rehearse because of this or that." And so we ended up doing the play *As Pedras de Javier* (*Javier's Stones*) with just one actor, Tay Lopez, in a monologue. But it didn't have to be a monologue. It's very rich to work with people who are engaged, who are in it. We're facing a serious problem: when there's money, it unites people. But it unites them to do work, because the struggle for survival prevents the formation of groups. I've been watching plays by groups that no longer have anyone from the original lineup; they've kept the name, but not even the director is the same. I can't see myself leaving XPTO. It's like creating a WhatsApp group and leaving! Or passing it on to someone else. Zé died, but *Oficina* continues. Maybe it'll be a different *Oficina*, but the people in it have a very clear sense of what the group is, they're very sure of what they want. I think that's great, but it's also sad. I think it's important for things to renew themselves. Even if, at this moment, the possibility is to work with just one actor.

Beto Firmino: And that doesn't bother the people who currently make up XPTO. At another time, that might have been a problem, because people would want to participate in some way. But today, since people are doing so many other things—if there's no work in XPTO, they're doing this or that elsewhere—there's more freedom. When XPTO started, if you were in a group, that was your workplace. You might do something else on the side, but that was your main thing. I notice that today, the relationship with collective work is different. People don't necessarily depend on it as their main source of income.



Oswaldo Gabrieli: I also think that often, the group can be a prison. I started at 26; now I'm 66. What I wanted before different from what I want now. Today, it is very annoying to always be thinking about the collective. But if we don't think about the collective, nothing happens. It's a lot of people with their hands out, asking to do something. If we don't do the Herculean work of creating projects, applying for PROAC¹³ grants, structuring work, and thinking about the future, things don't move. Because even though Beto and I are retired, we still need to work. But of course, there are times when we say, "Screw it." Right now, I think of the group in terms of open relationships, like how people think about marriage. I just did a project with Natália and you were there that day. It was kind of improvised because we had very little time. And finding a common day to get five people together is like finding a diamond. We would meet with the actors in shifts, and by luck, we would all meet for a rehearsal. I'm eager to do other projects not involving everyone. But it's hard because we carry the group's name.

Beto Firmino: At the same time, I found it liberating that it can happen in a light way. We did this performance with Natália, which did not involve members who are in other plays. And they came to watch the performance, genuinely interested. It is not something that challenges or upsets them, as they are not in that project. It is a possibility. At the same time, we are thinking on new projects with them. Because we feel the language is the bond. In the play we did, on this longer tour with more people in the group, you can feel the play growing. It is delightful. I felt very connected to them on stage. Not in the institutional sense of a group, but in the sense of being united in art and language

Oswaldo Gabrieli: To me it is quite different. Especially because, when I'm on stage nowadays, I feel uncomfortable. I've done some work as an actor, but I keep thinking like a director—worrying about whether the other actor entered at the right moment, whether they did what they were supposed to do, whether they missed the timing and if that will interfere with something else... So, I end up directing instead of acting. And that doesn't work because it drains an absurd amount of energy. What I believe I do best is directing. I've come to understand that about myself. I'm not a great actor. I'm a good puppeteer, but puppetry is now in the past for me because I want to explore other things.

Flávio Tonnetti: And what are you thinking about now?

Oswaldo Gabrieli: In recent years, I have discovered the wonders of object theater, and I'm fascinated by it. Object theater operates on a different reality because objects carry a prior history. If you work with a small box that belonged to your grandmother, then you need to discover its material history. That gives the object a completely different status than something randomly taken off a shelf. The box takes on a theatrical status. And I'm captivated by working with raw materials—sand, logs, stones, water, things like that. If I could, I would dedicate myself entirely to this. But the

13 The Cultural Action Program (PROAC) is a public policy created by the São Paulo state government to fund cultural activities using public notices to select projects for direct incentive.



challenge is selling this kind of proposal. When a PROAC grant application comes up, and you say you are going to create a performance with logs and pieces of trees, without knowing exactly what will come of it, it becomes very unlikely that you will get funding.

Flávio Tonnetti: Indeed, this seems to be the greatest challenge we face: to find ways to persist in artistic creation as a way of life. I want to sincerely thank you for this conversation. It was wonderful.

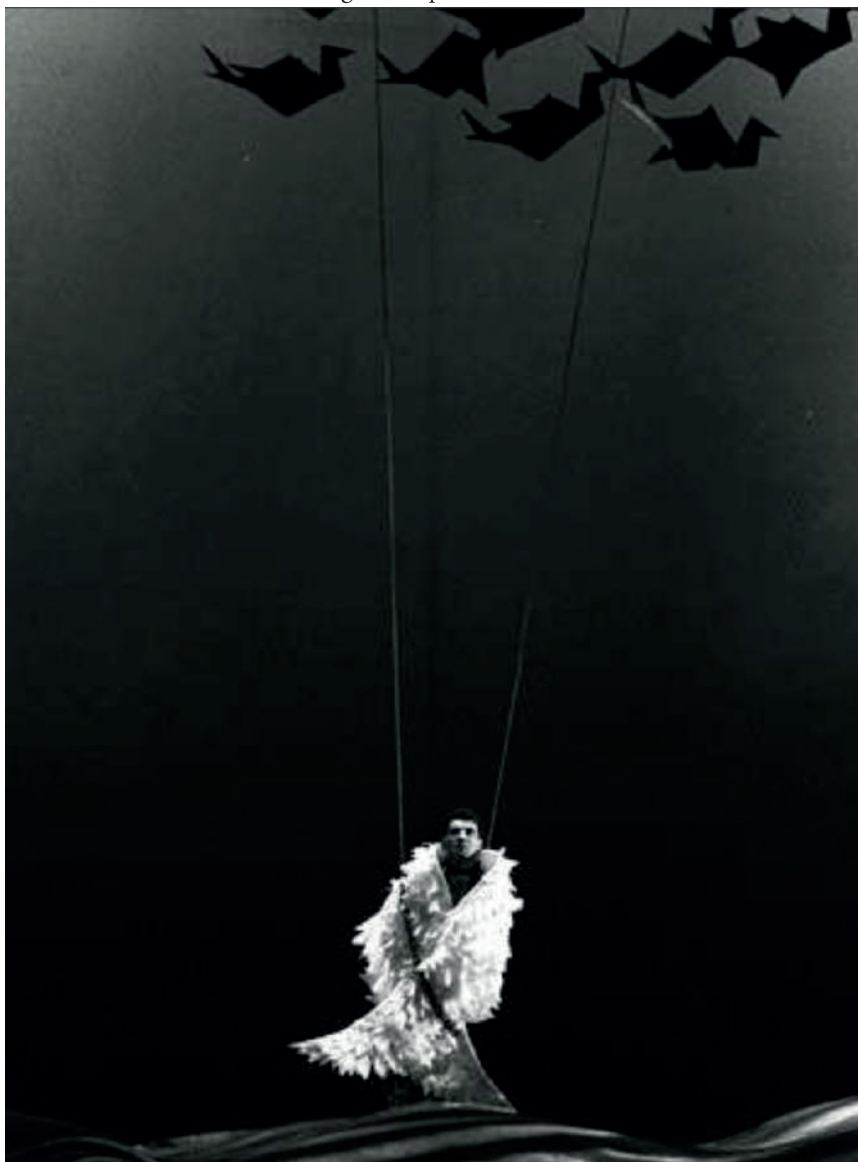
Beto Firmino: We are the ones who should be thanking you for the opportunity to share these stories.

Oswaldo Gabrieli: And may there be many more conversations to come!



3 Collection images

Image 1 - Aquelarre, 2000



Source: Acervo XPTO



Image 2 – Participation in events



Source: Acervo XPTO

Image 3 - Performance Réquiem para um tempo perdido. Minhocão, São Paulo



Source:Acervo XPTO

Image 4 - Oroboro, 2019



Source: Acervo XPTO

Image 5 - Além do abismo, 1999



Source: Acervo XPTO

Image 6 - Lorca Hallelujah Erotica, 2014



Source: Acervo XPTO



Image 7 - Pulando Muros, 2005



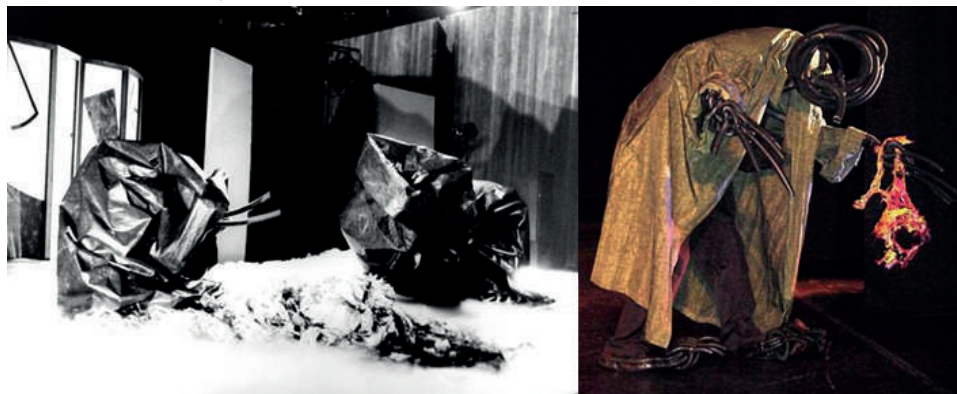
Source: Acervo XPTO

Image 8 – Estação Cubo, 2001



Source: Acervo XPTO

Image 9 - Infecção Sentimental Contra-ataca, 1984-2000 (1)



Source: Acervo XPTO

Image 10 - Infecção Sentimental Contra-ataca, 1984-2000 (2)



Source: Acervo XPTO

Image 11 - Buster – o enigma do Minotauro, 1997 (1)



Source: Acervo XPTO



Image 12 - Buster – o enigma do Minotauro, 1997 (1)



Source: Acervo XPTO

Image 13 - Buster – As pedras de Javier, 2024



Source: Acervo XPTO

4. Acknowledgements

We would like to thank Simone Mello, an artist, researcher, friend and host, who put us in contact with the project Porto a Puertos, financed by the art residency program Programa Iberescena 2022/2023, from which we wove a set of conversations which prepared us for the fulfilment of this extensive dialogue and its recording. To her, who for years integrated the cast of Grupo XPTO, we owe this encounter that happened with a friendly tone from the very first moments. We also thank Prof. Thiago Soares Vitor, for his collaboration with the transcription of a final portion of the recording of this interview, as well as a Prof. Kelly Koide whose reading of the originals contributed to a better adaptation of the published text.



Academic Biography

Flávio Américo Tonnetti

Professor at the Universidade Federal de Viçosa (UFV), Departamento de Educação, Viçosa, Minas Gerais, Brazil.

E-mail: flavio.tonnetti@gmail.com

Funding

Not applicable

Ethics Committee Approval

Not applicable

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

No declared research context

Copyright

Flávio Américo Tonnetti

Copyright of the translation

Celso Rimoli and Leonardo Maciel

Contribution of authorship (CRediT)

Not applicable

License

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Evaluation Method**

Double-Blind Peer Review

Editors

Ricardo Gomes

Priscilla Duarte

Lídia Olinto

Peer Review History

Submission date: 06 September 2024

Approval date: 26 October 2024



**MARIONETES INCENDIÁRIAS:
reflexões sobre a trajetória artística do grupo Pigmalião Escultura que Mexe**

INCENDIARY PUPPETS:
Reflections on the Artistic Trajectory of the Pigmalião Escultura que Mexe

Mariliz Regina Schrickte

 <https://orcid.org/0000-0002-0643-6476>

Marionetes Incendiárias:

reflexões sobre a trajetória artística do grupo Pigmalião Escultura que Mexe

Resumo: O artigo discorre sobre a trajetória do grupo Pigmalião Escultura que Mexe, refletindo sobre o seu fazer teatral e reconhecendo alguns modos com que as formas animadas se tornaram ferramentas de visibilidade para a abertura de espaços de reflexão política em seus espetáculos. O texto se encarrega de identificar as principais características do grupo e rememorar alguns aspectos de sua história, procurando por pontos perpendiculares entre as motivações do seu contexto social e o conteúdo das obras transpostas para a cena. O trabalho traz elementos de uma pesquisa participante, utilizando como instrumentos a observação e a análise documental, além das consultas bibliográficas, para esboçar uma reflexão sobre os 18 anos de trabalho coletivo alicerçado em um diálogo ativo entre a arte, a filosofia e a política.

Palavras-Chave: teatro de animação; aspectos políticos; estética teatral; Pigmalião Escultura que Mexe.

Incendiary Puppets:

Reflections on the Artistic Trajectory of the Pigmalião Escultura que Mexe

Abstract: This article discusses the trajectory of the group Pigmalião Escultura que Mexe, reflecting on their theatrical practice and recognizing ways in which animated forms have become visibility tools, opening spaces for political reflection in their performances. The text focuses on identifying the group's main characteristics and recalling aspects of its history, seeking perpendicular points between the motivations of their social context and the content of the works adapted to the stage. The article incorporates elements of participatory research, using observation and documentary analysis as instruments, along with bibliographic consultation, to outline a reflection on their 18 years of collective work grounded in an active dialogue between art, philosophy, and politics.

Keywords: puppet theater; political aspects; theatrical aesthetics; Pigmalião Escultura que Mexe.



1 Introdução

O Pigmalião Escultura que Mexe (PIGMALIÃO, 2025) é um grupo teatral fundado na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais. Transitando pelos encontros das Artes Visuais com as Artes Cênicas, construiu uma trajetória no Teatro de Formas Animadas na qual a filosofia e a política permeiam seus espetáculos. Sua poética é atravessada pela expressão das potencialidades das formas animadas enquanto objetos de apreciação estética. Mikel Dufrenne (2002, p. 23-31) concebe o objeto estético como uma ideia presente em uma forma sensível. Ao permitir o livre acordo da imaginação e do intelecto e conjurando, ao mesmo tempo, instâncias sensíveis e significantes, o boneco parece mobilizar a alma de quem o vê mais imediatamente do que qualquer outro objeto. É neste apelo da poesia pela razão, quando a imagem se carrega de estruturas de sentido, que o grupo Pigmalião busca estimular a participação ativa do público na construção de interpretações dialéticas, reflexivas e questionadoras sobre suas próprias realidade

Imagem 1 - Colagem com trabalhos do Pigmalião



Fonte: Arquivos do grupo, 2022

Em seu repertório, o grupo tem hoje oito espetáculos (Seu Geraldo Voz e Violão/2008, A Filosofia na Alcova/2011, O Quadro de Todos Juntos/2014, Mordaz/2016, Macunaíma Gourmet/2017-2023, Brasil/2018-2021, Elefanteatro/2023 e Fábulas Antropofágicas para Dias Fascistas/2023), duas intervenções (Mendigo Marrom/2008 e Bira e Bedé/2010) e mais de dez oficinas e laboratórios, circulando por várias cidades do Brasil e do exterior. Desde sua formação, em 2007, o Pigmalião se preocupa com a construção de um discurso próprio. Nessa busca, esforça-se



em firmar seus alicerces em um Teatro de Animação feito para adultos, promovendo uma percepção distanciada da ideia de que essa linguagem é sempre associada ao teatro para crianças. O desenho, a construção e a manipulação dos bonecos, nesse intuito, tentam se evadir do caricatural infantil e submergir no mimetismo realista. O refinamento de suas marionetes, consideradas esculturas, como o próprio nome do grupo sugere, visa aos efeitos filosóficos do prazer estético preconizados por Dufrenne:

A experiência do belo convida a filosofia a meditar na unidade de sentido da palavra forma (ou também da palavra estrutura), isto é, na relação entre a forma sensível dada como Gestalt significante, própria ao objeto estético, e a forma racional elaborada pelos formalismos que, para compreendê-lo, substituem ao objeto real um objeto ideal (Dufrenne, 2002, p. 28).

Dufrenne (2002, p. 56) se usava da metáfora dos espelhos para falar de uma superação do real rumo a um irreal que pode ser um ideal. Assim, a Arte não imitaria a vida, mas idealizaria um novo mundo. Cada mundo singular construído no palco se torna um mundo possível. As marionetes se comportam como estruturas significantes dessas realidades imagináveis. Corpos que parecem vivos, mas não são humanos, tornando-se *alter egos* de quem os anima, comportando-se como simulacros ou como substitutos para a nossa consciência individual se exteriorizar. A marionete seria assim, um espelho da humanidade. Dialogando com o pensamento de Bakhtin (1997, p. 32-3), o espelho não mostra como somos, é uma imagem invertida, nele vemos como somos vistos em sociedade. Isso faz com que a marionete supere o individual para fazer um retrato de nós diante de um coletivo, incendiando assim o seu lugar político de “reflexão” de nós mesmos em relação aos outros.

Olhando de dentro de nós, temos dificuldade de nos perceber no todo. Então, colocamos “para fora” através da criação estética. Para Mikhail Bakhtin (1997, p. 24), o autor se colocaria para fora em sua obra em busca de seu acabamento, sua completude: tornando-se outro, ele pode se julgar pelos olhos do mundo. Nos julgamos pelo valor que o outro nos atribui porque assim saímos de nós e transcendemos a nossa própria consciência: visualizamos nossa finitude, aquilo que ficará depois que partirmos. E por que a marionete superaria o ator no palco para promover essa exotopia? Porque talvez ela não seja ninguém até que o ator-animador e o público lhe atribuam uma existência. A marionete é uma casca universal que, mesmo repleta de valores pictóricos e escultóricos, somente simulará alojar autoconsciência com a participação do “autor” artista e do “autor” espectador. Assim, a realização da marionete em cena implica necessariamente um processo de integração, em algum grau, desse “Eu” e do “Outro” que se distanciam e se complementam, compondo uma dinâmica que parece sintetizar a dialética da existência, da vida em sociedade, da Política e da Arte.



2 Teatro Contemporâneo

O filósofo italiano Giorgio Agamben (2009) se perguntava o que é ser contemporâneo. Sob as veredas de Friedrich Nietzsche, associou o conceito a uma posição de “discronia” daquele que, pelo seu desencaixe, poderia visualizar seu tempo a uma certa distância e assim percebê-lo melhor. Essa percepção estaria centrada mais no escuro do que nas luzes de sua época: “contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (Agamben, 2009, p. 63).

O professor e pesquisador Jean-Pierre Ryngaert lê o Teatro Contemporâneo como aquele que não se revela facilmente no ato da leitura, solicitando ao leitor da obra “uma verdadeira cooperação para que o sentido emerja” (Ryngaert, 1998, p. 3). O autor também usa o “obscurantismo” como adjetivo a esse novo teatro que não entrega tudo ao espectador, e por isso é muitas vezes criticado pelas dificuldades de compreensão do que é encenado, um choque às premissas aristotélicas.

Katia Canton (2009, p. 15) usa do conceito de “narrativas enviesadas” para descrever essa nova tendência que se reaproxima da vida e das questões sociais, políticas, históricas, ecológicas, midiáticas e éticas do mundo, porém com formas de contar que utilizam de colagens, fragmentos, repetições, sobreposições e que não necessariamente resolvem suas próprias tramas. Se o Modernismo se ocupou de criar uma arte sintética e abstrata que deslocasse o espectador dos sentidos comuns e cotidianos, a Arte Contemporânea retoma então as narrativas, porém em uma perspectiva não linear e com sentidos múltiplos que podem ser construídos na relação com o espectador.

De um ponto de vista mais técnico, o pesquisador Henryk Jurkowski (2000) conta que o Teatro de Bonecos Contemporâneo foi impulsionado pelos movimentos modernistas que acabaram por promover uma reinvenção do espaço cênico e da presença do corpo do ator-animador agora colocado à vista do público. A linguagem se metamorfoseou em propostas interdisciplinares, interativas, transculturais, tecnológicas e em proposições que investigavam tanto o boneco enquanto sujeito cênico fictício quanto em objeto real. Hibridismo e heterogeneidade se tornaram adjetivos proeminentes do Teatro de Formas Animadas Contemporâneo.

É por todas essas afirmativas que acredito que o trabalho do Pigmalião corresponde às principais características do Teatro Contemporâneo, já que intenta com suas dramaturgias e marionetes “neutralizar” as “luzes” de sua época para desvelar seus obscurantismos (Agamben, 2009, p. 63), construindo “narrativas enviesadas” (Kanton, 2009, p. 15) que se aproximam e se distanciam da realidade para delegar ao público as amarras de seu próprio entendimento (Ryngaert, 1998, p. 3) e explorar diferentes relações do boneco com o ator-animador e o espaço de encenação (Jurkowski, 2000).



3 Teatro Político

Para Jacques Rancière (2005), as divisões categóricas de períodos históricos são só alterações nos regimes estéticos, ou seja, novas formas de partilhar o sensível. A palavra “partilha” é muito importante no pensamento do autor, pois problematizada em seu processo de tradução (Rancière, 2005, p. 7), a palavra se refere a algo em comum que se distribui em individualidades. Essa definição reverbera no próprio conceito de político ao confrontar as contradições entre os interesses individuais e coletivos, os direitos e deveres da vida pública e privada. O Teatro como linguagem que articula um enunciado de um artista ou coletivo em cena pública já se constituiria por si só, portanto, como uma ação política, manifestando sua politicidade estética porque se trata de uma partilha coletiva e, concomitante, de algo estético (Rancière, 2005, p. 20).

Hans-Thies Lehmann, por sua vez, acredita que a discussão sobre a Arte e o Teatro serem ou não políticos já não interessa mais e que, diante da velocidade da mídia, o teatro se vê com dificuldade de denunciar os abusos da sociedade, recorrendo, hoje, de modo muito mais indireto aos temas políticos. Assim, coloca que se deve procurar o político do teatro no modo em que se usa dos signos, mudando a forma do espectador perceber as questões, e sugere que “a política do teatro é uma política da percepção” (Lehmann, 1999, p. 424). O autor evidencia a arte teatral como a utopia de outra vida, sendo assim um laboratório profícuo para a experiência perceptiva da resistência, transgressão aos tabus, promoção de fissuras e destituição de categorias políticas. Aqui o pensamento de Lehmann se encontra com o de Rancière, quando o último fala em “atos estéticos como configurações da experiência, que ensejam novos modos do sentir e induzem novas formas da subjetividade política” (Rancière, 2005, p. 11).

Segundo André Carreira (2010), nos anos 1990 os grupos brasileiros deixam os projetos de militância inerente aos períodos de ditadura e redemocratização do país e tendem a um caminho de busca por novos modelos de trabalho grupal, alternativas de sustentabilidade do coletivo e produção de novas estéticas. Fernando Mencarelli (2016, p. 6) completa o pensamento quando analisa o teatro em Minas Gerais e traz a importância das sedes, quando os grupos estabelecem pontos de fixação de um trabalho desenvolvido a longo prazo junto à comunidade e à classe artística, “buscando o compartilhamento de experiências nos campos da formação, da experimentação e da criação, que consolidava o compromisso com uma ética de grupo entendido como agente cultural”.

Leandro Alves da Silva, do Grupo Fuzuê Teatro de Animação, faz uma reflexão sobre o exercício político que já começa nas estruturas dos coletivos:

Além deste âmbito mais interno, da convivência cotidiana entre os artistas no espaço de construção de coletividades, os grupos também se articulam como territórios em que a experiência de uma outra sociabilidade democrática é constantemente experimentada e instaurada – mesmo que muitas vezes efêmeras, seja porque algumas experiências duram pouco, seja porque estão em constantes transformações. Logo, podemos pensar numa dimensão política importante destes modos de existência artística como territórios de resistência, em que



outras possibilidades de participação, democracia, igualdade e cidadania são experimentadas. Mais do que “falar sobre” esta outra sociedade possível, o próprio coletivo se instaura como o laboratório de exercício micropolítico desta. E muitos grupos de Teatro de Bonecos se articulam também como grupos que pautam a luta por uma sociedade mais justa e democrática como o viés que organiza e tematiza toda sua atuação artística (Silva, 2020, p. 81).

Percebe-se, pelas falas de Carreira, Mencarelli e Silva, e considerando as reflexões de Lehmann e Rancière, que o caráter político dos grupos contemporâneos se encontra nos capilares dessas novas organizações de trabalho e relacionamento coletivo, na criação e afirmação de novas estéticas e no empreendimento de ações de agenciamento cultural entre artistas e comunidade. Esses aspectos se confirmam nas criações e na estrutura de teatro de grupo do Pigmalião Escultura que Mexe desde sua fundação (2007) e fixação de sua sede (2012) no bairro Colégio Batista, em Belo Horizonte, promovendo trabalhos coletivos inovadores que hoje agregam, entre núcleo de gestão, atores, produtores, técnicos dos espetáculos e artistas convidados, mais de 30 pessoas. Seus projetos incluem desde a montagem e circulação de espetáculos até o compartilhamento de seu espaço físico e seus conhecimentos técnicos em oficinas e residências artísticas com outros artistas e a comunidade em geral.

4 O teatro do Pigmalião Escultura Que Mexe

Na trajetória do grupo, a sua dramaturgia e proposta estética são concebidas concomitantemente, deixando no ar a conhecida dúvida acerca de quem veio antes: o ovo, a galinha, o desenho, a palavra, o texto ou o boneco? Eduardo Felix, enquanto condutor das dramaturgias e diretor geral e artístico das encenações, alinha em suas funções uma criação em que a palavra, a imagem, as políticas e o movimento se caldeiam e edificam juntos às propostas espetaculares do Pigmalião, catalisadas pela potência das capacidades técnicas e expressivas dos artistas participantes em cada obra.

Percebo o quanto cada uma das encenações do grupo se tornou alicerce para as que estavam ainda por vir, construindo um percurso cumulativo de pensamentos que se refletiram também na formatação de um estilo e de um discurso próprio do Pigmalião. Sua trajetória de 2007 a 2025 se consolida numa pequena amostra do que se passou no Brasil e no mundo, no mesmo período, pelos olhos de um grupo de teatro, abrangendo um recorte temporal que coincidentemente começa e termina sob o governo do mesmo presidente. Lula governou de 2003 a 2006 (1º mandato) e de 2007 a 2010 (2º mandato). O Pigmalião começa sua trajetória no começo de seu segundo mandato (2007) e inicia a montagem de *A Filosofia na Alcova* em seu final (2010). Em 2018, quando o juiz Sérgio Moro decretou a prisão de Lula, o Pigmalião montava o espetáculo *Brasil*. Em 2023, Lula assumia o seu 3º mandato, Sérgio Moro era investigado (Luz; Campos, 2023) e o grupo Pigmalião se preparava para a estreia de *Fábulas Antropofágicas para Dias Fascistas* no



Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes de Charleville-Mezières (França), fazendo outra apresentação internacional no Festival Internacional de Marionetas e Formas Animadas de Lisboa em 2024 em meio a um avanço da extrema direita na política mundial. Ainda em 2023, o grupo estreava o espetáculo de rua *Elefanteatro*, um projeto que nasce das demandas de distanciamento social decorrentes da pandemia de Covid-19 e que debate questões sobre os processos migratórios que aquecem as discussões políticas e sociais do mundo inteiro.

É também notório que o tempo das dramaturgias do grupo nem sempre andou lado a lado com o tempo das notícias de jornais: por vezes, pareciam prever o que ainda viria; por outras, problematizar o que já havia sido. Como assevera Walter Benjamin, “a história é um tempo saturado de agoras” (Benjamin, 1987, p. 229). Assim, as reflexões e as temáticas de um espetáculo vão se atualizando e flutuando entre passado e presente no mar incerto dos acontecimentos, da visão e das viseiras de seus espectadores. Isso também se dá por todo o tempo de gestação de um processo criativo, principalmente quando envolve a construção de bonecos complexos. Desde que a ideia surja, até que vire escrita e projeto, seja enviada para aprovação e captação de recursos e, finalmente, comece a ser construída, montada e ensaiada, é um tempo que pode levar de 2 a 4 ou 5 anos. O espetáculo *Quadro de Todos Juntos*, por exemplo, teve seu primeiro ímpeto criativo em 2011. A estreia do espetáculo aconteceu em 2014 e sua principal grande circulação em 2017. Em todos estes anos, não só mudaram as “temperaturas” do mundo, como muito do que foi pensado se metamorfoseou em outros sentidos, com a sucessão de novos eventos, manchetes, tragédias, escândalos e jogos de poder. Basta lembrar que a estreia do espetáculo em 2014 se deu no calor da reeleição do governo de esquerda de Dilma Rousseff e que sua penúltima apresentação, em 2022, aconteceu em meio aos clamores conservadores com requinte fascista do governo de Jair Bolsonaro. Nesse sentido, voltamos à metáfora da arte como espelho, refletindo sempre aquilo que está a sua frente: muda o cenário, atualiza-se a imagem refletida.

Retomando as reflexões anteriores sobre o Teatro Contemporâneo como aquele que vê no escuro, podemos pensar que os espetáculos do grupo tomaram significados mais profundos com o passar do tempo, porque havia, no momento de sua criação, uma certa intuição opaca do porvir. Jacques Rancière (2005, p. 44) coloca dois tipos distintos de subjetividade política quando problematiza as duas faces da palavra “vanguarda”: um é aquele que bate de frente com a política vigente, sugerindo a transformação; o outro é um certo poder de antecipar e prever o que ainda está por vir.

Esse caráter crítico e prospectivo do teatro mencionado por Rancière, ora se comportando como uma anáfora ora como catáfora de seu tempo, é debatível no repertório do grupo. *A Filosofia na Alcova* já falava sobre o aborto com seus fetos de espuma em 2011. Em setembro de 2020, Damares Alves, a então Ministra da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, teria agido para impedir um aborto concedido pela justiça a uma menina de 10 anos (Jiménez, 2020), estuprada pelo tio. Também *O Quadro de Todos Juntos*, espetáculo que debate as políticas familiares desde 2014, é “requeentado” em 2019 pelas pregações em defesa da família, da moral e dos bons costumes



do governo Bolsonaro (Lisboa, 2018). O espetáculo *Mordaz*, que colocou no palco a representação da corrupção e de um “golpe” no início de 2016, vê, em agosto do mesmo ano, a presidente do Brasil sofrer um *impeachment* e ser substituída pelo seu vice, cúmplice do maquinário para sua destituição. *Macunaíma Gourmet* já nascia no desenrolar desse processo, e os capítulos do enredo brasileiro caminharam junto à composição do espetáculo, que batia de frente com eles. O escândalo que fez cama à sua dramaturgia, com a descoberta de carnes vencidas de grandes frigoríficos sendo moídas, processadas com papelão e comercializadas (SETE [...], 2017), hoje nem é mais lembrado, porém faz correspondência a tantos outros episódios similares que trazem novos sentidos no instante em que vivemos. Em 2023, por exemplo, a questão indígena virou pauta principal dos noticiários diante das tramitações da lei do Marco Temporal (Coelho, 2023) e agregou novas interpretações para a icônica obra do modernismo brasileiro que estava sendo mais uma vez colocada em cena pelos olhos do Pigmalião.

5 Considerações finais

O Teatro é ferramenta de reflexão do nosso entorno, em processos de representação da realidade, mas que, como numa sala de espelhos, distorce suas formas para que assim se promovam novos olhares e possibilidades, abrindo espaço para novas perspectivas de compreensão do que nos acontece. Chego à conclusão de que a linguagem do Teatro de Formas Animadas coloca mais uma camada de espelhamentos em cena, corroborando na composição de uma vitrine que instiga as retinas e cutuca as imagens pré-formatadas de nossas mentes.

Em toda esta análise, compreendo que a busca de traços mais realistas das formas animadas construiu nos espetáculos do Pigmalião justamente o oposto, um paradoxo em que, quanto mais real é o mundo animado construído no palco, mais irreal ele se torna, retumbando em polissemias no crânio do espectador e contribuindo para a desconstrução de imagens forçosamente lapidadas em nossas mentes. Ryngaert (1998) já falava sobre o texto teatral não como uma imitação da realidade, mas como uma nova construção dela. Ao mesmo tempo, o que talvez se torne o maior dos paradoxos, este estranho, irreal e desconstruído mundo que se vê pelas retinas, se torna, de alguma forma, familiar. Por exemplo, percebemos a estranha familiaridade ao vermos o lendário personagem Macunaíma comer um “McDonald’s” (*Macunaíma Gourmet*, 2017), ou ao vermos ratos dentados se associarem a pessoas dos nossos noticiários (*Mordaz*, 2016), ou, ainda, ao vermos uma família de porcos lembrarem o quadro familiar que temos na nossa estante (*O Quadro de Todos Juntos*, 2014). É desta invenção de mundos outros, potencializada pelas formas animadas, que acredito que o Teatro ainda seja potente em seu ativismo político, mesmo que às vezes se situe apenas como espaço de fuga de uma realidade doentia e alienante para aqueles poucos que se propõem a apreciá-lo.

Nas nossas relações, recorreremos às palavras para explicar pensamentos e sentimentos, conjurando através delas as imagens que permitem nos expressar o mais aproximadamente o possível



do que se passa dentro de nós. Comentamos a impotência de alguém, relatamos a violência que vivenciamos, comparamos coisas aos animais. As formas animadas conseguem recriar diante dos olhos essas façanhas realizáveis apenas na nossa imaginação, através do jogo de proporções, da quebra dos limites da física e da natureza, das possibilidades de “pintar” com mais afino alguns signos em cena. Rancière (2005, p. 18) usa a expressão “signos pintados” para designar o movimento dos corpos na cena. Os bonecos e as máscaras vêm, então, como esses signos pintados, aparecendo ora como índice, ora como ícone, ora como símbolo, quase dando às palavras contidas nas dramaturgias uma tridimensionalidade que oferece uma maior aproximação com o espectador. Os bonecos e máscaras tendem a funcionar, então, como um *trompe l’oeil*¹ para debelar os nossos tempos: são vias de alta velocidade, colocando o espectador em uma esteira mais veloz para associações e referências que imprimem visibilidade para questões políticas e sociais de nossa época. Bonecos, máscaras, objetos que funcionam como quiasmas, quimeras, querelas, totens, múmias, metáforas, signos. Dispomos de todas essas possibilidades das formas animadas, e de outras tantas, para retirar os véus colocados nos olhos dos nossos tempos.

No Pigmalião Escultura que Mexe somos empresa. Mas somos amigos e somos família, porque dividimos dos mesmos sonhos, cômodos e cotidianos. Às vezes somos casal. Terapeuta e paciente. Chefe e empregado. Somos várias instituições em uma só. Ter um grupo de teatro é fazer um ensaio político diário. Como valorar o que cada um ganha? Como estar todos juntos e bem? Como construir um sonho em várias mãos? Nos colocamos em um processo contínuo de reflexão. Somos indivíduos nas micropolíticas de um grupo e dentro das macropolíticas de uma metrópole, de um grande país, de um grande mundo. Usamos das marionetes que “refletem” para refletir sobre nós mesmos. Reverberamos nossos sentimentos e pensamentos em nossos bonecos e espetáculos. Os pronomes *Eu* e *Nós* se confundem nesse caminho construído por várias mãos. Eu não quero ser individual. Eu quero ser coletiva. E assim seguimos juntos nesta estrada de arte, luta e resistência.

1 Recurso técnico-artístico empregado com a finalidade de criar uma ilusão de ótica, como indica o sentido francês da expressão: *tromper*, “enganar”, *l’oeil*, “o olho”. Seja pelo emprego de detalhes realistas, seja pelo uso da perspectiva e/ou do claro-escuro, a imagem representada com o auxílio do *trompe l’oeil* cria no observador a ilusão de que ele está diante de um objeto real em três dimensões e não de uma representação bidimensional. O objetivo do procedimento é, portanto, alterar a percepção de quem vê a obra. O termo, ainda que de início aplicado à pintura de períodos em que predomina o naturalismo - por exemplo, na Grécia Antiga e no Renascimento italiano, se generaliza no vocabulário crítico e passa a referir-se a qualquer forma de ilusionismo acentuado empregado nas artes (TROMPE [...], 2025).



Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito da história*. In: BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas I. 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 222-232.
- CANTON, Katia. *Narrativas Enviesadas*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- CARREIRA, André. *Teatro de grupo e a noção de coletivo criativo*. In: ANAIS DO VI CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 2010, São Paulo. Anais eletrônicos [...]. São Paulo: [s. n.], 2010, p. 1–5. Disponível em: <http://portalabrace.org/vicongresso/historia/Andre%20Carreira%20Abrace%202010.pdf>. Acesso em 27 mai. 2023.
- COELHO, Renato. Aprovação do marco temporal prejudica tanto direitos dos povos indígenas quanto proteção do meio ambiente no Brasil, diz pesquisadora da Unesp. Bauru, 2023. Disponível em: <https://jornal.unesp.br/2023/06/01/aprovacao-do-marco-temporal-prejudica-tanto-direitos-dos-povos-indigenas-quanto-protecao-do-meio-ambiente-no-brasil/>. Acesso em: 01 abr. 2025.
- DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- GIL, Antônio Carlos. *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.
- JIMÉNEZ, Carla. Menina de 10 anos violentada faz aborto legal, sob alarde de conservadores à porta do hospital. El País Brasil, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-08-16/menina-de-10-anos-violentada-fara-aborto-legal-sob-alarde-de-conservadores-a-porta-do-hospital.html>. Acesso em: 01 abr. 2025.
- JURKOWSKI, Henryk. *Métamorphoses*. Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionnette, 2000.
- LEHMANN, H. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- LISBOA, Vinicius. Bolsonaro diz ter firmado compromisso em defesa da família. Agência Brasil, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2018-10/bolsonaro-diz-ter-firmado-compromisso-em-defesa-da-familia>. Acesso em: 01 abr. 2025.
- LUZ, Sergio Ruiz; CAMPOS, João Pedroso. Em inversão de papéis, Moro se torna alvo de investigações do STF e da PF. Veja, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/politica/em-inversao-de-papeis-moro-se-torna-alvo-de-investigacoes-do-stf-e-da-pf>. Acesso em: 01 abr. 2025.
- MENCARELLI, Fernando. *Teatro em Minas Gerais*. [S.l]: [s. n.], 2016. Disponível em: https://www2.sesc.com.br/wps/wcm/connect/94759f7d-8a73-405a-b1e4-2577b6835642/Teatro+em+Minas+Gerais+-+Fernando+Antonio+Mencarelli.pdf?MOD=AJPERES&CONVERT_TO=url&CACHEID=94759f7d-8a73-405a-b1e4-2577b6835642. Acesso em: 27 mai. 2023.
- PIGMALIÃO escultura que mexe. Belo Horizonte, 2025. Disponível em: www.pigmaliao.com. Acesso em: 01 abr. 2025.
- RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.



RYNGAERT, Jean Pierre. *Ler o Teatro Contemporâneo*. São Paulo: Martin Fontes, 1998.

SETE perguntas e respostas sobre a Operação Carne Fraca. Exame/Agência Brasil, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://exame.com/brasil/sete-perguntas-e-respostas-sobre-a-operacao-carne-fraca/>. Acesso em: 01 abr. 2025.

SILVA, Leandro Alves da. O que pode um boneco? O Teatro de Bonecos como uma arte relacional e política. *Móin-Móin*, Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v. 1, n. 22, p. 077-093, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/2595034702222020077>. Acesso em: 20 maio. 2023.

Trompe l'oeil. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5358/trompe-l-oeil> . Acesso em: 01 abr. 2025.



Biografia acadêmica

Mariliz Regina Schrickte - Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Doutora em Artes Cênicas: Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Design e Moda, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.

E-mail: lizschrickte@gmail.com

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

O artigo é originado [reescrito e] desdobrado da tese: Marionetes incendiárias: os espaços políticos do Pigmalião Escultura que Mexe. Disponível em: <https://repositorio.udesc.br/entities/publication/ea7eb335-62d4-4eb9-af07-a24b55399097>. Acesso em: 11 abr. 2025.

Direitos autorais

Mariliz Regina Schrickte

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Duplo Cego

Editor responsável

Ricardo Gomes

Priscilla Duarte

Lídia Olinto

Histórico de avaliação

Data de submissão: 24 março 2024

Data de aprovação: 14 setembro 2024



INCENDIARY PUPPETS: Reflections on the Artistic Trajectory of the Pigmalhão Escultura que Mexe

MARIONETES INCENDIÁRIAS:
reflexões sobre a trajetória artística do grupo Pigmalhão Escultura que Mexe

Mariliz Regina Schrickte

 <https://orcid.org/0000-0002-0643-6476>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i14.7982

Incendiary Puppets:

Reflections on the Artistic Trajectory of Pigmalhão Escultura que Mexe

Abstract: This article discusses the trajectory of the group Pigmalhão Escultura que Mexe, reflecting on their theatrical practice and recognizing ways in which animated forms have become visibility tools, opening spaces for political reflection in their performances. The text focuses on identifying the group's main characteristics and recalling aspects of its history, seeking perpendicular points between the motivations of their social context and the content of the works adapted to the stage. The article incorporates elements of participatory research, using observation and documentary analysis as instruments, along with bibliographic consultation, to outline a reflection on their 18 years of collective work grounded in an active dialogue between art, philosophy, and politics.

Keywords: puppet theater; political aspects; theatrical aesthetics; Pigmalhão Escultura que Mexe.

Marionetes Incendiárias:

reflexões sobre a trajetória artística do grupo Pigmalhão Escultura que Mexe

Resumo: O artigo discorre sobre a trajetória do grupo Pigmalhão Escultura que Mexe, refletindo sobre o seu fazer teatral e reconhecendo alguns modos com que as formas animadas se tornaram ferramentas de visibilidade para a abertura de espaços de reflexão política em seus espetáculos. O texto se encarrega de identificar as principais características do grupo e rememorar alguns aspectos de sua história, procurando por pontos perpendiculares entre as motivações do seu contexto social e o conteúdo das obras transpostas para a cena. O trabalho traz elementos de uma pesquisa participante, utilizando como instrumentos a observação e a análise documental, além das consultas bibliográficas, para esboçar uma reflexão sobre os 18 anos de trabalho coletivo alicerçado em um diálogo ativo entre a arte, a filosofia e a política.

Palavras-Chave: teatro de animação; aspectos políticos; estética teatral; Pigmalhão Escultura que Mexe.



1 Introduction

Pigmalião Escultura que Mexe (PIGMALIÃO, 2025) is a theater group founded in the city of Belo Horizonte, Minas Gerais, Brazil. Navigating the intersection of Visual Arts and Performing Arts, the group has built a trajectory in Puppet Theater, in which philosophy and politics permeate its productions. Their poetic language explores the expressive potential of animated forms as objects of aesthetic appreciation. Mikel Dufrenne (2002, p. 23-31) conceives the aesthetic object as an idea embodied in a sensible form. By enabling a free interplay between imagination and intellect, while simultaneously invoking both sensible and significant dimensions, the puppet seems to mobilize the viewer's soul more immediately than any other object. By means of this poetic appeal to reason, when the image is charged with structures of meaning, the Pigmalião group seeks to stimulate active audience participation in the construction of dialectical, reflective, and critical interpretations of their own realities.

Image 1 - Collage with productions from Pigmalião



Source: Group archives, 2022

The group's repertoire currently includes eight productions (*Seu Geraldo Voz e Violão*/2008, *A Filosofia na Alcova*/2011, *O Quadro de Todos Juntos*/2014, *Mordaz*/2016, *Macunaíma Gourmet*/2017-2023, *Brasil*/2018-2021, *Elefanteatro*/2023, and *Fábulas Antropofágicas para Dias Fascistas*/2023), two performance interventions (*Mendigo Marrom*/2008 and *Bira e Bedé*/2010), and over ten workshops and creative labs, having toured several cities in Brazil and abroad. Since its founding in 2007, Pigmalião has been committed to developing its own discourse. In this pursuit,



the group strives to ground its work in Puppet Theater made for adults, promoting a perception distanced from the idea that this language is inherently associated to children's theater. The design, construction, and manipulation of the puppets aim to move away from childlike caricature and instead immerse themselves in realistic mimicry. The refinement of its puppets—regarded as sculptures, as the name of the group suggests—aims at the philosophical effects of aesthetic pleasure as proposed by Dufrenne:

The experience of beauty invites philosophy to reflect on the unified meaning of the word form (or also of the word structure), that is, on the relationship between the sensible form given as Gestalt signifier, proper to the aesthetic object, and the rational form elaborated by formalisms that, in order to understand it, replace the real object with an ideal one (Dufrenne, 2002, p. 28).

Dufrenne (2002, p. 56) used the metaphor of mirrors to speak of a transcendence of reality towards an unreality that may represent an ideal. Thus, art does not imitate life, but idealizes a new world. Each singular world constructed on stage becomes a possible world. Puppets act as signifying structures of these imaginable realities—bodies that appear alive, yet are not human, becoming alter egos of those who animate them, behaving as simulacra or substitutes for our individual consciousness to be externalized. The puppet, thus, becomes a mirror of humanity. In dialogue with Bakhtin's thought (1997, p. 32-3), the mirror does not show us as we are, but rather presents an inverted image; in it, we see how we are perceived by society. This makes the puppet transcend the individual and portrays who we are in relation to the collective, thus igniting its political role as a site of "reflection" of ourselves in relation to others.

From within, it is difficult to perceive ourselves as part of a whole. Therefore, we project ourselves "outward" using aesthetic creation. For Mikhail Bakhtin (1997, p. 24), the author projects themselves outward into their work in search of closure and completeness: by becoming other, they can judge themselves through the eyes of the world. We judge ourselves based on the value others assigns to us, because in doing so we step outside ourselves and transcend our own consciousness: we visualize our finitude, that which remains after we are gone. And why might the puppet surpass the actor on stage to promote this outsideness? Perhaps because the puppet is no one until the actor-puppeteer and the audience endow it with existence. The puppet is a universal shell that, even when full of pictorial and sculptural values, can only simulate self-awareness with the participation of the artist "author" and the spectator "author." Thus, the puppet's realization on stage necessarily involves a process of integration, to some degree, between the "Self" and the "Other"—entities that diverge yet complement each other, forming a dynamic that seems to synthesize the dialectic of existence, of life in society, of Politics, and of Art.



2 Contemporary Theater

Italian philosopher Giorgio Agamben (2009) wondered what it means to be contemporary. Following Friedrich Nietzsche's footsteps, he associated the concept with a kind of temporal disjunction—a misalignment that enables one to visualize their own time from a certain distance, and thus perceive it more clearly. This perception would be rooted more in the darkness than in the lights of the era: "contemporary is precisely the one who knows how to see this darkness, who is able to write by dipping the pen into the obscurity of the present" (Agamben, 2009, p. 63).

Professor and researcher Jean-Pierre Ryngaert views Contemporary Theater as one that does not readily reveal itself by means of reading alone, requiring from the reader a "true cooperation for meaning to emerge" (Ryngaert, 1998, p. 3). He also characterizes this new theater as "obscurantist," in the sense that it does not lay everything out for the spectator. As a result, it is often criticized for being difficult to comprehend, challenging Aristotelian premises and expectations.

Katia Canton (2009, p. 15) uses the concept of "skewed narratives" to describe this new trend that reconnects with life and with social, political, historical, ecological, media-related, and ethical issues of the world. However, it does so using storytelling forms that use collage, fragmentation, repetitions, and layering, often without resolving their own plots. If Modernism focused on creating synthetic and abstract art that displaced the spectator from ordinary and everyday meanings, Contemporary Art reintroduces narratives from a non-linear perspective, enabling multiple interpretations to emerge with the spectator's engagement.

From a more technical perspective, researcher Henryk Jurkowski (2000) says that Contemporary Puppet Theater was driven by modernist movements that led to a reinvention of the scenic space and the presence of the actor-puppeteer's body, now visible to the audience. The language transformed into interdisciplinary, interactive, transcultural, and technological proposals, exploring the puppet both as a fictional scenic subject and as a real object. Hybridism and heterogeneity have become prominent adjectives of Contemporary Puppet Theater.

For all these reasons, I believe that the work from *Pigmalião* aligns with the main characteristics of Contemporary Theater, as it aims, with its dramaturgies and puppets, to "neutralize" the "lights" of its era to unveil its obscurantisms (Agamben, 2009, p. 63), building "skewed narratives" (Kanton, 2009, p. 15) that approach and distance themselves from reality, entrusting the audience with the constraints of their own understanding (Ryngaert, 1998, p. 3) and exploring different relationships between the puppet, the actor-puppeteer, and the staging space (Jurkowski, 2000).



3 Political Theater

For Jacques Rancière (2005), the categorical divisions of historical periods are merely changes in aesthetic regimes, that is, new ways of sharing the sensible. The word “sharing” is crucial in the author’s thought, as it is problematized in its translation process (Rancière, 2005, p. 7), referring to something in common that is distributed among individualities. This definition resonates with the very concept of the political by confronting contradictions between individual and collective interests, as well as the rights and duties of public and private life. Theater, as a language that articulates the statement of an artist or collective in a public space, would thus constitute a political action, manifesting its aesthetic politicization because it involves collective sharing and, concurrently, something aesthetic (Rancière, 2005, p. 20).

Hans-Thies Lehmann, in turn, believes that the debate over whether Art and Theater are political or not is no longer relevant and that, given the speed of the media, theater struggles to denounce societal abuses, now resorting in a much indirectly to political themes. Thus, he argues that one should look for the politics of theater in the way signs are used, changing how the spectator perceives issues, and suggests that “the politics of theater is a politics of perception” (Lehmann, 1999, p. 424). The author highlights theatrical art as the utopia of another life, thus becoming a fruitful laboratory for the perceptual experience of resistance, transgression of taboos, promotion of ruptures, and destitution of political categories. Here, Lehmann’s thinking meets that of Rancière, when the latter speaks of “aesthetic acts as configurations of experience, which enable new ways of feeling and induce new forms of political subjectivity” (Rancière, 2005, p. 11).

According to André Carreira (2010), in the 1990s, Brazilian theater groups moved away from militant projects inherent to the periods of dictatorship and the country’s redemocratization, and instead tended toward seeking new models of collective work, sustainable alternatives for the group, and the creation of new aesthetics. Fernando Mencarelli (2016, p. 6) expands this perspective by analyzing theater in Minas Gerais and emphasizing the importance of having headquarters—fixed locations where groups develop long-term work within the community and the artistic scene, “seeking the sharing of experiences in the fields of training, experimentation, and creation, which consolidated the commitment to a group ethic understood as a cultural agent.”

Leandro Alves da Silva, from the group Fuzuê Teatro de Animação, reflects on the political exercise that begins within the very structures of collectives:

Beyond this more internal sphere of daily coexistence among artists in the process of building collectivities, the groups also function as territories where the experience of another form of democratic sociability is constantly tested and established—even if often ephemeral, either because some experiences are short-lived or because they are in constant transformation. Therefore, we can think of an important political dimension of these artistic modes of existence as resistance territories, where other possibilities of participation, democracy, equality, and citizenship are explored. More than “talking about” this other possible society, the collective itself becomes a laboratory for its micropolitical exercise. And



many Puppet Theater groups are also articulated as collectives that foreground the struggle for a more just and democratic society as the guiding principle and central theme of their artistic work (Silva, 2020, p. 81).

It becomes evident, from the perspectives of Carreira, Mencarelli, and Silva, along with the reflections by Lehmann and Rancière, that the political character of contemporary theater groups lies within the fabric of these new models of collective work and relationship, in the creation and affirmation of new aesthetics and in the enactment of cultural agency between artists and the community. These aspects are manifested in the artistic productions and group theater structure of Pigmalhão Escultura que Mexe since its founding (2007) and the establishment of its headquarters (2012) in the Colégio Batista neighborhood of Belo Horizonte. The group fosters innovative collective work that currently brings together over 30 individuals, including management members, actors, producers, technical staff, and guest artists. Its projects range from the production and touring of performances to the sharing of its physical space and technical knowledge in workshops and artistic residencies with other artists and the wider community.

4 The Pigmalhão Escultura Que Mexe theater

Throughout the group's trajectory, its dramaturgy and aesthetic approach are conceived simultaneously, leaving in the air the well-known question of what came first: the chicken or the egg, the drawing or the word, the text or the puppet? Eduardo Felix, as the dramaturgical leader and general and artistic director of the performances, orchestrates a creative process in which word, image, politics, and movement merge and are built together into Pigmalhão's theatrical proposals, catalyzed by the technical and expressive capacities of the artists participating in each work.

I realize how each of the group's performances became a foundation for those yet to come, building a cumulative path of reflections that also shaped Pigmalhão's own style and discourse. Its trajectory from 2007 to 2025 stands as a small sample of what happened in Brazil and the world during the same period—seen through the eyes of a theater collective—encompassing a time frame that, coincidentally, begins and ends under the same president's administration. Lula governed from 2003 to 2006 (first term) and from 2007 to 2010 (second term). Pigmalhão began its trajectory at the beginning of his second term (2007) and begins working on *A Filosofia na Alcova* at its end (2010). In 2018, when Judge Sérgio Moro ordered Lula's imprisonment, Pigmalhão was staging the play *Brasil*. In 2023, Lula assumed his third term, Sérgio Moro was under investigation (Luz; Campos, 2023), and Pigmalhão was preparing for the premiere of *Fábulas Antropofágicas para Dias Fascistas* at the *Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes de Charleville-Mézières* (France), also performing internationally at the *Festival Internacional de Marionetas e Formas Animadas* in Lisbon in 2024 amid a global surge of far-right politics. Also in 2023, the group premiered the street show *Elefanteatro*, a project born out the social distancing



demands of the COVID-19 pandemic, addressing issues related to migration processes that continue to fuel political and social discussions worldwide.

It is also evident that the timeline of the group's dramaturgies did not always align with the pace of the headlines: at times, they seemed to predict what was yet to come; at others, they questioned what had already passed. As Walter Benjamin states, "history is a time saturated with the now" (Benjamin, 1987, p. 229). Hence, the reflections and themes of a performance continue to evolve, drifting between past and present in the uncertain sea of events, of vision, and of the blinders worn by its spectators. This is also a result of the extended gestation period of creative processes, especially when it involves the construction of complex puppets. From the moment an idea is conceived, until it becomes a written proposal and project, it is submitted for approval and funding, and finally begins to be built, assembled, and rehearsed; the process can take anywhere from two to four or five years. The play *Quadro de Todos Juntos*, for example, had its first creative impetus in 2011. It premiered in 2014 and had its main major tour in 2017. Over all these years, not only did the "temperatures" of the world shift, but much of what was initially conceived morphed into other meanings, shaped by the succession of new events, headlines, tragedies, scandals, and power struggles. One need only recall that the play's premiere in 2014 took place during the heated re-election of Dilma Rousseff's leftist government, while its penultimate performance, in 2022, occurred amid the conservative clamors with fascist overtones under Jair Bolsonaro's administration. In this sense, we return to the metaphor of art as a mirror, always reflecting what lies before it: as the scenery changes, so does the reflected image.

Returning to previous reflections on Contemporary Theater as one that sees in the dark, we might consider that the group's performances have gained deeper meanings over time, because there was, at the moment of their creation, a kind of opaque intuition of what was to come. Jacques Rancière (2005, p. 44) identifies two distinct types of political subjectivity when he unpacks the dual meaning of the word "avant-garde": one refers to that which confronts current politics, suggesting transformation; the other refers to a certain capacity to anticipate and foresee what is yet to come.

This critical and prospective character of theater, as mentioned by Rancière—at times acting as an anaphora, at others as a cataphora of its era—is debatable within the group's repertoire. Philosophy in the Boudoir was already addressing abortion with its foam fetuses back in 2011. In September 2020, Damares Alves, then Minister of Women, Family and Human Rights, allegedly took action to prevent a legally approved abortion for a 10-year-old girl (Jiménez, 2020), who had been raped by her uncle. Likewise, *O Quadro de Todos Juntos*, a play that has addressed family policies since 2014, was "reheated" in 2019 by the Bolsonaro government's rhetoric in defense of family, morality, and traditional values (Lisboa, 2018). The play *Mordaz*, which staged a portrayal of corruption and a "coup" in early 2016, would see, in August of that same year, the President of Brazil impeached and replaced by her vice-president—an accomplice in the machinery behind her ousting. *Macunaíma Gourmet* was born amidst the unfolding of this process, its development closely intertwined with the chapters of Brazil's political narrative, often confronting them head-



on. The scandal that gave rise to its dramaturgy—in which the discovery of expired meats from large slaughterhouses were ground up, processed with cardboard, and sold for consumption (SETE [...], 2017)—is barely remembered today, but corresponds to so many other similar incidents that bring new meanings in the present. In 2023, for example, Indigenous issues became a central topic in the news due to debates surrounding the Time Frame Law (Coelho, 2023), which added new interpretations to the iconic Brazilian modernist work once again being reimagined through Pigmalhão's lenses.

5 Final considerations

Theater is a tool for reflecting on our surroundings, engaging in processes of representing reality; but like a hall of mirrors, it distorts its forms to promote new ways of seeing and to create space for new perspectives of understanding what happens around us. I conclude that the language of Puppet Theater adds another layer of reflection on stage, contributing to the creation of a showcase that instigates the gaze and disrupts the preformatted images in our minds.

Throughout this analysis, I understand that the search for more realistic features in animated forms has led Pigmalhão's performances to achieve quite the opposite: a paradox in which the more realistic the animated world built on stage becomes, the more unreal it appears, resounding in a polysemy within the spectator's mind and contributing to the deconstruction of images forcibly carved into our consciousness. Ryngaert (1998) had already stated that the theatrical text is not as an imitation of reality, but rather a new construction of it. At the same time—and perhaps this is the greatest of all paradoxes—this strange, unreal, and deconstructed world seen through our retinas somehow becomes familiar. For instance, we perceive a strange sense of familiarity when we see the legendary character Macunaíma eating a “McDonald's” (*Macunaíma Gourmet*, 2017), or when we see sharp-toothed rats resembling figures from our news broadcasts (*Mordaz*, 2016), or even when a family of pigs remind us of the family portrait sitting on our shelf (*O Quadro de Todos Juntos*, 2014). From this invention of other worlds, empowered by animated forms, I believe that Theater is still potent in its political activism, even if, at times, it merely offers an escape from an unhealthy and alienating reality for the few willing to engage with it.

In our relationships, we resort to words to explain thoughts and feelings, conjuring through them images that enables us to express what goes on inside as closely as possible. We speak of someone's powerlessness, we recount the violence we've experienced, we compare things to animals. Animated forms manage to recreate before our eyes the feats that only exist in our imagination, using play on proportions, the breaking of physical and natural boundaries, and the possibility of “painting” certain signs on stage with greater intensity. Rancière (2005, p. 18) uses the expression “painted signs” to describe the movement of bodies on stage. Puppets and masks then emerge as these painted signs, appearing sometimes as an index, sometimes as an icon, sometimes as a



symbol, almost giving the words within dramaturgies a three-dimensionality that offers a deeper connection with the spectator. Thus, puppets and masks tend to function as a kind of *trompe l'oeil*¹ for decoding our times: they are high-speed lanes, placing the spectator on a faster track of associations and references that give visibility to political and social issues of our time. Puppets, masks, and objects function as chiasmus, chimeras, quarrels, totems, mummies, metaphors, signs. We have at our disposal all these possibilities of animated forms, and so many others, to lift the veils drawn over the eyes of our times.

At Pigmalião Escultura que Mexe, we are a company. But we are also friends, and we are family, because we share the same dreams, rooms, and daily lives. Sometimes we are a couple. Therapist and patient. Boss and employee. We are several institutions rolled into one. Having a theater group is like conducting a daily political rehearsal. How do we value what each person earns? How do we stay together and well? How do we build a dream with several hands? We place ourselves in a continuous reflection process. We are individuals within the micropolitics of a group and within the macropolitics of a metropolis, of a vast country, of a vast world. We use puppets that “reflect” to reflect upon ourselves. We reverberate our feelings and thoughts in our puppets and performances. The pronouns *I* and *We* blur along this path built by many hands. I do not want to be individual. I want to be collective. And so we walk together on this road of art, struggle, and resistance.

1 A technical-artistic resource used to create an optical illusion, as indicated by the French meaning of the expression: *tromper*, “to deceive,” *l'oeil*, “the eye.” Either by the use of realistic details or of perspective and/or chiaroscuro, an image represented with the aid of *trompe l'oeil* creates in the spectator the illusion that they are facing a real three-dimensional object, rather than two-dimensional. The goal is, therefore, to change the perception of those who see the work. The term, although initially applied to paintings of periods in which Naturalism prevailed—for example, in Ancient Greece and the Renaissance—was generalized in the critical vocabulary and now refers to any form of accentuated illusionism employed in the arts (TROMPE [...], 2025).



References

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito da história*. In: BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas I. 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 222-232.
- CANTON, Katia. *Narrativas Enviesadas*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- CARREIRA, André. *Teatro de grupo e a noção de coletivo criativo*. In: ANAIS DO VI CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 2010, São Paulo. Anais eletrônicos [...]. São Paulo: [s. n.], 2010, p. 1–5. Disponível em: <http://portalabrace.org/vicongresso/historia/Andre%20Carreira%20Abrace%202010.pdf>. Acesso em 27 mai. 2023.
- COELHO, Renato. Aprovação do marco temporal prejudica tanto direitos dos povos indígenas quanto proteção do meio ambiente no Brasil, diz pesquisadora da Unesp. Bauru, 2023. Disponível em: <https://jornal.unesp.br/2023/06/01/aprovacao-do-marco-temporal-prejudica-tanto-direitos-dos-povos-indigenas-quanto-protecao-do-meio-ambiente-no-brasil/>. Acesso em: 01 abr. 2025.
- DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- GIL, Antônio Carlos. *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.
- JIMÉNEZ, Carla. Menina de 10 anos violentada faz aborto legal, sob alarde de conservadores à porta do hospital. El País Brasil, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-08-16/menina-de-10-anos-violentada-fara-aborto-legal-sob-alarde-de-conservadores-a-porta-do-hospital.html>. Acesso em: 01 abr. 2025.
- JURKOWSKI, Henryk. *Métamorphoses*. Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionnette, 2000.
- LEHMANN, H. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- LISBOA, Vinicius. Bolsonaro diz ter firmado compromisso em defesa da família. Agência Brasil, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2018-10/bolsonaro-diz-ter-firmado-compromisso-em-defesa-da-familia>. Acesso em: 01 abr. 2025.
- LUZ, Sergio Ruiz; CAMPOS, João Pedroso. Em inversão de papéis, Moro se torna alvo de investigações do STF e da PF. Veja, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/politica/em-inversao-de-papeis-moro-se-torna-alvo-de-investigacoes-do-stf-e-da-pf>. Acesso em: 01 abr. 2025.
- MENCARELLI, Fernando. *Teatro em Minas Gerais*. [S.l.]: [s. n.], 2016. Disponível em: https://www2.sesc.com.br/wps/wcm/connect/94759f7d-8a73-405a-b1e4-2577b6835642/Teatro+em+Minas+Gerais+-+Fernando+Antonio+Mencarelli.pdf?MOD=AJPERES&CONVERT_TO=url&CACHEID=94759f7d-8a73-405a-b1e4-2577b6835642. Acesso em: 27 mai. 2023.
- PIGMALÃO escultura que mexe. Belo Horizonte, 2025. Disponível em: www.pigmaliao.com. Acesso em: 01 abr. 2025.
- RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.



RYNGAERT, Jean Pierre. *Ler o Teatro Contemporâneo*. São Paulo: Martin Fontes, 1998.

SETE perguntas e respostas sobre a Operação Carne Fraca. Exame/Agência Brasil, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://exame.com/brasil/sete-perguntas-e-respostas-sobre-a-operacao-carne-fraca/>. Acesso em: 01 abr. 2025.

SILVA, Leandro Alves da. O que pode um boneco? O Teatro de Bonecos como uma arte relacional e política. *Móin-Móin*, Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v. 1, n. 22, p. 077-093, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/2595034702222020077>. Acesso em: 20 maio. 2023.

Trompe l'oeil. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5358/trompe-l-oeil> . Acesso em: 01 abr. 2025.



Academic Biography

Mariliz Regina Schrickte - Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

PhD in Performing Arts: Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Design e Moda, Florianópolis, Santa Catarina, Brazil.

E-mail: lizschrickte@gmail.com

Funding

Not applicable

Ethics Committee Approval

Not applicable

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

This article stems from and was rewrite based on the dissertation: Marionetes incendiárias: os espaços políticos do Pigmalião Escultura que Mexe. Available at: <https://repositorio.udesc.br/entities/publication/ea7eb335-62d4-4eb9-af07-a24b55399097>. Accessed: 11 April 2025.

Copyright

Mariliz Regina Schrickte

Copyright of the translation

Ana Carolina Brazão and Leonardo Maciel

Contribution of authorship (CRediT)

Not applicable

License

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the Creative Commons 4.0 <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Evaluation Method**

Double-Blind Peer Review

Editors

Ricardo Gomes

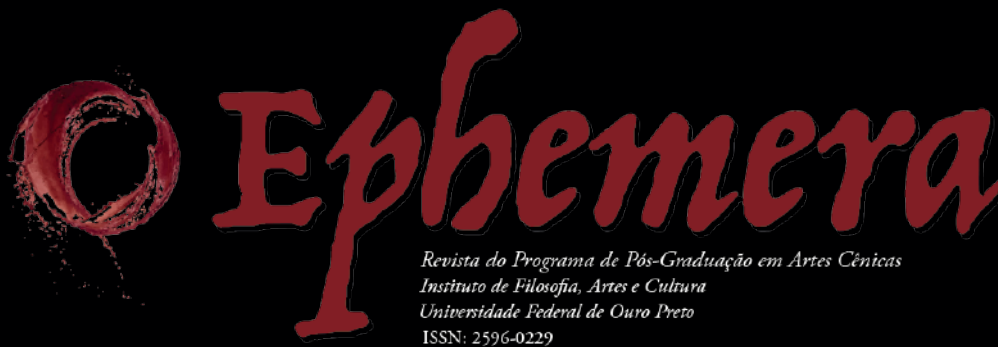
Priscilla Duarte

Lídia Olinto

Peer Review History

Submission date: 14 September 2024

Approval date: 24 March 2025



**RESSIGNIFICAÇÕES DO TEATRO DE GRUPO NA EXPERIÊNCIA
DE ESCRITA DRAMATÚRGICA DO COLETIVO ELAS TRAMAM**

REFRAMINGS OF GROUP THEATER IN THE PLAYWRITING EXPERIENCE
OF THE ELAS TRAMAM COLLECTIVE

Eder Rodrigues da Silva

 <https://orcid.org/0009-0005-3994-5970>

Brenda Caetano Perim

 <https://orcid.org/0009-0009-8813-2684>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i14.7575

Ressignificações do Teatro de Grupo na experiência de escrita dramática do Coletivo Elas Tramam

Resumo: Este artigo investiga as resignificações das práticas e dos valores do Teatro de Grupo na experiência de escrita dramática vivenciada pelo coletivo Elas Tramam. Desde o seu surgimento, o coletivo fundou um espaço para a criação de dramaturgias tecidas por mulheres e para a projeção das dramaturgas na cena capixaba. No viés coletivista de escrita, tanto o processo como as próprias narrativas operam junto aos desdobramentos políticos, sensíveis e estéticos das dramaturgas na esfera sociocultural, além da representação do mulherio em uma perspectiva de enfrentamento da supremacia androcêntrica. Os referenciais feministas e o escopo teórico da dramaturgia enquanto espaço aglutinador de experiências coletivistas norteiam as questões suscitadas para mensurar o impacto do grupo de mulheres escritoras na contemporaneidade em detrimento da visão patriarcal que, por muito tempo, dominou o ofício e o pensamento dramático.

Palavras-chave: processos de escrita; Teatro de Grupo; feminismos; coletivo Elas Tramam.

Reframings of Group Theater in the playwriting experience of the Elas Tramam Collective

Abstract: This article investigates the reframings of the practices and values of Group Theater in the experience of playwriting experienced by the Elas Tramam collective. Since its inception, the collective has founded a space for the creation of plays woven by women and for the projection of female playwrights on the scene in the state of Espírito Santo. In the collectivist writing bias, both the process and the narratives operate alongside the political, sensitive, and aesthetic developments of the playwrights in the sociocultural sphere, in addition to the representation of women from a perspective of confronting androcentric supremacy. Feminist references and the theoretical scope of dramaturgy as a space that brings together collectivist experiences guide the questions raised to measure the impact of the group of women writers in contemporary times to the detriment of the patriarchal vision that, for a long time, dominated the craft and dramaturgical thought.

Keywords: writing processes; Group Theater; feminisms; Elas Tramam collective



1 Introdução

Este artigo surge da necessidade de se refletir sobre o histórico de apagamentos outorgado à dramaturgia escrita por mulheres e de questionar a hegemonia patriarcal atrelada ao ofício dramático que constantemente invisibiliza a figura da mulher e seus coletivos, tanto nos aspectos relacionados à autoria, como também no modo como as mulheres são retratadas nas peças. A partir dessa lacuna existente em relação à produção dramática do feminino, procura-se tecer um diálogo entre as resignificações das práticas e dos valores do Teatro de Grupo com a experiência de escrita dramática feminista vivenciada pelo coletivo Elas Tramam.

Sendo um coletivo de mulheres dramaturgas do estado do Espírito Santo, o Elas Tramam tem vivenciado, desde o seu surgimento, experiências que coletivizam o ato da escrita para a cena junto às confluências estéticas e ideológicas de suas integrantes, o que têm possibilitado o exercício de uma prática contínua de grupo. O ato de “escrever juntas” demarca os processos de criação do coletivo e, mais do que a simples reunião de dramaturgas em torno de vertentes feministas, também identifica um movimento estético-político cada vez mais potente de mulheres atuantes em todos os segmentos teatrais. No caso do Elas Tramam, a escrita conjunta se tornou tanto o mote fundador do grupo quanto o seu posicionamento político no tempo e no espaço atuais, além de apresentar um identificador coletivista de suas bases metodológicas de trabalho e resistência.

Entendendo o contemporâneo como o tempo em que resignificações se desdobram a partir das criações coletivas, sentidos e manifestações cênicas presentes no conceito “Teatro de Grupo”, Alexandre Mate parte do circuito teatral paulista para inserir um atributo histórico a essa sujeição:

No que concerne ao sujeito histórico teatro de grupo, inúmeros coletivos teatrais, aterrados nos mais diversos territórios de cidades/localidades (tidas como centrais ou periféricas), adotam procedimentos estético-experimentais, sem subjugarem-se aos paradigmas impostos, sobretudo àqueles decorrentes das formas hegemônicas. Desse modo, e a partir de questões fundantes e bastante específicas, coligindo o estético e o político, tais coletivos intervêm, de modos e sentidos diversos, em processos de lutas simbólico-políticas de seu tempo e com sua gente (Mate, 2023, p. 32).

Ao tratar o Teatro de Grupo como sujeito histórico, o pesquisador Alexandre Mate apresenta resignificações em torno dessa categoria de organização coletiva que remete ao conceito¹ usado para se referir a um perfilamento de trabalho de grupos surgidos após 1970. E

1 Dentre os conceitos referenciais, destacamos “O Teatro de Grupo constitui uma categoria de organização e produção teatral em que um núcleo de atores movidos por um mesmo objetivo e ideal realiza um trabalho em continuidade e, estendendo sua atuação a outras áreas, principalmente no que diz respeito à própria concepção do projeto estético e ideológico, o grupo acaba por criar uma linguagem que o identifica. O que chamamos de ‘teatro de grupo’ não é, no entanto, a mera organização coletiva. Os grupos passam a usar este conceito para marcar sua posição de divergência em relação ao teatro empresarial, em que o ator não está engajado no projeto e a equipe se desfaz logo que a temporada



possível afirmar que as variáveis de atuação desse viés coletivista de organização nos anos 70 e 80 vão para além da contraposição ao teatro comercial. Tendo em vista o caráter de crítica social e de ativismo político que coletivos, principalmente latino-americanos, demarcaram não apenas seus espetáculos, mas também a atuação social junto a uma conjuntura indissociável entre estética e política também atrelada ao núcleo conceitual do Teatro de Grupo. O ato de ressignificá-lo provoca reconfigurações em torno de sua base, principalmente quando se leva em conta que grupos contemporâneos que se enveredam por essa linhagem operam contra outros atenuantes contextuais de enfrentamento.

A obra recém lançada “Teatro de grupo em tempos de ressignificação” (2023), atualiza o escopo dessa significação², o que torna possível observar na constituição de grupos contemporâneos tanto a manutenção da base coletivista como essência das artes da cena, quanto a instância política e pedagógica de seus modos de criação. Principalmente, quando alguns desses coletivos passam a atuar para subtrair lacunas historiográficas, como é o caso da ausência ou da diminuta presença das mulheres nos coletivos do segmento dramatúrgico.

O diagnóstico dessa lacuna - destacadamente presente na cena capixaba - foi a chave propulsora para a fundação do coletivo Elas Tramam, que, desde 2017, passa a atuar em projetos dirigidos à criação e à difusão de textos teatrais produzidos por dramaturgas capixabas. Ao abordar o impacto do trabalho do coletivo Elas Tramam no Espírito Santo, estado que ocupa uma posição subtraída na cena emergente da Região Sudeste, problematizam-se as questões que envolvem a invisibilização das mulheres no segmento dramatúrgico, além de apontar como outras formas de escrita, pautadas pelo viés coletivista e o ideário do Teatro de Grupo, contribuem para a construção de espaços de visibilidade, empoderamento e protagonismo.

Nessa perspectiva, desloca-se essa reflexão para os cenários do sul global, lendo o movimento criado pelo Coletivo Elas Tramam como ações feministas de inserção dos corpos decoloniais no contexto invisibilizado do trabalho das dramaturgas nas artes da cena. Os apontamentos da pesquisadora Milena Abreu Ávila (2021) se tornam cruciais para mensurar o espectro de atuação do coletivo:

A decolonialidade é considerada como caminho para resistir e desconstruir padrões, conceitos e perspectivas impostos aos povos subalternizados durante todos esses anos, sendo também uma crítica direta à modernidade e ao capitalismo. O pensamento decolonial se coloca como uma alternativa para dar voz e visibilidade aos povos subalternizados e oprimidos que durante muito tempo foram silenciados. É considerado um projeto de libertação social, político,

termina, forma de produção cada vez mais presente no mercado teatral após o início dos anos 1970” (Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, 2024).

2 “O movimento que caracterizamos como teatro de grupo, no Brasil, corresponde a uma somatória de vetores artísticos, pedagógicos e políticos que direcionam, com ênfase, os modos de criação e produção da maior parte das companhias desde os anos 1960. Em que se destaque sobretudo a pesquisa contínua com a linguagem, o engajamento social com suas respectivas comunidades e a preocupação ética e estética, sobrepondo-se aos interesses comerciais imediatos”. Prefácio da obra “Teatro de grupo em tempos de ressignificação” (2023) assinado por Ivan Cabral, um dos organizadores do livro (Cabral, 2023, p. 5).



cultural e econômico que visa dar respeito e autonomia não só aos indivíduos, mas também aos grupos e movimentos sociais, como o feminismo, o movimento negro, o movimento ecológico, o movimento LGBTQIA+ (Ávila, 2021, p. 1).

O pensamento que demarca as rupturas com a prática colonial alcança maior difusão no século XX, momento em que fissuras dentro dos próprios movimentos de enfrentamento com a colonialidade agenciam ramificações capazes de enraizar o viés decolonial junto à pluralidade de cartografias, às subjetividades e às prerrogativas políticas assentadas na América Latina. Esses deslocamentos são importantes porque atualizam a decolonialidade a partir de um prisma latino-americano, momento em que as artes cênicas passam a dialogar, de forma mais direta, com suas bases e fontes, operando em torno dos feminismos decoloniais pensados na e a partir da América Latina. Também podemos ler esse *modus-operandi* como um denominador comum que aglutina a prática do Teatro de Grupo em coletivos latino-americanos contemporâneos em que os vieses estético e político são tomados como instâncias indissociáveis.

O “giro decolonial” se torna crucial ao remontarmos à história de mulheres invisibilizadas no âmbito da dramaturgia, tanto no Brasil como na história do Teatro Ocidental, principalmente o latino-americano, onde se constata uma perspectiva historiográfica de apagamentos ou em contantes lutas pela ruptura patriarcal hegemônica do ofício dramaturgico. Esse cenário era muito latente no teatro produzido na cena capixaba, quadro que começa a se modificar com o surgimento do coletivo Elas Tramam - Núcleo de criação e difusão de dramaturgia escrita por mulheres do Espírito Santo (ES), idealizado e fundado em 2017 por Nieve Matos³ e que, pela conjuntura das ações e da amplitude que o Núcleo alcança, acaba impactando no movimento da cena emergente, articulando formas para outorgar protagonismo às mulheres enquanto autoras e sujeitas nas tramas tecidas conjuntamente.

2 A experiência dramaturgica coletivista do Elas Tramam

Nieve Matos idealiza o coletivo Elas Tramam com o objetivo de ampliar o quadro de dramaturgas no estado, contando, em primeiro momento, com o apoio da escritora e jornalista Aline Dias e da atriz, dramaturga e designer Alessandra Pin. O projeto, submetido e aprovado pelo Edital de Fomento 023/2018 de Seleção de Projetos Culturais Setoriais de Teatro da Secretaria de Cultura do Estado do Espírito Santo, propôs, a princípio, a seleção de 5 (cinco) mulheres para escrever e publicar um livro de dramaturgias, não havendo pretensão concreta para a continuidade do projeto após a sua conclusão. Para essa seleção, foi realizado um chamamento público no qual as interessadas deveriam escrever uma carta de interesse.

3 Dramaturga, encenadora, produtora, professora e mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto e integrante do Coletivo Repertório, grupo capixaba no qual também realiza suas pesquisas artísticas e montagens teatrais.



No entanto, as expectativas iniciais da proposta foram superadas perfazendo o total de 143 inscrições de mulheres de diferentes lugares do estado interessadas no projeto. O expressivo interesse demonstrou que havia uma demanda pela escrita dramatúrgica da mulheridade que muitos sequer imaginavam. Muitas das inscritas não sabiam nem do que se tratava o campo da dramaturgia, porém o ímpeto era latente e a própria escrita da carta de interesse para a seletiva já ratificou o desejo dessas mulheres perante a urgência de existirem por meio do encontro que a arte promove.

Essa demanda de inscrições, bem superior ao esperado, fez com que, ao invés de 5, fossem selecionadas quatorze mulheres. No início, foi construído um espaço de liberdade e compartilhamento dos processos de escrita de cada integrante, promovendo uma troca dialógica. Como conclusão do projeto, foi lançado, no final de 2017, a obra “Elas Tramam: dramaturgias tecidas por mulheres do Espírito Santo: Livro 1”, publicado em Vitória-ES, com as dramaturgias escritas pelas quatorze mulheres.

Com o engajamento do coletivo e a vontade dessas mulheres em prosseguir se reunindo para escrever outros textos, um projeto de continuidade foi submetido à SECULT/ES, aprovado e realizado no ano de 2018. Das quatorze mulheres, onze permaneceram neste segundo momento, que foi chamado de Núcleo Permanente, cujos trabalhos resultaram na publicação da obra “Elas Tramam: dramaturgias tecidas por mulheres do Espírito Santo: Livro 2”, publicado no ano de 2018.

Com o coletivo em prática contínua por dois anos, Nieve Matos decidiu realizar um novo chamamento intitulado “Outras tramas” no ano de 2019, com o intuito de ampliar o alcance do coletivo. Novamente foram selecionadas 15 mulheres que mantiveram os encontros quinzenais, acontecendo de forma separada do Primeiro Núcleo. Em determinado momento, ocorreu o intercâmbio entre ambos os Núcleos que reuniu as 26 dramaturgas e, ao final, foi realizada a publicação do terceiro livro “Outras Tramas: dramaturgias escritas por e para mulheres”, publicado em 2019, reunindo quinze dramaturgias.

Em 2022, foi realizada uma nova seleção de 15 mulheres para o projeto intitulado “Elas +: tramas diversas”, que teve como foco mulheres lésbicas, bissexuais, mulheres transexuais, travestis e pessoas transfemininas (não-binárias compreendidas no espectro da feminilidade), com o intuito de ampliar o escopo de corpos pertencentes e suas subjetividades. Dessa forma, o Elas Tramam contou com três formações: a primeira, em 2017, mantida por dois anos; a segunda, em 2019; e a última, em 2022, que culminou com a publicação da obra “Elas +: tramas diversas”, publicada naquele mesmo ano.

Recapitular esse pequeno histórico de formação e constituição *de um coletivo de mulheres dramaturgas* denota como uma das vertentes da práxis do Teatro de Grupo assume o lugar de destaque e de impacto mesmo no momento inicial de constituição de um grupo. No caso, respondendo a uma convocatória com cartas de interesse que já refletiam e



refratavam corpografias marcadas pelos traumas diversos em seus espectros e desdobramentos subjetivos.

Quando se pensa nos sentidos inseridos na palavra grupo (que decorre do germânico *kruppa*), de diferentes modos, aparecem: reunião, conjunto, ajuntamento, agrupamento, colegiado, coro, concentração, formação etc. Em uma mirada um pouco mais superficial, pode-se imaginar que os diversos sentidos sejam próximos; entretanto, de modo um pouco mais verticalizado, em alguns casos, as apreensões são díspares. Quando um conjunto de sujeitos, com concepções estético-ideológicas mais próximas e semelhantes, se reúne, se agrega e toma como processo de caminho e existência a linguagem teatral – para além de potencializar o emocional e o sensível –, tem o objetivo de, por meio de diferentes modos, intervir esteticamente e politicamente em seu tempo. Talvez se possa ter aí o primeiro prenúncio do teatro de grupo (Mate, 2023, p. 33).

É possível apontar que além do ensejo que reuniu as integrantes para a fundação do Elas Tramam, é a tomada da linguagem dramática como processo de reafirmação da existência política e sensível que mantém o coletivo atuante e pronto para intervir esteticamente no contexto estatístico de feminicídios cada vez mais crescente na atualidade. Com a publicação de quatro livros de dramaturgia, reunindo o total de 52 dramaturgias escritas por mulheres do estado do Espírito Santo, torna-se também possível afirmar que a história do coletivo Elas Tramam, apesar de recente⁴, vem tomando corpo e gerando frutos em prol da visibilidade do trabalho realizado por dramaturgas. Além disso, esse quantitativo de publicações levanta questões sobre como essas mulheres estavam e passaram a constituir um coletivo na cena cultural capixaba, ampliando uma produção artística engajada ao problematizar questões sobre os espaços ocupados e sobre como essa ocupação é realizada.

O Coletivo Elas Tramam se tornou um espaço de experiência coletiva transformadora, onde suas integrantes se entenderam feministas, onde se assumiram feministas, onde conheceram diferentes formas de “estar” mulher, onde vivenciaram, junto das outras dramaturgas, relatos extremamente dolorosos de opressão, conversas sobre as mais diversas vivências e debates sobre as problemáticas atuais, além de chorar e combater a realidade misógina cotidianamente enfrentada. No Elas Tramam, tudo é transformado em dramaturgia. Assim, as mulheres que integram o coletivo se reúnem, escrevem, tramam.

4 Até o momento, o Elas Tramam envolveu quarenta e uma mulheres divididas em três núcleos. O *Primeiro Núcleo*, formado em 2017, foi composto por: Aidê Malanquini, Alana Diniz, Alessandra Pin Ferraz, Brenda Perim, Camila Degen, Kate Parker, Lorena Lima, Meiriele Lemos, Melina Galante, Nieve Matos, Patrícia Eugênio, Priscilla Gomes, Rejane Arruda e Xis Makeda. O *Segundo Núcleo*, formado em 2019, foi composto por: Adriana Coutinho, Bárbara Depiantti, Daiane Eilert, Érica Carneiro, Isabela Bujato, Isabella Mariano, Jaiara Dias, Lilian Menenguci, Manni, Mariana Alves, Paloma Paz, Stela Raye, Soraya Vitória, Tamyres Batista e Zeni Bannitz. E, por fim, o *Terceiro Núcleo*, formado em 2022, contou com: Ágata Aryel Rodrigues, Amanda Brommonschenkel, Carla Carrion, Carolina Wassoller, Dee de Freitas, Lara Cardozo, Maria Carolina Batista Christo, Natália Laurete, Nataly Firmino Volcati, Nati Couto, Sandy Vasconcelos, Saskia Sá e Thalia Peçanha.



O campo da dramaturgia exerce um destacado impacto junto aos reflexos que os textos teatrais têm no campo representativo e performático, seja pela dimensão subjetiva de suas vias estéticas, pela especificidade das narrativas como forma de ampliar o espectro do imaginário social, pelo repertório de temáticas e pelas redes de significação construídas junto à experiência sensível e sociopolítica que reflete contextualmente o nicho social de suas fontes. Quando a somatória desses impactos passa a definir os valores e a práxis de um coletivo, torna-se possível perceber ressignificações do Teatro de Grupo, principalmente quando falamos de um coletivo de dramaturgas no contexto emergente.

A forma como a figura da mulher foi retratada nas Artes ao longo dos tempos reforça os traços patriarcais consolidados no imaginário social e que mantêm o *status quo* vigente. Algumas características explícitas ou veladas que, pela naturalidade com que são retratadas, passam “despercebidas” aos olhos desatentos, são, na verdade, a chave para questionamentos cada vez mais latentes. Nas últimas décadas a ocupação da mulher de diferentes espaços sociais vem sendo ampliada, fruto das lutas dos movimentos feministas do século XX frente ao patriarcado. Todavia, ainda hoje, é possível notar aspectos androcêntricos que circundam os meios sociais deslegitimando e dificultando a consolidação desses espaços. O revertimento desse discurso perpetuado por meio de uma perspectiva feminista é o que interessa nesta reflexão sobre a produção dramaturgical enquanto coletividade identitária do Teatro de Grupo, já que esse ofício, majoritariamente ocupado pelas mãos e visão masculina, comumente reproduz aspectos da herança do patriarcado eurocêntrico.

A historiografia dramaturgical torna inquestionável o impacto que textos dramáticos clássicos e dissidentes exerceram nas demarcações da própria história e dos seus movimentos. Em alguns casos, como no exemplo grego, as próprias peças constituem documentos que até hoje são utilizados para a reconstituição sociocultural da Grécia Antiga, considerada o berço do pensamento ocidental. Assim como no caso grego, textos teatrais também demarcaram outros movimentos artísticos de continuidade ou ruptura que acabam por topografar, de maneira social e subjetiva, períodos como o Renascimento Cultural e a Era Moderna. Porém, é também nos estudos dramaturgical que a percepção de que as mulheres não fazem parte dessa historiografia se tornou um ponto-chave para os questionamentos em pauta.

Nessa linha de pensamento, é preciso primeiro definir de que mulher estamos falando, sabendo que não há um universalismo nessa existência, ou seja, parte-se de uma concepção plural dessas existências tangenciadas pelas especificidades oriundas do campo das sexualidades, da localização geográfica, da classe social, dos traços fenótipos e ancestrais, dentre outros aspectos. O deslocamento que propulsiona este “tornar-se mulher” é uma definição importante que nos coloca em consonância com o pensamento expresso em “não se nasce mulher” (Beauvoir, 1980), frase mundialmente conhecida escrita pela filósofa existencialista e feminista francesa Simone de Beauvoir, que questiona o hábito de tratar a mulher como o “segundo sexo”, em uma espécie de estado eterno de relação. A filósofa acrescenta que “isso é o que caracteriza fundamentalmente a mulher: ela é o Outro dentro de uma totalidade cujos dois termos são necessários um ao outro”



(Beauvoir, 1980), tensionando assim as questões culturais que influenciam no comportamento e no imaginário de como é construído o que a sociedade chama de “ser mulher”.

Atualmente, a filósofa pós-estruturalista Judith Butler pode ser considerada uma das principais referências sobre os aspectos relacionados ao “ser mulher”, principalmente no que tange à performatividade do gênero para além da categoria binária do que é ser mulher. Sobre a complexidade e a pluralidade que essa noção implica, Butler coloca:

Ser mulher é ter se tornado mulher, ter feito seu corpo se encaixar em uma ideia histórica do que é uma “mulher”, ter induzido o corpo a se tornar um signo cultural, é ter se colocado em obediência a uma possibilidade historicamente delimitada; e fazer isso como um projeto corporal repetitivo que precisa ser ininterruptamente sustentado (Butler, 2003, p. 217).

Esse referencial plural em torno da noção “do ser e do tornar-se mulher” nos afasta dos equívocos atrelados à noção universal, predominantemente masculina e eurocêntrica, abrindo margens para a ratificação de vozes dissidentes, de diferentes corpos e narrativas que emergem nas experiências subjetivas. A pluralidade dessas formas de existência se reflete diretamente na própria pluralidade dramatúrgica do coletivo Elas Tramam, que, em muitos casos, foge da dramática tradicional aristotélica transformando a própria estrutura dos textos em traços de resistência, incorporando vozes e narrativas marginalizadas que promovem uma práxis mais inclusiva e reflexiva sobre identidade, gênero e poder. Este viés que, por meio dos textos, ratifica a existência das mulheres enquanto sujeito, diferencia-se da noção de “outro”, potencializando e demarcando essa pluralidade do “ser mulher”, evitando, inclusive, a perpetuação de um feminismo que exclui diferentes formas de existir.

Diversas são as autoras feministas que abordam as questões referentes ao universalismo, ou seja, que tensionam exatamente a herança totalizante dos discursos, cujo legado aparece na escrita da própria história, notoriamente oficializada a partir de uma concepção hierárquica, hegemônica e ancorada no patriarcado. As reivindicações e proposições de Judith Butler apontam esse universalismo “discursivo histórico” como uma forma excludente, uma vez que sustenta opressões de diversas ordens dirigidas a diferentes mulheres, inclusive manifestada na misoginia histórica sofrida nas esferas da vida pública e privada.

Nessa perspectiva, o trabalho da também filósofa feminista negra Djamila Ribeiro contribui em diferentes frentes ao provocar questões referentes ao “lugar de fala”, ampliando e tensionando os aspectos contextuais e silenciados que moldam e especificam os discursos:

A teoria do ponto de vista feminista e lugar de fala nos faz refutar uma visão universal de mulher e de negritude, e outras identidades, assim como faz com que homens brancos, que se pensam universais, se racializem, entendam o que significa ser branco como metáfora do poder, como nos ensina Kilomba. Com isso, pretende-se também refutar uma pretensa universalidade. Ao promover uma multiplicidade de vozes, o que se quer, acima de tudo, é quebrar com o discurso autorizado e único, que se pretende universal. Busca-se aqui, sobretudo, lutar para romper com o regime de autorização discursiva (Ribeiro, 2019, p. 69).



Receber como legado esse discurso “universal” acaba impelindo para a necessidade de nomear, enquanto ato de resistência ou mesmo de sobrevivência, tudo que não parte dele, já que suas bases hegemônicas produzem apagamentos e silenciamentos ao que não está inserido na sua lógica epistêmica. Parte-se do pressuposto de que a produção sempre parte de um homem, branco, cis, heterossexual. Nesse caso, remeter a uma “dramaturgia escrita por mulheres” não cumpre uma função meramente adjetiva em relação ao escopo de trabalho realizado colaborativamente em grupo, mas tensiona a própria historiografia da dramaturgia, acentuadamente escrita e pensada por homens, cujos reflexos de invisibilidade e “esquecimentos” estão sendo recuperados e revistos na contemporaneidade.

Ao pensarmos nos movimentos de revisão dessa hegemonia, um marco importante a ser destacado ocorre no século XX, especialmente na década⁵ de 70, período em que podemos observar uma mudança significativa na forma como a mulher passa a ocupar diferentes espaços na sociedade. Essa demarcação temporal é um dos pontos-chave para a pesquisadora Elza Cunha de Vincenzo, que analisa o trabalho de algumas dramaturgas brasileiras no final das décadas de 60, de 70 e de 80:

No Brasil, só nas décadas de 70 e 80 é que os movimentos feministas vão desenvolver-se em organizações mais consequentes e as preocupações feministas atingirão inúmeros setores sociais com reflexos acentuados no campo dos estudos acadêmicos (Vincenzo, 1992, p. 17).

Com a obra “Um Teatro da Mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo” (1992), Vincenzo compõe uma obra analítica que, ao mesmo tempo em que aponta pioneirismos e frentes estéticas presentes no trabalho de nove dramaturgas, também descortina fatores contextuais de seus respectivos períodos de produção que fomentaram o surgimento do nome de autoras teatrais de forma mais regular e não apenas de forma tão esporádica. Além do viés analítico, essa obra de referência também apresenta um estudo historiográfico que aponta o repertório lacunar em relação às fontes e ao próprio registro dos trabalhos de dramaturgas brasileiras. Antes do período estudado por Vincenzo, a produção de pesquisas acadêmicas dedicadas ao estudo das questões feministas era rara, e assim como a dramaturgia, quando surgiam, não conseguiam a visibilidade necessária para projetar seus impactos e abrangências. Pode-se dizer que a década de 70, tanto no Brasil como mundialmente, é um período que contribui de forma efetiva para o fortalecimento do movimento feminista que passa a ocupar as ruas e as mídias, ganhando maior projeção, principalmente no caso brasileiro, já que ocorre como resistência no período da ditadura militar.

5 A época de potencialização dos movimentos feministas coincide com a difusão das práticas do Teatro de Grupo realizadas por vários coletivos na cena brasileira. Porém, pelas lacunas apontadas nessa reflexão, não é possível encontrar registros de grupos ou coletivos atuantes de mulheres dramaturgas atravessados por essa vertente nessa época, o que nos motiva, somente agora - na cena contemporânea-, a tecer esses diálogos entre as ressignificações do Teatro de Grupo e a práxis colaborativa de dramaturgas.



O feminismo militante no Brasil, que começou a aparecer nas ruas, dando visibilidade à questão da mulher, surge, naquele momento, sobretudo, como consequência da resistência das mulheres à ditadura, depois da derrota das que acreditaram na luta armada e com o sentido de elaborar política e pessoalmente essa derrota (Sarti, 2004, p. 3).

Esse movimento militante de reação à ditadura e de revolta junto às opressões e silenciamentos contribuíram diretamente para o crescimento e a ampliação dos espaços destinados às pesquisas feministas. A atuação das mulheres na academia e o impacto gradual de suas pesquisas contribuíram de forma determinante para a ampliação da visibilidade acerca dos movimentos feministas, especialmente no espaço destinado à legitimação das epistemes. Nesse período ocorre o que Vincenzo chama de a “nova dramaturgia”:

No final da década de 60 - mais precisamente em 1969 - em São Paulo, um acontecimento até então inédito se desenha com nitidez no conjunto da produção teatral: um número proporcionalmente grande de nomes de mulheres-autoras surge com muita força e se impõe. Não é propriamente a presença feminina que chama a atenção, mas o conjunto é que provoca na crítica mais próxima do fato, uma espécie de surpresa ou espanto, cuja causa só em parte, no entanto, é imediatamente identificada (Vincenzo, 1992, p. 3).

Vincenzo também destaca que, apesar do crescimento desse movimento, era preciso ter sempre em mente períodos sociopolíticos anteriores em que houve diversas restrições impostas à vida cultural das mulheres e que sempre interferiam no que estava sendo dito por essas autoras. No final do século XIX, muitas mulheres viviam encarceradas no contexto limítrofe de uma vida privada, o que restringia suas escritas. “Os homens eram por direito livres para conhecer o mundo, viajar, estabelecer todo tipo de contatos, para experimentar a vida em toda sua variedade e profundidade, enquanto as mulheres permaneciam confinadas aos espaços domésticos” (Vincenzo, 1992, p. 20). Sobre a instância política que envolve a dramaturgia, expandindo o alcance das obras ao chegar de uma só vez a uma plateia inteira de espectadores, ou seja, saindo do âmbito privado e ocupando o espaço público, Vincenzo acrescenta:

A poesia e a ficção tinham sido sempre os modos preferidos da expressão literária da mulher. Mas agora, ao lado destas formas tradicionais (fundamentais) a palavra dita em voz alta no palco começa a se fazer presente. Era um dos movimentos iniciais de apropriação do espaço público, uma das metas da luta que a mulher se dispõe a assumir. [...] Agora a mulher passa a reivindicar uma identidade autônoma, lutando contra uma imagem feminina que começara a ser detectada como construção de indiscutível base sociocultural, mas que estivera sempre dissimulada em “natureza”: a “natureza feminina”, o “eterno feminino”, em suma, um “segundo sexo” irremissível (Vincenzo, 1992, p. 18).

Ao analisar esses fenômenos na dramaturgia brasileira, Vincenzo nota a relação entre as lutas pela emancipação das mulheres e o estabelecimento da “dramaturgia feminina”, ainda que nas próprias entrevistas e depoimentos das dramaturgas analisadas, quando questionadas sobre a influência do movimento feminista em suas obras, as respostas vão desde a considerações positivas até a negação acerca de qualquer filiação ao movimento.



O fenômeno, no seu todo, merece uma reflexão mais demorada, mas de início, acreditamos que estaria ligado ao desprestígio, e ao caráter de coisa ridícula, que afetou algumas correntes dos movimentos feministas da época, como o que envolve, por exemplo, distorcidamente, o nome e o trabalho de Betty Friedan nos Estados Unidos, trabalho muitas vezes associado sem grande correlação aos movimentos de rebeldia da juventude contemporâneos ou subsequentes (Vincenzo, 1992, p. 14).

Os ecos dessa questão sobre como as dramaturgas desse período identificavam as influências dos movimentos feministas em suas obras, principalmente as que negavam qualquer filiação, também atravessaram a formação do Elas Tramam, já que no princípio os trabalhos e discursos operados junto ao coletivo não tinham um caráter explicitamente feminista (apesar de o ser desde o início). Esse caráter vai sendo incorporado aos poucos até o reconhecimento e a explícita revelação dessa filiação enquanto identidade do grupo. Torna-se fundamental quebrar as estruturas e tabus relacionadas ao “ser feminista” e buscar essa autoafirmação para que o ativismo seja expandido de forma consciente e atinja todas as camadas da sociedade. Esse autoentendimento é afirmado junto ao coletivo Elas Tramam, instância na qual o diálogo entre arte, dramaturgia e feminismos passa a exercer uma dimensão particular nas produções e nas experiências subjetivas vivenciadas.

A estética feminista esteve imbricada desde a fundação do Elas Tramam, desdobrando o seu *modus operandi* nas próprias dramaturgias, mesmo que de forma inconsciente, uma vez que tanto a forma coletivista de atuação e tessitura, quanto os próprios textos criados, possuem o que Stubs, Teixeira-Filho e Lessa (2018) estabelecem como fundamental para uma estética feminista, “a liberação da imaginação da mulher [...], a partir da experiência singular de ser mulher, uma estética feminista produz linhas de subjetivação que apontam para horizontes plurais e libertários” (Stubs, Teixeira-Filho e Lessa, 2018, p.6), nesse caso, proporcionando experiências singulares através de um fazer plural. Essas experiências são fundamentais para o processo de escrita e para a constituição de uma estética feminista, inclusive destacadas como conceito-chave na expansão do olhar feminista:

Experiência é, pois, um conceito-chave nessa perspectiva. O cotidiano do lugar social das mulheres, incluindo o trabalho doméstico, os cuidados das crianças, o emprego mal remunerado, a dependência econômica, a violência sexual e sua exclusão de cargos de poder, ganhou um novo significado por meio do olhar feminista, na medida em que deixou o domínio das certezas para o questionamento de suas evidências (Stubs; Teixeira-Filho; Lessa, 2018, p. 6).

Essa prerrogativa é uma das tônicas da obra “Calibã e a bruxa” (2017), de Silvia Federici, que apresenta um olhar dissidente e crítico em relação à reorganização do trabalho doméstico, do cotidiano familiar, da fixidez de seus papéis e do desequilíbrio relacional entre homens e mulheres na organização social em prol do avanço capitalista na Europa dos séculos XVI e XVII (transição do feudalismo para o capitalismo). A fenda teórica que a obra promove traça uma releitura da sistemática que colocou o corpo feminino apenas como um degrau de uma pirâmide sociocultural, cuja altura já tinha seus detentores. A pensadora enfatiza o caráter exploratório do



trabalho doméstico não remunerado, assinalando o fato de que, quando a mulher “arranja” um segundo emprego, é obrigada a fazer uma jornada dupla, ou seja: “O emprego duplo só fez com que as mulheres tivessem ainda menos tempo e energia para lutar contra ambos” (Federici, 2020, p. 11). Dessa forma, é possível perceber que através do trabalho doméstico secularmente imposto à mulher, os homens tiveram mais tempo para investir em suas carreiras e sonhos pessoais.

O trabalho doméstico é muito mais do que limpar a casa. É servir aos assalariados, física, emocionalmente e sexualmente, para que estejam prontos para trabalhar dia após dia. É a educação e os cuidados dos nossos filhos - os futuros trabalhadores - cuidando deles desde o dia do seu nascimento e durante os seus anos de escolaridade, assegurando que também eles ajam da forma esperada pelo capitalismo. Isto significa que por detrás de cada fábrica, de cada escola, escritório ou mina está escondido o trabalho de milhões de mulheres que consumiram as suas vidas, o seu trabalho, produzindo a força de trabalho que está empregada nessas fábricas, escolas, escritórios ou minas (Federici, 2020, p. 10).

Silvia Federici integrou em 1972 o movimento de fundação do Coletivo Feminista Internacional, responsável pela campanha em defesa do salário para o trabalho doméstico. Esse ativismo oriundo de uma práxis feminista pautada pela coletividade se desdobra em suas obras e nos diálogos possíveis capazes de potencializar essa coletividade como uma válvula essencial para o exercício do “ser mulher” nos tempos de agora. Essas experiências impostas atravessam o “ser mulher”, mas não as reduzem a isso, uma vez que o viés proposto pela interseccionalidade tensiona diferentes tipos de vivências a cada mulher, em diferentes períodos, raças, classes e posições geográficas. No ato da escrita, memórias e afetos são lembrados, citados e revividos. Nos encontros do Elas Tramam, a memória se tornou algo latente presentificado nas dramaturgias tecidas, já que cada texto incorpora extratos do vivido e do inventado pertencentes às fraturas do mulherio. Stela Fischer amarra todas estas experiências como sendo resultado de uma corporificação que gera o ativismo artístico do mulherio:

O nosso ativismo artístico é resultado de processos de simbolizações e corporificações, de memórias e testemunhos, de situações de traumas e violência, de dominação e colonialidades, do resgate de constituição de identidades que formam, ao final, a construção de subjetividades políticas. E acreditamos em diferentes possibilidades estéticas, poéticas e discursivas para transcender a condição de vitimização das mulheres, articulando a partir de nossas criações outros temas numa dinâmica capaz de envolver expressões múltiplas, principalmente quando se trata de expressões de construção de identidades com valores sociais que desestabilizem as construções de discursos opressores (Fischer, 2017 p. 18).

No Brasil, apesar dos constantes avanços e incentivos para estimular, projetar e consolidar novos nomes femininos na cena dramática emergente ainda em 2016, ao pesquisar no *site* do *Google* o termo “dramaturgas”, a ferramenta de busca corrigia para “dramaturgos”, cenário que se modificou atualmente. Quando pensamos especificamente no estado do Espírito Santo, questões relacionadas à invisibilidade e ao apagamento do próprio movimento teatral ficam ainda mais evidentes. São poucos os registros encontrados que se dedicam a apresentar e analisar o teatro capixaba.



Com tão poucas fontes, torna-se óbvio que a dificuldade de pesquisar o trabalho e a atuação de artistas mulheres capixabas se torna ainda maior.

Uma das principais referências neste sentido é o livro “História do Teatro Capixaba: 395 anos” (1981), escrito por Oscar Gama. O livro, que contém 233 páginas, reúne o nome de diversas figuras do teatro capixaba, tendo, inclusive, o próprio nome desses artistas intitulado a divisão proposta em seu sumário, além de possuir como recorte o período da fase colonial até a década de 1960 e 1970. Ainda que o valor historiográfico da obra seja inquestionável para a cena capixaba, é importante pontuar que, dentre os artistas entrevistados, foi citada apenas uma artista mulher, o que reflete diretamente os aspectos do próprio panorama apresentado e suas escolhas. Na obra em causa são trazidos 23 nomes de dramaturgos e encenadores capixabas (e aqui não seria um equívoco manter no masculino), mapeados entre o período de 1585 a 1979. Das 233 páginas do livro, 90 são dedicadas a falar especificamente sobre a vida e as obras de 22 dramaturgos e encenadores a partir de uma abordagem crítico-analítica, além de articular suas produções e temáticas abordadas com as questões políticas dos respectivos períodos. A 23ª figura apresentada é uma mulher, Virgínia Tamanini, à qual é dedicada uma página que apenas menciona suas principais obras. Ao longo do livro, são mencionadas ainda outras duas dramaturgas, sendo Elisa Lucinda (1958), de Cariacica (ES), que escreveu mais de 20 dramaturgias, e Vera Viana (1958 - 2020), que apesar de ter nascido em Minas Gerais, mudou-se para o Espírito Santo aos nove anos.

Além dessas menções, outras 4 dramaturgas de fora do estado do Espírito Santo foram citadas, já que tiveram seus textos montados por encenadores capixabas. São elas: Lúcia Beneditti (São Paulo, 1914 - 1998), Solange Gusmão (sem registros encontrados até o momento), Consuelo de Castro (Minas Gerais, 1946 - 2016) e Maria Clara Machado (Minas Gerais, 1921 - 2001). Ou seja, durante os 395 anos de história do teatro capixaba pesquisados por Oscar Gama, apenas 7 mulheres tiveram suas dramaturgias encenadas em terras espírito-santenses, ou, pelo menos, apenas essas foram inseridas nesse panorama.

No ano de 2002, foi publicada a obra “Escritos de Vitória – Teatro” (2002), uma coleção produzida pela Prefeitura de Vitória, coordenada por Adilson Vilaça, que contém 20 textos escritos por diferentes artistas capixabas. O livro frisa a importância de contar a história do teatro capixaba e a de reunir vozes de artistas dos vários segmentos com o intuito de traçar um panorama mais abrangente. Através dos 20 textos que compõem a obra, são apresentadas diversas facetas do teatro produzido no circuito teatral do estado do Espírito Santo. Dos artistas que assinaram a autoria desses textos, podemos identificar alguns dramaturgos e dramaturgas do estado, como as dramaturgas Margareth Galvão e Vera Viana. A primeira colaborou com uma poesia intitulada *Eu e o Teatro* e a segunda colaborou com um “causo” e um conto. Apesar de ambas possuírem textos presentes no livro e serem identificadas como dramaturgas, não há nenhuma referência mais abrangente sobre o ofício da dramaturgia exercido por elas. Ao recuperar os panoramas traçados pelas duas principais obras que cartografaram e analisaram as produções da cena capixaba, tensionam-se ainda mais algumas questões dessa reflexão: que aspectos de invisibilidade e apagamento podem ser



problematizados para propulsionar um giro epistêmico no rol desses panoramas? É possível apontar experiências feministas e decoloniais de escrita coletivizada e colaborativa realizada por mulheres como uma expansão do ideário do Teatro de Grupo (que remonta às décadas de 60, 70 e 80) aplicado ao contexto emergente?

O trabalho do Elas Tramam tem potencializado essas questões suscitadas e, mais do que isso, proporcionado um espaço coletivo de reunião, compartilhamento e escritas dramatúrgicas de artistas mulheres, com a manutenção dos encontros periódicos com as dramaturgas e 52 textos publicados⁶. Formar e manter um coletivo de mulheres para escrever dramaturgias gera impactos em diversas frentes nas artes cênicas e no contexto no qual o grupo está inserido. A metodologia de escrita do coletivo foi sendo construída a cada encontro, com cada mulher, em cada um dos núcleos, de acordo com a realidade de cada período em que cada núcleo aconteceu, e em consonância com os traços identitários que o viés coletivista de escrita imprime às fissuras históricas atravessadas pelas integrantes. Esse *modus operandi* estético-político de enfrentamentos dialoga com as ressignificações do Teatro de Grupo elucidadas por Alexandre Mate:

Pode-se afirmar que o sujeito histórico teatro de grupo, de modos e perspectivas diferenciadas, cria obras que se caracterizam em uma espécie de assembleia estetizada, que inventariam as relações e embates de seu tempo, e busca colocar em evidência (como muitas obras do teatro de revista ou algumas das formas populares de representação já o fizeram) assuntos essenciais à vida pública, e a partir de outros olhares que não aqueles “naturalizados” e abstratos de certa universalidade (Mate, 2023, p. 33).

Os aspectos iniciais que moveram a gênese criativa do Elas Tramam fazem parte da estrutura do “Dispositivo Coral”, metodologia aplicada pelo dramaturgo francês Jean Pierre Sarrazac, em suas oficinas de escrita dramática. Sarrazac (2005) propõe um “coro” de escrevedores (como ele mesmo chama), estimulado por um “animador/condutor”. Porém, “entre os dois vai intercalar-se um terceiro, decisivo: o próprio grupo” (Sarrazac, 2005, p. 3), onde se busca uma escrita pessoal a partir de um trabalho coletivo.

O dispositivo coral é adotado como o pontapé inicial das metodologias utilizadas pelo Elas Tramam. Nesse caso, extrapola-se a ideia de uma escrita dramatúrgica voltada para a publicação como um fim e compreende-se o próprio processo como o eixo estruturante e potencializador, sendo um lugar de experiências que atravessam as integrantes ao promover um movimento cíclico que interfere diretamente nas dramaturgias resultantes. Vale ressaltar que a noção de produção colaborativa não se aplica, em um primeiro momento, ao Elas Tramam, já que ao invés de um grupo que trabalha conjuntamente em prol de uma dramaturgia, o coletivo trabalha em prol de várias dramaturgias. Não se trata de criar uma unidade coletiva desdobrada em um único espetáculo/dramaturgia, mas de tecer ou tramar a singularidade no tecido plural dramatúrgico.

6 Na cena capixaba atual, além das mulheres do Elas Tramam, é importante citar outras duas dramaturgas que também atuam de forma ativa na cena emergente do estado: Alê Bertoli e Margareth Galvão.



Pensar esse processo coralizado, orgânico e plural dialoga com o que propõe a escritora Conceição Evaristo, ao falar de suas narrativas e personagens fictícias, mas que surgem de uma experiência real, con(fundida) com a própria vida. Podemos dizer que essa experiência escritural que atravessa o “eu” e toca a memória coletiva, chamada por Conceição Evaristo de “Escrevivência” - envolta pelo caráter processual da escrita - percorre a gênese dos trabalhos do Elas Tramam. Quando esse trabalho é ativado por um grupo de mulheres dramaturgas, que criam o Elas Tramam como identidade coletiva de inserção poética e política, estariam sendo ressignificados o núcleo experiencial da escrita e as bases do Teatro de Grupo?

Pensar a dramaturgia como espaço de experiência coletiva, tecida por um grupo que a caracteriza e a especifica, significa abandonar a prática individualizada “tornando possível a escrita no encontro do coletivo” (Rodrigues, 2017, p. 82). A dramaturga que não mais escreve de forma isolada o texto, mas que participa de forma laboratorial do processo, em conjunto com o elenco, a direção e os demais envolvidos na criação, fazendo do próprio processo o desencadeador da escrita.

Nessa perspectiva coletivista que identifica a práxis do grupo - desafiando a lógica individualista e colonialista -, a abertura dos processos se torna uma etapa importante em que cada dramaturga convida uma mulher externa para assistir às leituras dramáticas das peças escritas. Metodologicamente, essa etapa passa a ser estruturante na percepção da potência discursiva e performática das temáticas abordadas, atravessadas pelas trocas dialógicas com outras mulheres em torno de questões emergentes e do confronto de olhares distintos sobre um mesmo eixo. Ocorre, portanto, o estabelecimento de laços de auxílio, uma rede de apoio e troca, uma pluralidade de experiências, um conjunto de sujeitas que trabalham textualmente aquilo que depois retorna ao processo. Dessa forma, ainda que o viés coletivista estruture os processos, aspectos singulares ainda se mantêm presentes, o que contribui para a manutenção da pluralidade do ser mulher, sem que se diluam as experiências individuais.

Um coletivo ou grupo, na acepção do sujeito histórico aqui em destaque, compreende – e não de modo idealista ou idealizado (porque a convivência em atos concretos é bastante complexa e difícil) – um processo de sujeitos com alguma autonomia que, mesmo na diferença e com algumas discordâncias no varejo, têm consciência de si em processo público e coletivo e unem-se nas questões centrais e fundantes do estar no mundo, tomando como ponto de vista e ação nas lutas pela memória e disputas de narrativa simbólico-estéticas (Mate, 2023, p. 37).

Pensar as perspectivas metodológicas do coletivo Elas Tramam passa obrigatoriamente pelas vivências junto a um processo coletivizado e plural na sua constituição. Ainda que o processo resulte em dramaturgias “individuais”, uma vez que cada uma assina o seu próprio texto, é na instância coletiva que a dramaturgia se efetiva, se contamina, se interroga e se complementa, trazendo, dessa forma, diferentes contextos, vivências, estéticas e linguagens que se reafirmam quando oriundas desse lugar dialógico promovido. Nesse ponto, arte e vida se entrelaçam e se tornam uma via indissociável na trajetória de cada mulher/dramaturga nesse espaço de experiências que reúne todo um repertório de traumas, violências, acolhimentos e liberdades.



Essa rede de apoio, conquistada gradualmente pelo coletivo Elas Tramam, configura as especificidades dos encontros com o grupo de mulheres e o escopo de suas dramaturgias, estabelecendo-se como um ato político de reafirmação feminista e direcionado para uma estética feminista em suas variáveis poéticas e temáticas.

Uma possível estética feminista teria como característica fundamental a liberação da imaginação da mulher. Essa liberdade imaginativa caracteriza o movimento feminista como um todo e, com um tom político, figura [...] por intermédio de algumas linhas entre elas: a recuperação histórica das artistas mulheres; o uso do corpo de forma autônoma e com um cunho reivindicatório; a desconstrução de estereótipos; a incorporação de atividades estritamente relacionadas ao universo feminino, como o bordado e a costura, assim como o uso de elementos ligados ao cotidiano e à rotina; e a problematização combinada de questões de gênero, raça, etnia e classe social (Stubs; Teixeira-Filho; Lessa, 2018, p.6).

O impacto e as mudanças que essas vivências coletivas provocam em cada integrante são fatores determinantes que refletem o *modus operandi* das ações do Elas Tramam. Nesse sentido, a dramaturga, pesquisadora, professora e crítica teatral portuguesa Ana Pais (2016) traz contribuições em sua obra “O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas” (2016), no qual destaca os meandros dos processos criativos dramáticos, apontando aspectos plurais, orgânicos e atrelados à coletividade prodicional.

No processo criativo, a sua pertinência consiste numa presença menos retórica e mais orgânica: ele constitui-se como um colaborador, um Outro, prefigurando uma ontologia da alteridade. Queremos, com isto, dizer que a imagem que propomos do dramaturgista nas práticas atuais assenta-se na sua contribuição enquanto sujeito histórico e cultural, indivíduo com saberes e instrumentos próprios e diferentes dos do encenador ou do coreógrafo (Pais, 2016, p. 35).

Ao propor a figura do dramaturgista⁷ enquanto sujeito histórico e cultural, é possível estabelecer um diálogo entre Ana Pais e Alexandre Mate em torno da rede colaborativa em que os processos em grupo conciliam uma via estético-política de inserção e prática. No caso do Elas tramam, a troca intercambiada pelas mulheres gera uma retroalimentação contínua de estímulos e interações, possibilitando novas experiências levadas para o processo de escrita junto às etapas que se fundem na organicidade do coletivo, o que ratifica esse espaço de estudos, de vivências e de ressignificações. A operacionalidade plural em que todas as dramaturgas interferem no trabalho das outras pode ser lida como uma atuação performática da escrita ou mesmo como a cristalização da figura da dramaturgista nos protocolos teatrais, gerada no campo da experiência proporcionada pelos encontros. No escopo temático das dramaturgias tecidas junto ao coletivo capixaba, é possível apontar tendências ligadas a aspectos autobiográficos, à articulação da cena com elementos jornalísticos, ao protagonismo das personagens femininas

7 A figura do dramaturgista constrói um aparato propício para as redes colaborativas de escrita, primeiro no âmbito da dança, sendo posteriormente também reconfigurado junto aos processos de criação teatrais, atrelando o significante de um profissional cujo deslocamento entre o lado de dentro e o lado de fora do processo criativo, permite uma pluralização das fontes e uma coletivização dos protocolos dramáticos.

colocadas em evidência e ao agenciamento das molas dramáticas a partir de seus modos de reconfiguração do mundo.

O simples ato de termos mulheres escrevendo juntas em um ato coletivo de propagação de seus próprios discursos é, por si só, um ato feminista, ainda que algumas dramaturgas criadas no coletivo não pautem uma militância feminista em sua narrativa de forma explícita. Independentemente dos temas, os textos circundam o universo de resistência da mulher, colocando-as enquanto sujeitas que falam exatamente sobre algo nesse espaço comum ocupado por elas. Dessa forma, reafirmam-se os aspectos feministas, do Teatro de Grupo e do protagonismo feminino, tanto na formação do coletivo e suas metodologias como nas próprias narrativas dramáticas resultantes desses encontros.

A publicação das 52 dramaturgas escritas pelo coletivo também teve um impacto simbólico e quantitativo no cenário teatral capixaba. Simbólico porque é exatamente a etapa da publicação que muitas vezes acaba obstruindo a difusão dos textos, principalmente o gênero dramático que, historicamente, sempre encontrou um maior recuo ou mesmo desinteresse editorial perante suas pautas e demandas. Quantitativo porque a publicação dos quatro volumes impacta diretamente na lacuna levantada, cujo diagnóstico instaura e institui o coletivo Elas Tramam. Contar com 41 novas dramaturgas mulheres em um panorama quase inexistente de escritas agenciadas dessa forma coletivista significa reconfigurar as formas de tessitura e seus matizes.

A publicação dos 4 volumes teve uma destacada repercussão na imprensa local. No lançamento do primeiro volume, o jornal *A Gazeta* destacou a pluralidade do movimento criado pelo coletivo.

É uma forma de poder simbólico, mas também muito real. Conta com um grupo diversificado de autoras com interesses particulares, de geofísica nuclear ao movimento quilombola. A potência do 'Elas Tramam' está na diversidade, mulheres que não se conheciam e agora se encontram, trocam experiências e se valorizam. Isso é ótimo, principalmente em um estado violento que oprime a mulher (Nascimento, 2017, p. 01).

O primeiro livro "Elas Tramam: dramaturgas tecidas por mulheres do Espírito Santo: Livro 1", publicado em 2017, pela editora Maré, de Vitória-ES, surge com a formação do Primeiro Núcleo do coletivo, contendo catorze dramaturgas divididas em quatro partes: Múltiplas; Corais; Sonoras; e Interpessoais. A organização do livro foi realizada por Nieve Matos (assim como dos demais livros), que percebeu alguns pontos em comum entre as dramaturgas, principalmente uma convergência estética na forma como as dramaturgas buscaram apresentar suas histórias. Na primeira parte, nomeada "Múltiplas", compartilha-se a perspectiva de uma mulher multiplicada em diferentes personagens que são apresentadas de forma abstrata, muitas através de arquétipos. Em *Não se nasce mulher, morre-se!* apresentam-se as perspectivas da "Espectadora" além da numeração "Mulher" de 1 a 10; em *Dá a mão pro bicho não entrar*, a mesma estrutura se repete com a utilização de adjetivos para as mulheres tais como "mulher-menina" e "voz-deus-pastora"; em *Com Pernas &*



Braços, as personagens são indicadas apenas pelos pronomes “Ela” e “Ele”; em *Encontros de um lugar pós-ser*, novamente aparecem as figuras “Mulher 1 e Mulher 2”; e, por fim, *Isso não é uma peça de teatro*, também recorre a mesma estrutura “Mulher 1”, “Mulher 2”, “Mulher 3”. Na segunda parte, “Corais”, os textos *Quem tem medo da monstra?*, *Homens de amarelo* e *Sirene* contam com diversos atores que entram conjuntamente em cena fazendo coro com diferentes personagens, ora falando simultaneamente ora com uma intercalação ágil. Na seção “Sonoras”, estão as dramaturgias *Entre*, *Simplicidade*; e *Vestida de fome* que utilizam de músicas como elemento recorrente. Já na seção “Interpessoais”, é possível notar em *Café às quatro*, *Afogados* e *Aranhas inebriadas, vespas amortecidas* que a interlocução é um elemento presente na dramaturgia e acontece constantemente entre as personagens, fortificando um estado de relação direta entre si.

O segundo livro, publicado em 2018, pela editora Maré, intitulado *Elas Tramam: dramaturgias tecidas por mulheres do Espírito Santo: Livro 2* conta com treze dramaturgias e foi dividido em três partes: Para rir, Para existir e Para resistir. A primeira parte “Para rir” reúne as dramaturgias: *Manual prático sobre a velhice*; *EvaGina*; *Transas esdríxulas para serem lidas na rede*; e *Casadell@s*, marcadas pela comédia. A segunda parte “Para existir” reúne as dramaturgias: *Coexistente*; *A cada passo*; *Buraco*; e *Jardim das poesias enterradas*, com traços mais reflexivos relacionados aos questionamentos da existência. Por fim, a terceira parte “Para resistir” engloba as dramaturgias: *Pai, filho*, *Espírito Santo*; *Temos carne de rã*; *Rasgo*; *Colônia é aqui*; e *Homem de barro*, que abordam, de forma mais explícita, questões políticas de resistência.

O terceiro livro “Outras Tramas: dramaturgias escritas por e para mulheres”, de 2019, também foi publicado pela editora Maré e reúne quinze dramaturgias. O quarto livro “Elas +: tramas diversas” foi publicado em 2022 e conta com dez dramaturgias.

Em 2022, com a publicação do último volume, o jornal *Século Diário* enfatizou a relação com as diferentes identidades femininas, com as corpos e suas respectivas histórias e tramas decoloniais que vão da sobrevivência ao asfixiante sistema social, inclusive, foco do terceiro núcleo “Elas + Tramas Diversas”. A matéria destacou a necessidade que o coletivo sentiu de ampliar as possibilidades do “ser mulher” já que havia “algumas mulheridades que o projeto não alcançava, como as mulheres não cis, que vivem fora da heteronormatividade. Por isso, a oficina deste ano teve como foco as lésbicas, não binárias, transexuais, bissexuais e travestis” (Dal Gobbo, 2022, p. 1).

Com a publicação, os textos deixaram o espaço restrito dos encontros quinzenais do Elas Tramam e ganharam o espaço público, o que permite a sua circulação e a abertura para futuras pesquisas, montagens, leituras dramáticas, performances e oficinas. Interessante acentuar que, com a publicação, as vozes, pensamentos e vivências dessas mulheres começaram a atingir outras instâncias e a ocupar espaços outrora negados, além da forma coletiva de sua gênese e os feminismos também serem inseridos no circuito de debates das artes da cena do estado.



3 Conclusão

Perante o cenário de apagamentos e silenciamentos reunidos no início desse artigo, torna-se mais do que necessário acentuar a notoriedade de um movimento que se frutifica a partir de uma iniciativa do mulherio das artes e que resulta em um número bastante significativo de obras publicadas. Para além dos números, é também fundamental pensar sobre o impacto dessa (r) existência textual na vida das integrantes, que se colocam, se doam e se modificam em cada processo vivenciado.

Em cada um dos encontros, fios horizontais e transversais, singulares e múltiplos, dessas memórias e histórias, entrelaçam-se enredam-se formando um tecido multifacetado de cores [...]. Com uma escrita recheada de razão sensível, que se assemelha às histórias compartilhadas em torno das fogueiras, essas Outras Tramas revisitam memórias, individuais e coletivas ao mesmo tempo (Menenguci, 2019).

O aspecto estruturante de compartilhamento de vivências nos encontros deve ser ressaltado, já que era nas sessões coletivas que ocorria a ratificação de uma instância de confiança, emoção, relatos extremamente profundos, quando, mesmo que nem todas as mulheres se conhecessem, sentiam-se à vontade para partilhar, relatar, opinar. Dessa forma, amplia-se a rede do Elas Tramam e se potencializa o viés relativo à coletividade, uma vez que essas escritas, reescritas, contaminações e costuras só eram possíveis porque existiam muitas de nós, tramando e tecendo os mesmos fios.

As resignificações dos valores, práticas e *modus operandi* do Teatro de Grupo na atualidade se evidenciam a partir do momento em que o contexto contemporâneo apresenta outras frentes de atuação e resistência, para além do combate ao teatro comercial característico das décadas⁸ de 70 e 80. Desse modo, a decolonialidade e o feminismo podem ser lidos como traços identitários que estruturam o Elas Tramam desde a sua fundação, passando pela sua práxis e inserção estética no circuito operante das artes da cena. Nesse caso, reconfigurando as formas de resistir artisticamente às asfixias que tentam impedir o exercício da coletividade nos grupos, coletivos e agrupamentos.

A estética feminista presente nas obras pode ser lida como um ato político coletivo que remete ao Teatro de Grupo e que ocorre para além da escrita, no próprio ato do encontro para debater, ler e, sobretudo, escrever dramaturgias. Esse movimento que, apesar de todas as dificuldades, mantém suas atividades por mais de sete anos possui um *modus operandi* de produção artística que parte da coletividade. Sem necessariamente estar ligado a movimentos políticos partidários (ainda que explicita outros sistemas ideológicos), busca uma força inventiva e afirmativa, “estratégia ética/estética/política de subversão, resistência e criação de possibilidades de vida” (Stubs; Teixeira-Filho; Lessa, 2018, p. 5). Os encontros do Elas Tramam funcionam como um operador do Teatro de Grupo que devolve aos corpos e corpos a liberdade de reivindicá-los e, de fato, habitá-los. Trata-se

8 O enfrentamento às produções realizadas como mero entretenimento, atreladas ao capital mercadológico, está presente na base dos coletivos perfilados em torno do conceito de Teatro de Grupo cunhado nessa época referenciada.



não apenas de um espaço etéreo de pensamento distanciado, mas de um espaço real, projetado para o acontecimento presencial e convivial.

No *Elas tramam*, mulheres são “sujeitas”, vivem em um tempo histórico e uma localização geográfica, falam e podem ser ouvidas, “quebrando as barreiras entre o espaço individual e as diferentes formas de coletividade” (Vincenzo, 1992). Os diferentes formatos dos textos e as formas de tessitura compartilhadas pelas dramaturgas constroem um espaço ativo que promove a coletividade como a válvula de suas trocas, intercâmbios escriturais e vivências. É exatamente essa “arte do encontro” feita, gerida e perpetuada por mulheres que deve ser enfatizada como a força motriz e de resistência tecida pelo coletivo *Elas tramam*.

As formas de constituição e de organização do coletivo podem ser lidas como resignificação da práxis do Teatro de Grupo, operando como uma ação política capaz de confrontar o histórico hegemônico de supremacia androcêntrica no ofício dramatúrgico, além de revelar um espaço potencializador e acolhedor para os desdobramentos sensíveis, estéticos, traumáticos e existenciais vivenciados pelas dramaturgas que o integram. O registro do primeiro encontro do Primeiro Núcleo do *Elas tramam* com mulheres convidadas demarca, de forma política e simbólica, o viés coletivista de escrita do grupo e a preocupação voltada para o repertório plural de vozes e subjetividades que passam a propor uma autoralidade coletiva para as criações, ou seja, uma tessitura dramatúrgica capaz de englobar a profusão de contribuições, narrativas, contaminações, experiências e proposições sensíveis a todo mulherio que tem reconfigurado a cena contemporânea e as maneiras de tecer teatralidades de grupo.

Imagem 1 - Foto do primeiro encontro com mulheres convidadas do Primeiro Núcleo do *Elas Tramam*



Fonte: Bru Negreiros, em 2017

Referências

- AVILA, Milena Abreu. Colonialidade e decolonialidade. *Politize*, Florianópolis, 2021.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2003.
- EVARISTO, Conceição. A Escrivência e seus subtextos. In: DUARTE, Lima Constância; NUNES, Isabela Rosado (org.). *Escrivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.
- DAL GOBBO, Elaine. Grupo de mulheres lança livro de dramaturgia neste domingo. *Século Diário*, Vitória, 23 nov. 2022. Disponível em: <https://www.seculodiario.com.br/cultura/grupo-de-mulheres-lanca-livro-de-dramaturgia-no-proximo-domingo> . Acesso em: 20 ago. 2024.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo, Editora Elefante, 2017.
- FEDERICI, Silvia. *Contra-Atacando desde a cozinha: Salários para o trabalho doméstico - uma perspectiva sobre o capital e a esquerda*. Editora Terra Sem Amos: Brasil, 2020.
- FISCHER, Stela Regina. *Mulheres, Performance e ativismo: a resignificação dos discursos feministas na cena latino-americana*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- GAMA, Oscar. *História do Teatro Capixaba: 395 anos*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida/ Fundação Cultura do Espírito Santo, 1981.
- MATE, Alexandre; LONDERO, Elen; CABRAL, Ivam; AQUILES, Marcio [org.] *Teatro de grupo em tempos de resignificação: criações coletivas, sentidos e manifestações cênicas*. 1. ed. São Paulo: Lucias/Adaap, 2023.
- MATOS, Nieve (org.). *Elas Tramam: dramaturgias tecidas por mulheres do Espírito Santo: Livro 1*. Vitória: Maré, 2017. Disponível em: <https://elastramam.wordpress.com/2017/10/13/e-book-elas-tramam-dramaturgias-tecidas-por-mulheres-do-espírito-santo-baixe-gratuitamente-aqui/>. Acesso em: 29 ago. 2024.
- MATOS, Nieve (org.). *Elas Tramam: dramaturgias tecidas por mulheres do Espírito Santo: Livro 2*. Vitória: Maré, 2018. Disponível em: <https://elastramam.wordpress.com/2018/11/02/segundo-e-book-do-elas-tramam-baixe-gratuitamente/> Acesso em: 29 ago.2024.
- MATOS, Nieve (org.). *Outras Tramas: dramaturgia escrita por e para mulheres*. Vitória: Maré, 2019. Disponível em: <https://elastramam.wordpress.com/2019/12/05/e-book-do-outras-tramas-dramaturgias-escritas-por-e-para-mulheres-faca-o-download-gratuito/> Acesso em: 29 ago. 2024.
- MATOS, Nieve (org.). *Elas +: tramas diversas*. Vitória: Maré, 2022. Disponível em: <https://elastramam.wordpress.com/2022/11/17/em-breve-novo-e-book-do-elas-tramas-diversas/> Acesso em: 29 ago. 2024.
- MENENGUCI, Lilian. [Orelha do livro]. In: MATOS, Nieve. *Outras tramas: dramaturgia escrita por e para mulheres*. Vitória: Maré, 2019.
- NASCIMENTO, Ana. E-book mostra a força da escrita das mulheres capixabas. *A Gazeta*. Vitória-ES, 12 out. 2017. Disponível em: <https://www.gazetaonline.com.br/entretenimento/cultura/2017/10/e-book-mostra-a-forca-da-escrita-das-mulheres-capixabas-1014103345.html> . Acesso em: 20 ago.2024.



OLIVEIRA, Adriano Moraes de (org.). *Teatro de Grupo: debates sobre poéticas, estéticas e políticas*. Pelotas: Grupo de Estudos e Pesquisas sobre processos criativos em Artes Cênicas/UFPel, 2016.

PAIS, Ana. *O discurso da Cumplicidade: Dramaturgias Contemporâneas*. 2 ed. Lisboa. Edições Colibri, 2016.

PREFEITURA MUNICIPAL DE VITÓRIA. *Escritos de Vitória – Teatro nº 21*. Vitória-ES: Secretaria Municipal de Cultura, 2002.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de Fala*. São Paulo, Pólen, 2019.

RODRIGUES, Éder. *A dramaturgia performática de César Brie e Michael de Oliveira: Textos, contextos e processos de criação junto aos grupos teatro de Los Andes, da Bolívia, e Colectivo 84, de Portugal*. 2017. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte,-Minas Gerais, 2017.

SARRAZAC, Jean-Pierre. A oficina de escrita dramática. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 30, n. 2, p. 203-215, jul./dez. 2005.

SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 12, n. 2, ago. 2004.

STUBS, Roberta; TEIXEIRA-FILHO, Fernando S.; LESSA, Patrícia. Artivismo, Estética Feminista e Produção de Subjetividade. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 26, n. 2, 2018.

TEATRO de Grupo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo69/teatro-de-grupo>. Acesso em: 28 ago.2024.

VINCENZO, Elza Cunha de. *Um Teatro da Mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.



Biografia acadêmica

Eder Rodrigues da Silva - Universidade Federal do Sul da Bahia (UFBS)

Professor adjunto do Centro de Formação em Artes e Comunicação da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFBS), Porto Seguro, Bahia, Brasil.

E-mail: ederdelrodrigues@ufsb.edu.br

Brenda Caetano Perim - Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil.

E-mail: berndaperin@gmail.com

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Os autores declararam que Brenda Caetano Perim foi orientada por Éder Rodrigues no seu mestrado concluído em 2023.

Direitos autorais

Eder Rodrigues da Silva e Brenda Caetano Perim

Contribuição de autoria (CRediT)

Conceituação e Escrita: Eder Rodrigues da Silva e Brenda Caetano Perim

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Duplo Cego

Editor responsável

Ricardo Gomes

Priscilla Duarte

Lídia Olinto

Histórico de avaliação

Data de submissão: 10 mar. 2024

Data de aprovação: 28 ago. 2024



REFRAMINGS OF GROUP THEATER IN THE PLAYWRITING EXPERIENCE OF THE ELAS TRAMAM COLLECTIVE

RESSIGNIFICAÇÕES DO TEATRO DE GRUPO NA EXPERIÊNCIA DE
ESCRITA DRAMATÚRGICA DO COLETIVO ELAS TRAMAM

Eder Rodrigues da Silva

 <https://orcid.org/0009-0005-3994-5970>

Brenda Caetano Perim

 <https://orcid.org/0009-0009-8813-2684>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i14.7964

Reframings of Group Theater in the playwriting experience of the Elas Tramam Collective

Abstract: This article investigates the reframings of the practices and values of Group Theater in the experience of playwriting experienced by the Elas Tramam collective. Since its inception, the collective has founded a space for the creation of plays woven by women and for the projection of female playwrights on the scene in the state of Espírito Santo. In the collectivist writing bias, both the process and the narratives operate alongside the political, sensitive, and aesthetic developments of the playwrights in the sociocultural sphere, in addition to the representation of women from a perspective of confronting androcentric supremacy. Feminist references and the theoretical scope of dramaturgy as a space that brings together collectivist experiences guide the questions raised to measure the impact of the group of women writers in contemporary times to the detriment of the patriarchal vision that, for a long time, dominated the craft and dramaturgical thought.

Keywords: writing processes; Group Theater; feminisms; Elas Tramam collective

Ressignificações do Teatro de Grupo na experiência de escrita dramática do Coletivo Elas Tramam

Resumo: Este artigo investiga as resignificações das práticas e dos valores do Teatro de Grupo na experiência de escrita dramática vivenciada pelo coletivo Elas Tramam. Desde o seu surgimento, o coletivo fundou um espaço para a criação de dramaturgias tecidas por mulheres e para a projeção das dramaturgas na cena capixaba. No viés coletivista de escrita, tanto o processo como as próprias narrativas operam junto aos desdobramentos políticos, sensíveis e estéticos das dramaturgas na esfera sociocultural, além da representação do mulherio em uma perspectiva de enfrentamento da supremacia androcêntrica. Os referenciais feministas e o escopo teórico da dramaturgia enquanto espaço aglutinador de experiências coletivistas norteiam as questões suscitadas para mensurar o impacto do grupo de mulheres escritoras na contemporaneidade em detrimento da visão patriarcal que, por muito tempo, dominou o ofício e o pensamento dramático.

Palavras-chave: processos de escrita; Teatro de Grupo; feminismos; coletivo Elas Tramam.



1 Introduction

This article arises from the need to reflect on the history of erasures granted to plays written by women and to question the patriarchal hegemony linked to playwriting, which constantly invalidate women and their collectives both in aspects related to authorship and in how women are portrayed in plays. From this existing gap regarding female playwriting, we weave a dialogue between the reframing of the practices and values upheld by Group Theater with the experience of feminist playwriting lived by the Elas Tramam collective.

As a collective of women playwrights from the state of Espírito Santo, Elas Tramam has lived since its emergence experiences that collectivize the act of writing for the stage together with the aesthetic and ideological confluences of its members, which have enabled a continuous group praxis. Its creative process is marked by the act of “writing together” and, more than the simple gathering of playwrights around feminist branches, it also identifies an increasingly powerful aesthetic-political movement of women active in all theatrical segments. In the case of Elas Tramam, joint writing has become both its founding motto and political positioning in today’s time and space, besides presenting a collectivist identifier of its methodological bases of work and resistance.

Understanding the contemporary as the time in which reinterpretations unfold from collective creations, meanings and scenic manifestations present in the concept of ‘Group Theater,’ Alexandre Mate starts from the São Paulo theater circuit to inject a historical attribute to this subjection:

As far as the historical subject Group Theater is concerned, countless theatrical collectives, based in the most diverse territories of cities and localities (considered central or peripheral), adopt aesthetic-experimental procedures without subjugating themselves to imposed paradigms, especially those resulting from hegemonic forms. In this way, and based on fundamental and very specific issues, combining the aesthetic and the political, these collectives intervene, in different ways and senses, in processes of symbolic-political struggles of their time and with their people (Mate, 2023, p. 32, free translation).

By treating Group Theater as a historical subject, researcher Alexandre Mate reframes this category of collective organization which refers to the concept¹ used to denote a profile of works from groups that emerged after 1970. We could say that the action variables of this collectivist approach to organizing in the 1970s and 1980s went beyond opposing commercial theater given the social critique and political activism that collectives, mainly from Latin America, have not only instilled

1 Among the referential concepts, we highlight “Group Theatre is a category of theatrical organization and production in which a group of actors driven by the same objective and ideal performs work in continuity and, by extending their work to other areas, especially with regard to the very conception of the aesthetic and ideological project, ends up creating a language that identifies it. What we call ‘group theater’ is not, however, mere collective organization. The groups began to use this concept to mark their opposition to corporate theater, in which the actor is not engaged in the project and the team disbands as soon as the season ends, a form of stage production increasingly present in the theatrical market after the early 1970s” (Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, 2024).



in their plays but also in their social actions, with an inseparable conjuncture between aesthetics and politics that is also linked to the conceptual core of Group Theater. Giving it new meaning leads to reconfigurations around its foundations, especially when considering that contemporary groups that follow this lineage operate against other contextual confrontation attenuating factors.

The recently released book “Teatro de grupo em tempos de ressignificação” (Group Theater in reframing times) (2023) updates the scope of this meaning², unveiling both the maintenance of the collectivist basis as the essence of the performing arts, and the political and pedagogical instance of their creative modes in the constitution of contemporary groups. Especially when some of these collectives start acting to fill historiographical gaps, as is the case with the absence or diminished presence of women in drama collectives.

Identifying this gap—prominently present in the Espírito Santo scene—was the driving force behind the foundation of the Elas Tramam collective which, since 2017, has been working on projects aimed at creating and disseminating play texts produced by female playwrights from Espírito Santo. By addressing the impact of the work of the Elas Tramam collective in Espírito Santo, a state that occupies a minor position in the Southeastern emerging scene, we problematize the issues surrounding the invisibility of women in the drama scene and point out how other forms of writing, guided by the collectivist bias and the ideology of Group Theater, contribute to build spaces of visibility, empowerment and prominence.

From this perspective, our reflection shifts to the scenarios of the global south, reading the movement created by the Elas Tramam collective as feminist actions to include decolonial bodies into the ignored context of the work by female playwrights in the performing arts. The observations of researcher Milena Abreu Ávila (2021) are crucial for measuring the collective’s scope of activities:

Decoloniality is seen as a way of resisting and deconstructing the standards, concepts and perspectives imposed on subalternized peoples over the years, as well as being a direct critique of modernity and capitalism. Decolonial thinking is an alternative for giving voice and visibility to subalternized and oppressed peoples who have been silenced for a long time. It is considered a social, political, cultural and economic liberation project that aims to give respect and autonomy not only to individuals, but also to groups and social movements, such as feminism, the Black movement, the ecological movement, and the LGBTQIA+ movement. (Ávila, 2021, p. 1, free translation).

This thinking that marks breaks with colonial practice became more widespread in the 20th century, when fissures within the very movements that confronted coloniality created ramifications capable of rooting the decolonial bias in the plurality of cartographies, subjectivities and political prerogatives in Latin America. Such shifts are important because they update decoloniality from

2 “The movement that we characterize as group theater in Brazil corresponds to a sum of artistic, pedagogical and political vectors that have strongly directed the modes of creation and production of most companies since the 1960s. In which continuous research into language, social engagement with their respective communities and ethical and aesthetic concerns stand out above immediate commercial interests.” Preface to “Teatro de grupo em tempos de ressignificação” (2023) signed by Ivan Cabral, one of the book’s editors (Cabral, 2023, p. 5).



a Latin American perspective, at which point the performing arts begin to dialog more directly with their bases and sources, operating around decolonial feminisms thought of in and from Latin America. We can also read this *modus operandi* as a common denominator that unites the practice of Group Theater in contemporary Latin American collectives in which the aesthetic and political biases are taken as inseparable instances.

The “decolonial turn” becomes crucial when we look back at the history of women erased from the drama scene, both in Brazil and in the history of Western theater, especially Latin American theater, where we can see a historiographical perspective of erasure or constant struggles for the hegemonic patriarchal rupture of the playwriting craft. Such was the scenario of the theater produced in Espírito Santo, a picture that begins to change with the emergence of the Elas Tramam collective – Group for the creation and dissemination of plays written by women from Espírito Santo (ES), conceived and founded in 2017 by Nieve Matos³ and which, due to the conjuncture of its actions and scope, ends up impacting the emerging scene, articulating ways to grant protagonism to women as authors and subjects in the plots woven together.

2 The collectivist playwriting experience of Elas Tramam

Nieve Matos created the Elas Tramam collective to expand the number of female playwrights in the state, initially with the support of writer and journalist Aline Dias and actress, playwright, and designer Alessandra Pin. The project, which was submitted and approved by the 023/2018 Call for Proposals for the Selection of Cultural Projects in the Theater Sector of the Espírito Santo State Department of Culture, initially proposed the selection of five women to write and publish a book of plays with no concrete intention of continuing the project after its conclusion. For this selection, a public call asked interested parties to write a letter of interest.

However, the interest exceeded the proposal’s initial expectations, with a total of 143 applications from women from different parts of the state. Such expressive interest revealed a demand for playwriting about womanhood that many had never imagined. Many of the applicants ignored what the drama scene was about, but the impetus was latent and the very writing of the letter of interest already ratified the urgent desire of these women to exist through the encounter that art promotes.

This high demand for applications meant that instead of five, fourteen women were selected. At the beginning, a space was built for freedom and sharing the writing processes of each member, promoting a dialogical exchange. As a conclusion to the project, the book “Elas Tramam: dramaturgias tecidas por mulheres do Espírito Santo: Livro 1” (Elas Tramam: plays woven

³ Playwright, director, producer, teacher and master in Performing Arts from the Federal University of Ouro Preto and member of the Coletivo Repertório, a group from Espírito Santo in which she also conducts her artistic research and theatrical productions.



by women from Espírito Santo – Book One) was launched at the end of 2017, published in Vitória (state capital), compiling the plays written by the fourteen women.

Given the collective's engagement and the wish of these women to continue meeting to write new texts, a continuity project was submitted to SECULT/ES, approved and conducted in 2018. Of the fourteen women, eleven remained in this second phase called the Permanent Group, the work of which materialized in “Elas Tramam: dramaturgias tecidas por mulheres do Espírito Santo: Livro 2” (Elas Tramam: plays woven by women from Espírito Santo – Book Two), published in 2018.

With the collective in continuous practice for two years, Nieve Matos decided to hold a new call entitled “Other plots” in 2019 to broaden the collective's reach. Once again, 15 women were selected and the fortnightly meetings were held separately from the First Group. At a certain point, there was an exchange between the two groups that brought together the 26 playwrights and, at the end, the third book “Outras Tramas: dramaturgias escritas por e para mulheres” (Other Plots: plays written by and for women) was published in 2019, compiling 15 plays.

In 2022, other new 15 women were selected for the project “Elas +: tramas diversas” (Them +: diverse plots), which focused on lesbian, bisexual, and transgender women, *travestis* and transfeminine people (non-binary people within the spectrum of femininity) to broaden the scope of belonging bodies and their subjectivities. As such, *Elas Tramam* had three formations: the first, in 2017, existed for two years; the second, in 2019; and the last, in 2022, which culminated in the publication of “Elas +: tramas diversas,” published that same year.

Recapitulating this short history of the formation and constitution of *a collective of female playwrights* shows how one of the aspects of Group Theater praxis assumes a prominent place and impact already at the group's beginnings. In this case, responding to a call for letters of interest that already reflected and refracted corpographies marked by various traumas in their spectra and subjective unfolding.

When one thinks about the meanings of the word group (which comes from the Germanic *kruppa*), they include: meeting, ensemble, gathering, grouping, collegiate, choir, concentration, formation, etc. From a more superficial viewpoint, one can imagine that the various meanings are close; however, in a more vertical way, in some cases the apprehensions are disparate. When a group of people with similar aesthetic-ideological conceptions get together and take theatrical language as their way of life and existence—in addition to enhancing the emotional and the sensitive—they aim to intervene aesthetically and politically in their time in different ways. Perhaps this was the first harbinger of group theater (Mate, 2023, p. 33, free translation).

In addition to the opportunity that brought the members together to found *Elas Tramam*, it is the use of theatrical language as a process of reaffirming political and sensitive existence that keeps the collective active and ready to intervene aesthetically in the statistical context of femicides that is increasingly growing today. With the publication of four drama books, bringing together a



total of 52 plays written by women from the state of Espírito Santo, the history of the *Elas Tramam* collective, although recent⁴, has been taking shape and bearing fruit in favor of publicizing the work done by female playwrights. Moreover, this number of publications raises questions about how these women were and came to constitute a collective in the Espírito Santo cultural scene, expanding an engaged artistic production by problematizing questions about the spaces occupied and how this occupation takes place.

The *Elas Tramam* collective became a space for transformative collective experience, where its members have come to understand themselves as feminists, where they have become feminists, where they have learned about different ways of “being” a woman, where they have experienced, together with the other playwrights extremely painful accounts of oppression, conversations about the most diverse experiences and debates about current issues, besides crying and fighting the misogynistic reality they face on a daily basis. At *Elas Tramam*, everything becomes a play. So the women who make up the collective get together, write, plot.

Drama exerts a prominent impact on the echoes that theatrical texts have in the representational and performative field, whether due to the subjective dimension of their aesthetic paths, the specificity of the narratives as a way of broadening the social imaginary spectrum, the repertoire of themes and networks of meaning built together with the sensitive and sociopolitical experience that contextually reflects the social niche of their sources. When the sum of these impacts begins to define the values and praxis of a collective, we can thus perceive reinterpretations of Group Theater, especially when we talk about a collective of female playwrights in the emerging context.

The way in which women have been portrayed in the Arts throughout the ages reinforces the patriarchal traits consolidated in the social imaginary and which upholds the status quo. Some explicit or veiled characteristics that, due to the naturalness with which they are portrayed, go “unnoticed” to the inattentive eye are actually the key to increasingly latent questions. In recent decades, women’s occupation of different social spaces has increased as a result of the struggles of 20th century feminist movements against patriarchy. However, even today we notice androcentric aspects that surround social circles, delegitimizing and hindering the consolidation of these spaces. Shifting this perpetuated discourse through a feminist lens is what interests us in this reflection on playwriting as an identity collective of Group Theater since this craft, mostly permeated by the hands and vision of men, commonly reproduces legacy aspects of Eurocentric patriarchy.

4 So far, *Elas Tramam* has involved 41 women divided into three groups. The *First Group*, formed in 2017, was featured: Aidê Malanquini, Alana Diniz, Alessandra Pin Ferraz, Brenda Perim, Camila Degen, Kate Parker, Lorena Lima, Meiriele Lemos, Melina Galante, Nieve Matos, Patrícia Eugênio, Priscilla Gomes, Rejane Arruda and Xis Makeda. The *Second Group*, formed in 2019, featured: Adriana Coutinho, Bárbara Depiantti, Daiane Eilert, Érica Carneiro, Isabela Bujato, Isabella Mariano, Jaiara Dias, Lilian Menenguci, Manni, Mariana Alves, Paloma Paz, Stela Raye, Soraya Vitória, Tamyres Batista and Zeni Bannitz. Finally, the *Third Group*, formed in 2022, featured: Ágata Aryel Rodrigues, Amanda Brommonschenkel, Carla Carrion, Carolina Wassoller, Dee de Freitas, Lara Cardozo, Maria Carolina Batista Christo, Natália Laurete, Nataly Firmino Volcati, Nati Couto, Sandy Vasconcelos, Saskia Sá and Thalia Peçanha.



Drama historiography makes unquestionable the impact that classical and dissident theatrical texts have had on the demarcations of history itself and its movements. In some cases, as in the Greek example, the plays are documents still used today to reconstruct the socio-culture of Ancient Greece, viewed as the cradle of Western thought. As in the Greek case, theatrical texts have also demarcated other artistic movements of continuity or rupture that end up defining, in a social and subjective manner, periods such as the Cultural Renaissance and the Modern Era. However, it is also in drama studies that the realization that women are not part of this historiography has become a key point for the questions at hand.

In this line of thought, it is first necessary to define what woman we are talking about, understanding that such existence is not universal, that is, we start from a plural conception of these existences touched by specificities arising from sexuality, geographical location, social class, phenotypic and ancestral traits, among other aspects. The displacement that drives this “becoming a woman” is an important definition that puts us in line with the thought expressed in “one is not born a woman” (Beauvoir, 1980), a world-famous phrase by the French existentialist and feminist philosopher Simone de Beauvoir, who questions the habit of treating women as the “second sex,” in a kind of eternal state of relation. Beauvoir adds that “this is what fundamentally characterizes woman: she is the Other within a totality whose two terms are necessary to each other” (Beauvoir, 1980), thus stressing the cultural issues that influence behavior and the imaginary of how what society calls “being a woman” is constructed.

Currently, the post-structuralist philosopher Judith Butler can be considered one of the main references on aspects related to “being a woman,” especially regarding gender performativity beyond the binary of what it means to be a woman. On the complexity and plurality that this notion implies, Butler states:

To be a woman is to have become a woman, to have made one's body fit into a historical idea of what a “woman” is, to have induced the body to become a cultural sign, to have placed oneself in obedience to a historically delimited possibility; and to do this as a repetitive body project that needs to be uninterruptedly sustained (Butler, 2003, p. 217, free translation).

This plural reference around the notion of “being and becoming a woman” distances us from the misconceptions linked to the universal, predominantly male and Eurocentric notion, opening up margins for the ratification of dissident voices, different bodies and narratives that emerge from subjective experiences. Such plurality of forms of existence is directly reflected in the playwriting plurality of the Elas Tramam collective, which in many cases eschews traditional Aristotelian drama, transforming the very structure of the texts into traces of resistance, incorporating marginalized voices and narratives that promote a more inclusive and reflective praxis on identity, gender, and power. This bias which through the texts ratifies the existence of women as subjects, differentiates itself from the notion of “other,” enhancing and demarcating this plurality of “being a woman” and avoiding the perpetuation of a feminism that excludes different ways of existing.



Many feminist authors have addressed issues relating to universalism by problematizing the totalizing heritage of discourses and whose legacy appears in the writing of history itself, which is notoriously made official based on a hierarchical, hegemonic conception anchored in patriarchy. Judith Butler's claims and propositions point to this "historical discursive" universalism as an exclusionary form since it sustains oppressions of various kinds directed at different women, including those manifested in the historical misogyny suffered in the spheres of public and private life.

From this perspective, the work of black feminist philosopher Djamila Ribeiro contributes on different fronts by raising questions about the "standpoint," broadening and tensioning the contextual and silenced aspects that shape and specify discourses:

The theory of the feminist point of view and standpoint makes us refute a universal vision of women, Blackness, and other identities, just as it makes white men, who believe they are universal, racialize themselves, understand what it means to be white as a metaphor for power, as Kilomba teaches us. It also intends to refute a supposed universality. By promoting a multiplicity of voices, what we want, above all, is to break with the authorized and single discourse that pretends to be universal. Above all, the aim is to break with the regime of discursive authorization (Ribeiro, 2019, p. 69, free translation).

Receiving this "universal" discourse as a legacy ends up driving the need to name, as an act of resistance or even survival, everything that is not part of it since its hegemonic bases erases and silences what is not part of its epistemic logic. Only white, cis, heterosexual man are assumed to create things. In this case, referring to "theater written by women" does not merely fulfill an adjectival function in relation to the scope of work conducted collaboratively in a group; it complexifies the very historiography of drama which is markedly written and thought up by men, whose instances of invisibility and "forgetfulness" are being resumed and revised in contemporary times.

When we think about these revisionist movements, an important milestone to highlight occurs in the 20th century, especially in the 1970s⁵, a period in which we see a significant change in the way women come to occupy different spaces in society. This time frame is one of the key points for researcher Elza Cunha de Vincenzo, who analyzes the work of some Brazilian playwrights in the late 60s, 70s and 80s:

In Brazil, it wasn't until the 1970s and 1980s that feminist movements developed into more consistent organizations and feminist concerns reached numerous social sectors, with marked repercussions in academic studies (Vincenzo, 1992, p. 17, free translation).

5 The time when feminist movements were gaining momentum coincided with the spread of Group Theater practices by various groups on the Brazilian scene. However, due to the gaps pointed out in this reflection, it is not possible to find records of active groups or collectives of women playwrights crossed by this branch at that time, which motivates us, only now—on the contemporary scene—to weave these dialogues between reinterpretations of Group Theater and the collaborative praxis of women playwrights.

With “Um Teatro da Mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo” (A Woman’s Theater: female playwriting on the contemporary Brazilian stage) (1992), Vincenzo compiles an analytical work that, while pointing out pioneers and aesthetic fronts present in the work of nine female playwrights, also uncovers contextual factors from their respective periods of production that fostered the regular emergence of female theatrical authors. In addition to its analytical approach, this reference work also presents a historiographical study that points out the lack of sources and records on the work of Brazilian female playwrights. Before the period studied by Vincenzo, academic research geared towards the study of feminist issues was rare, and just like drama, their emergence failed to achieve the visibility needed to project their impact and scope. The 1970s, both in Brazil and worldwide, was therefore a period that effectively contributed to strengthening the feminist movement which began to occupy the streets and the media, gaining greater prominence, especially in Brazil, since it emerged as a militant resistance to the military dictatorship.

Militant feminism in Brazil which began to appear on the streets, giving visibility to women’s issues, emerged at that time, above all, as a consequence of women’s resistance to the dictatorship, after the defeat of those who believed in the armed struggle, with the aim of elaborating politically and personally on that defeat (Sarti, 2004, p. 3, free translation).

This militant movement in reaction to the dictatorship and revolt against oppression and silencing contributed directly to the growth and expansion of spaces for feminist research. Women’s work in academia and the gradual impact of their research decisively contributed to increase the visibility of feminist movements, especially in the space used to legitimize epistemology. This period saw what Vincenzo calls the “new theater”:

At the late 1960s—more precisely in 1969—in São Paulo, a hitherto unprecedented event clearly emerged in the theater production as a whole: a proportionally large number of women playwrights emerged with great force and imposed themselves. It’s not exactly the presence of women that draws attention, but the whole thing that provokes a kind of surprise or astonishment in the critics closest to the fact, the cause of which, however, is only partly immediately identified (Vincenzo, 1992, p. 3, free translation).

Vincenzo also points out that, despite the movement’s growth, we must always bear in mind previous sociopolitical periods in which there were various restrictions imposed on women’s cultural life and which always interfered with what was being said by these authors. In the late 19th century, many women were imprisoned in the confines of a private life which restricted their writing. “Men were rightfully free to explore the world, to travel, to establish all kinds of contacts, to experience life in all its variety and depth, while women remained confined to domestic spaces” (Vincenzo, 1992, p. 20). On the political instance that involves drama, expanding the scope of the works by reaching an entire audience of spectators at once, that is, leaving the private sphere and occupying the public space, Vincenzo adds:



Poetry and fiction had always been the preferred modes of literary expression for women. But now, alongside these traditional (fundamental) forms, the word spoken aloud on stage was beginning to make its presence felt. It was one of the initial movements towards the appropriation of public space, one of the goals of the struggle that women were willing to take on. [...] Now women began to claim an autonomous identity, fighting against a feminine image that had begun to be detected as a construction with an indisputable sociocultural basis, but which had always been disguised as “nature”: the “feminine nature,” the “eternal feminine,” in short, an irremediable “second sex” (Vincenzo, 1992, p. 18, free translation).

In analyzing these phenomena in Brazilian theater, Vincenzo notes the relation between the struggles for women’s emancipation and the establishment of “female playwriting,” even though in the interviews and testimonies of the playwrights analyzed, when asked about the influence of the feminist movement on their works, the answers ranged from positive considerations to denials about any affiliation.

The phenomenon as a whole deserves a longer reflection, but at the outset, we believe that it is linked to the discredit and the character of something ridiculous that affected some branches of the feminist movements of the time, such as the one that distortedly involves, for example, the name and work of Betty Friedan in the United States, work that is often associated without much correlation to contemporary or subsequent youth rebellion movements (Vincenzo, 1992, p. 14, free translation).

Echoes of this question about how the playwrights of that period identified the influences of the feminist movements in their plays, especially those who denied any affiliation, also ran through the formation of Elas Tramam, as in the beginning the works and discourses created within the collective lacked an explicitly feminist character (despite being so from the start). This character is gradually incorporated until this affiliation is recognized and explicitly revealed as the group’s identity. It is essential to break down the structures and taboos related to “being a feminist” and to seek this self-affirmation so that activism can be expanded consciously and reach all layers of society. This self-understanding is affirmed in the Elas Tramam collective, where the dialog between art, theater and feminism takes on a particular dimension in the productions and subjective experiences lived.

Feminist aesthetics has been imbricated since the foundation of Elas Tramam, unfolding its *modus operandi* in the plays themselves even if unconsciously, since both the collectivist form of performance and weaving and the texts themselves possess what Stubbs, Teixeira-Filho and Lessa (2018) establish as fundamental for a feminist aesthetic, “the liberation of women’s imagination [...] from the singular experience of being a woman, a feminist aesthetic produces lines of subjectivation that point to plural and liberating horizons” (Stubbs, Teixeira-Filho and Lessa, 2018, p. 6), in this case, providing singular experiences through plural making. These experiences are fundamental to the writing process and for constituting a feminist aesthetic, and are even highlighted as a key concept in the expansion of the feminist gaze:



Experience is therefore a key concept in this perspective. Women's everyday social position, including domestic work, childcare, low-paid employment, economic dependency, sexual violence and their exclusion from positions of power, has been given a new meaning through the feminist perspective, as it has moved from the realm of certainties to questioning its evidence (Stubs; Teixeira-Filho; Lessa, 2018, p. 6, free translation).

This prerogative is one of the keynotes in Silvia Federici's "Caliban and the Witch" (2017), which presents a dissident and critical look at the reorganization of domestic work, everyday family life, the fixity of their roles and the relational imbalance between men and women in the social organization in favor of capitalist advancement in 16th and 17th century Europe (transition from feudalism to capitalism). Her work promotes a theoretical rift, tracing a rereading of the systematics that placed the female body only as a step in a sociocultural pyramid whose height already had its holders. Federici emphasizes the exploitative nature of unpaid domestic work, pointing out the fact that when women "get" a second job, they are forced to work a double shift: "Dual employment only meant that women had even less time and energy to fight both" (Federici, 2020, p. 11). As such, through the domestic work that has been imposed on women for centuries, men have had more time to invest in their careers and personal dreams.

Housework is much more than cleaning the house. It's serving the wage earners, physically, emotionally and sexually, so that they are ready to work day after day. It is the education and care of our children—the future workers—looking after them from the day they are born and throughout their school years, ensuring that they too act in the way expected by capitalism. This means that behind every factory, every school, office or mine is hidden the work of millions of women who have consumed their lives, their labor, producing the workforce that is employed in those factories, schools, offices or mines (Federici, 2020, p. 10, free translation).

In 1972, Silvia Federici joined the founding movement of the International Feminist Collective, responsible for the campaign in defense of wages for domestic work. This activism, which stems from a feminist praxis based on collectivity, unfolds in her works and in the possible dialogues capable of enhancing this collectivity as an essential valve for the exercise of "being a woman" in contemporary times. These imposed experiences intersect "being a woman" but do not reduce them to that, since the bias proposed by intersectionality stresses different types of experiences for each woman, in different periods, races, classes and geographical locations. In the act of writing, memories and affections are remembered, cited and relived. In the Elas Tramam meetings, memory became something latent and present in the narratives woven, since each text incorporates extracts from the lived and the invented that belong to the women's fractures. Stela Fischer ties all these experiences together as the result of an embodiment that generates the group's artistic activism:

Our artistic activism is the result of symbolization and embodiment processes, of memories and testimonies, of situations of trauma and violence, of domination and coloniality, of reviving and constituting identities that ultimately conform political subjectivities. And we believe in different aesthetic, poetic and discursive



possibilities to transcend the condition of female victimization, articulating from our creations other themes in a dynamic capable of involving multiple expressions, especially when it comes to expressing the construction of identities with social values that destabilize the constructions of oppressive discourses (Fischer, 2017, p. 18, free translation).

In Brazil, despite the constant advances and incentives to encourage, project, and consolidate new female names in the emerging theater scene as recently as 2016, when searching the term “female playwrights” on Google its search engine corrected it to “male playwrights,” a scenario that has now changed. When we think specifically about the state of Espírito Santo, issues related to the invisibility and erasure of the theater movement itself become even more evident. Few records have been found dedicated to presenting and analyzing theater in Espírito Santo. With so few sources, it is evident the greater difficulty of researching the work and performance of women artists from Espírito Santo.

One of the main references in this regard is the book “História do Teatro Capixaba: 395 anos” (History of Theater in Espírito Santo: 395 years) (1981), written by Oscar Gama. With 233 pages, the book brings together the names of various artists from Espírito Santo’s theater scene, using their names in the division proposed in its table of contents and covering the period from the colonial phase to the 1960s and 1970s. Despite its unquestionable historiographical value for the Espírito Santo scene, only one woman features among the artists interviewed which directly reflects aspects of the panorama presented and their choices. The work cites 23 names of (almost exclusively male) playwrights and directors from the state of Espírito Santo, mapped between 1585 and 1979. Of the book’s 233 pages, 90 are dedicated to talking specifically about the lives and works of 22 playwrights and directors from a critical-analytical approach, as well as articulating their productions and the themes they address with the political issues of their respective periods. The 23rd figure presented is a woman, Virginia Tamanini, to whom a page is dedicated that only mentions her main works. Throughout the book, two other playwrights are mentioned, Elisa Lucinda (1958), from Cariacica (ES), who wrote more than 20 plays, and Vera Viana (1958 - 2020), who despite being born in Minas Gerais, moved to Espírito Santo at the age of nine.

Besides these mentions, four other playwrights from outside the state of Espírito Santo were cited, as they had their texts staged by directors from Espírito Santo namely: Lúcia Beneditti (São Paulo, 1914 - 1998), Solange Gusmão (no records found so far), Consuelo de Castro (Minas Gerais, 1946 – 2016) and Maria Clara Machado (Minas Gerais, 1921 – 2001). In other words, during the 395-year history of theater in Espírito Santo researched by Oscar Gama, only seven women had their plays staged in Espírito Santo, or at least only those women were included in this panorama.

In 2002, the book “Escritos de Vitória – Teatro” (Writings from Vitória – Theater) (2002) was published, a collection produced by the Vitória City Hall, coordinated by Adilson Vilaça, which contains 20 texts written by different artists from Espírito Santo. It stresses the importance of telling the story of theater in Espírito Santo and of bringing together the voices of artists from



various segments to create a more comprehensive panorama. Through the 20 texts that make up the work, various facets of the theater produced in the Espírito Santo theater circuit are presented. Of the artists who wrote these texts, we can identify some playwrights from the state, such as Margareth Galvão and Vera Viana. The first collaborated with a poem entitled *Eu e o Teatro* (Me and the Theater) and the second collaborated with a “tall tale” and a short story. Although both women have texts featured in the book and are identified as playwrights, there is no more comprehensive reference to their playwriting craft. By resuming the panoramas drawn up by the two main works that have mapped and analyzed the play productions of the Espírito Santo scene, some questions are further stressed: what aspects of invisibility and erasure can be problematized to drive an epistemic turn in these panoramas? Can we point to feminist and decolonial experiences of collectivized and collaborative writing by women as an expansion of the Group Theater idea (which dates back to the 60s, 70s and 80s) applied to the emerging context?

The work of Elas Tramam has both boosted these issues and provided a collective space for women artists to meet, share, and write drama, with regular meetings with the playwrights and 52 published texts⁶. Forming and maintaining a collective of women to write plays impacts various fronts in the performing arts and in the group’s context. The collective’s writing methodology was built at each meeting, with each woman, in each group, according to the reality of each period in which each meeting took place, and in line with the identity traits that the collectivist writing bias imprints on the historical fissures which intersect the members. This aesthetic-political modus operandi of confrontations dialogues with the reinterpretations of Group Theater elucidated by Alexandre Mate:

One could say that the historical subject of group theater, in different ways and from different perspectives, creates works characterized as a kind of aestheticized assembly which invent the relations and clashes of its time, and seeks to highlight (as many revue plays or other popular forms of representation have already done) issues that are essential to public life, and from perspectives other than those that are “naturalized” and abstracted from a certain universality (Mate, 2023, p. 33, free translation).

The initial aspects that drove the creative genesis of Elas Tramam are part of the “Choral Device” structure, a methodology used by French playwright Jean Pierre Sarrazac in his dramatic writing workshops. Sarrazac (2005) proposes a “choir” of writers (as he calls it), stimulated by an “animator/conductor.” However, “between the two there is a third, decisive factor: the group itself” (Sarrazac, 2005, p. 3), where personal writing is sought through collective work.

The choral device is adopted as the starting point for the methodologies used by Elas Tramam. In this case, playwriting aimed at publication as an end is extrapolated and the process itself is understood as the structuring and empowering axis, a place of experiences that traverse the members by promoting a cyclical movement that directly interferes in the resulting plays.

⁶ In the current Espírito Santo scene, besides the women of Elas Tramam we must mention two other playwrights who are also active in the state’s emerging scene: Alê Bertoli and Margareth Galvão.



Importantly, the notion of collaborative production does not initially apply to Elas Tramam since instead of a group working together on a play, the collective works on several texts. It's not a question of creating a collective unit unfolded in a single show/play, but of weaving singularity into the plural drama fabric.

Thinking about this choir-like, organic and plural process is in line with what writer Conceição Evaristo proposes when she talks about her fictional narratives and characters, but which emerge from a real experience, con(fused) with her own life. We can say that this writing experience that intersects the "Self" and touches collective memory, called by Conceição Evaristo "Escrevivência" (living-writing)—surrounded by the processual nature of writing—runs through the genesis of Elas Tramam's work. When this work is activated by a group of female playwrights, who create Elas Tramam as a collective identity of poetic and political inclusion, are the experiential core of writing and the foundations of Group Theater being reframed?

Understanding theater as a space for collective experience, woven by a group that characterizes and specifies it, means abandoning individualized practice "making writing possible in the encounter of the collective" (Rodrigues, 2017, p. 82, free translation). A playwright who no longer writes the text in isolation, but who participates in the process as a laboratory together with the cast, the director and others involved in the creation, making the process itself the trigger for writing.

In this collectivist perspective that defines the group's praxis—challenging the individualistic and colonialist logic—the opening of the processes becomes an important stage in which each playwright invites an external woman to attend the dramatic readings of the plays written. Methodologically, this step becomes a structuring factor in their perception of the discursive and performative power of the themes addressed, intersected by dialogical exchanges with other women around emerging issues and the confrontation of different views on the same axis. This means the establishment of aid ties, a support and exchange network, a plurality of experiences, a group of subjects who textually work on what then returns to the process. As such, even though the collectivist bias structures the processes, singular aspects are still present which contributes to maintaining the plurality of being a woman, without diluting individual experiences.

A collective or group, in the sense of the historical subject highlighted here, comprises—and not in an idealistic or idealized manner (because coexistence in concrete acts is quite complex and difficult)—a process of subjects with some autonomy who, even in difference and with some disagreements, are aware of themselves in a public and collective process and unite on the central and founding issues of being in the world, taken as their point of view and action in the struggles for memory and disputes of symbolic-aesthetic narrative (Mate, 2023, p. 37, free translation).

Investigating the methodological perspectives of the Elas Tramam collective necessarily involves experiencing a collectivized and plural process in its constitution. Although the process results in "individual" plays, since each one signs their own text, it is in the collective instance that



playwriting becomes effective, contaminates, questions and complements each other, thus bringing different contexts, experiences, aesthetics and languages that are reaffirmed when they come from this dialogical place. At this point, art and life intertwine and become an inseparable path in the trajectory of each woman/playwright in this space of experiences that brings together a whole repertoire of trauma, violence, embracement and freedom.

This support network, gradually won over by the Elas Tramam collective, shapes the specificities of the meetings with the group and the scope of their plays, establishing itself as a political act of feminist reaffirmation directed towards a feminist aesthetic in its poetic and thematic variables.

A possible feminist aesthetic would have as its fundamental characteristic the liberation of women's imagination. This imaginative freedom characterizes the feminist movement as a whole and, with a political tone, appears [...] through a number of lines, including: the historical resumption of women artists; the autonomous use of the body with a claiming nature; the deconstruction of stereotypes; the incorporation of activities strictly related to the female universe, such as embroidery and sewing, and the use of elements linked to daily life and routine; and the combined problematization of issues of gender, race, ethnicity and social class (Stubs; Teixeira-Filho; Lessa, 2018, p. 6, free translation).

The impact and changes that these collective experiences provoke in each member are determining factors that reflect the *modus operandi* of Elas Tramam's actions. In this regard, Portuguese playwright, researcher, professor and theater critic Ana Pais (2016) highlights in her work "O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas" (Discourse of complicity: contemporary plays) (2016) the intricacies of drama creative processes, pointing out aspects that are plural, organic and linked to productive collectivity.

In the creative process, their relevance consists of a less rhetorical and more organic presence: they are a collaborator, an Other, prefiguring an ontology of alterity. By this we mean that the image we propose of the playwright in current practices is based on their contribution as a historical and cultural subject, an individual with their own knowledge and tools, different from those of the director or choreographer (Pais, 2016, p. 35, free translation).

By proposing the figure of the playwright⁷ as a historical and cultural subject, we can establish a dialog between Ana Pais and Alexandre Mate around the collaborative network in which group processes reconcile an aesthetic-political path of inclusion and practice. In the case of Elas Tramam, the exchange between the women generates a continuous feedback loop of stimuli and interactions, enabling new experiences to be brought into the writing process along with the steps that merge into the organic nature of the collective, which ratifies this space for studies, experiences and reinterpretations. The plural operationality in which all the playwrights interfere in each other's

7 The playwright builds an apparatus conducive to collaborative writing networks, first in the field of dance which is later reconfigured with theatrical creation processes, attaching the significance of a professional whose displacement between the inside and outside of the creative process allows for a pluralization of sources and a collectivization of drama protocols.



work can be read as a performative performance of writing or even as the crystallization of the playwright's figure in theatrical protocols, generated in the field of experience provided by the meetings. Regarding the thematic scope of the plays woven together with the collective, we can point out trends linked to autobiographical aspects, the articulation of the scene with journalistic elements, the protagonism of the female characters and the agency of the drama springs based on their ways of reconfiguring the world.

The simple act of having women writing together in a collective act of propagating their own discourses is, in itself, a feminist act, even if some of the plays created in the collective do not explicitly feature feminist militancy in their narrative. Regardless of the themes, the texts surround the universe of women's resistance, placing them as subjects who speak about something in this common space they occupy. This reaffirms the feminist aspects of Group Theater and female protagonism, both in the formation of the collective and its methodologies and in the theater narratives resulting from these meetings.

The publication of the 52 plays written by the collective also had a symbolic and quantitative impact on the Espírito Santo theater scene. Symbolic because it is precisely publication that often ends up obstructing the dissemination of texts, especially theatrical ones which, historically, have always faced a greater setback or even editorial disinterest in its agendas and demands. Quantitative because the publication of the four volumes has a direct impact on the gap identified, the diagnosis of which established the *Elas Tramam* collective. Having 41 new female playwrights in an almost non-existent panorama of collective writing means reconfiguring the forms of weaving and their nuances.

The publication of the four volumes had a major impact on the local press. At the launch of the first volume, the newspaper *A Gazeta* highlighted the plurality of the movement created by the collective.

It's a form of symbolic power, but it's also very real. It has a diverse group of authors with particular interests, from nuclear geophysics to the Quilombola movement. The power of '*Elas Tramam*' lies in its diversity: women who didn't know each other and now meet, exchange experiences and value each other. This is great, especially in a violent state that oppresses women (Nascimento, 2017, p. 1, free translation).

The first book "*Elas Tramam: dramaturgias tecidas por mulheres do Espírito Santo: Livro 1*", published in 2017 by Maré, a publishing house in Vitória, came about with the formation of the collective's First Group, containing fourteen plays divided into four parts: Multiple; Choirs; Sounds; and Interpersonal. It was organized by Nieve Matos (as were the other books), who noticed some points in common between the plays, mainly an aesthetic convergence in how the playwrights sought to present their stories. The first part, called "Multiple," shares the perspective of a woman multiplied into different characters who are presented in an abstract way, many through archetypes. *Não se nasce mulher, morre-se!* (One is not born, but rather dies, a woman!) presents the perspectives



of the ‘Spectator’ and numbers ‘Woman’ from 1 to 10; the same structure appears in *Dá a mão pro bicho não entrar* (Take my hand and don’t let it in), with the use of adjectives such as ‘girl-woman’ and ‘voice-God-preacher; in *Com Pernas & Braços* (With Arms & Legs), the characters are named simply ‘Her’ and ‘Him’; *Encontros de um lugar pós-ser* (Encounters of a post-being place) brings back the figures of ‘Woman 1’ and ‘Woman 2’; finally, *Isso não é uma peça de teatro* (This is not a theater play) also uses the same structure—‘Woman 1,’ ‘Woman 2,’ ‘Woman 3.’ In the second part, “Choirs”, the texts *Quem tem medo da monstra?* (Who’s afraid of the female monster?), *Homens de amarelo* (Men in Yellow) and *Sirene* (Alarm) feature several actors who come onto the stage together in chorus with different characters, sometimes speaking simultaneously and sometimes with agile interspersion. In the “Sound” section are the plays *Entre* (Between), *Simplicidade* (Simplicity) and *Vestida de fome* (Wearing hunger), which use music as a recurring element. In the “Interpersonal” section, *Cafê às quatro* (Coffee at four), *Afogados* (Drowned) and *Aranhas inebriadas, vespas amortecidas* (Inebriated spiders, deadened wasps) use interlocution constantly between the characters, strengthening a state of direct relationship between them.

The second book, published in 2018 by Maré, entitled *Elas Tramam: dramaturgias tecidas por mulheres do Espírito Santo: Livro 2*, has thirteen plays divided into three parts: To laugh, To exist and To resist. “To laugh” brings together the plays *Manual prático sobre a velhice* (Practical guide about old age), *EvaGina* (EveGina), *Transas esdrúxulas para serem lidas na rede* (Extravagant sex stories to be read on the internet) and *Casadell@s*, marked by comedy. “To exist” brings together *Coexistente* (Coexisting), *A cada passo* (At each step), *Buraco* (Hole) and *Jardim das poesias enterradas* (Garden of buried things), with more reflective traits related to the questionings of existence. Finally, “To resist” includes the plays: *Pai, filho, Espírito Santo* (Father, son, Holy Spirit); *Temos carne de rã* (We have frog meat); *Rasgo* (Tear); *Colônia é aqui* (Colônia is here); and *Homem de barro* (Clay Man), which deal more explicitly with political issues of resistance.

The third book “Outras Tramas: dramaturgias escritas por e para mulheres,” from 2019, was also published by Maré and includes 15 plays. The fourth book “Elas +: tramas diversas” was published in 2022 and has 10 plays.

After publication of the last volume in 2022, the newspaper *Século Diário* emphasized the relationship with the different female identities, their bodies and respective stories and decolonial plots that range from survival to the asphyxiating social system, focus of the third group “Elas + Tramas Diversas.” The article highlighted the collective’s need to broaden the possibilities of “being a woman” since there were “some womanhoods that the project didn’t reach, such as non-cis women, who live outside heteronormativity. That’s why this year’s workshop focused on lesbians, non-binary people, transgenders, bisexuals and *travestis*” (Dal Gobbo, 2022, p. 1).

With the publication, the texts left the restricted space of *Elas Tramam*’s fortnightly meetings and entered the public space, allowing their circulation and opening for future research, stagings, dramatic readings, performances and workshops. Interestingly, with the publication, the voices, thoughts and experiences of these women began to reach other instances and occupy spaces



that had previously been denied, in addition to the collective form of their genesis and feminisms also entering the state arts debate circuit.

3 Conclusion

Faced with the scenario of erasures and silences outlined in the introduction, it becomes paramount to emphasize the notoriety of a movement that has come to fruition by the initiative of women in the Arts and which has resulted in a significant number of published works. Beyond the numbers, we must also highlight the impact of this textual (r)existence on the lives of its members, who put themselves out there, give of themselves and change with each process experienced.

In each meeting, horizontal and transversal, singular and multiple threads of these memories and stories intertwine to form a multifaceted fabric of colors [...]. With writing full of sensitive reason, which resembles the stories shared around campfires, these Other Plots revisit memories both individual and collective (Menenguci, 2019, free translation).

The structuring aspect of sharing experiences in the meetings must be emphasized, since it was in the collective sessions that an instance of trust, emotion and extremely profound stories was ratified, when, even if not all the women knew each other, they felt at ease to share, report and give their opinions. In this way, the Elas Tramam network is expanded and the collective bias is strengthened, since these writings, re-writings, contaminations and seams were only possible because there were so many of us, weaving the same threads.

Reframing the values, practices and *modus operandi* of Group Theater today becomes evident from the moment that the contemporary context presents other fronts for action and resistance beyond the fight against commercial theater characteristic of the 70s and 80s⁸. In this perspective, decoloniality and feminism can be read as identity traits that structure Elas Tramam from its foundation, through its praxis and aesthetic including into the working circuit of the performing arts. In this case, reconfiguring ways of artistically resisting the asphyxiation that tries to prevent the exercise of collectivity in groups, collectives and groupings.

The feminist aesthetic permeating the works can be read as a collective political act that refers to Group Theater and that takes place beyond writing, in the very act of meeting to debate, read and, above all, write plays. This movement, which despite all the difficulties has maintained its activities for over seven years, has a *modus operandi* of artistic production that starts from the collective. Without necessarily being linked to partisan political movements (although it explains other ideological systems), it seeks an inventive and affirmative force, “an ethical/aesthetic/political strategy of subversion, resistance and the creation of life possibilities” (Stubs; Teixeira-Filho; Lessa,

8 Confrontation with productions made as mere entertainment, linked to market capital, is present at the foundation of the collectives profiled around the concept of Group Theater coined at that time.



2018, p. 5, free translation). The Elas Tramam meetings function as a Group Theater operator that gives bodies back the freedom to claim them and, in fact, inhabit them. It is not simply an ethereal space of distanced thought, but a real space designed for face-to-face and convivial events.

In Elas Tramam, women are “subjects,” they live in a historical time and a geographical location, they speak and can be heard, “breaking down the barriers between individual space and different forms of collectivity” (Vincenzo, 1992). The different text formats and weaving forms shared by the playwrights build an active space that promotes collectivity as the driver of their exchanges, scriptural exchanges and experiences. It is precisely this “art of encounter” made, managed, and perpetuated by women that should be emphasized as the driving force and resistance woven by the Elas Tramam collective.

Its forms of constitution and organization can be read as a reframing of the Group Theater praxis, operating as a political action capable of confronting the hegemonic history of androcentric supremacy in the playwriting craft, and revealing a potentializing and welcoming space for the sensitive, aesthetic, traumatic and existential unfolding experienced by the participating playwrights. Recordings of the first meeting of the First Group of Elas Tramam with invited women marks politically and symbolically the collectivist bias of the group’s writing and the concern for the plural repertoire of voices and subjectivities that propose a collective authorship for the creations, that is, a playwriting fabric capable of encompassing the profusion of contributions, narratives, contaminations, experiences and propositions sensitive to all the women who have reconfigured the contemporary scene and the ways of weaving group theatricalities.

Figure 1 – Photo of the first meeting with women invited from the First Group of Elas Tramam



Source: Bru Negreiros, in 2017

References

- AVILA, Milena Abreu. Colonialidade e decolonialidade. *Politize*, Florianópolis, 2021.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2003.
- EVARISTO, Conceição. A Escrivência e seus subtextos. In: DUARTE, Lima Constância; NUNES, Isabela Rosado (org.). *Escrivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.
- DAL GOBBO, Elaine. Grupo de mulheres lança livro de dramaturgia neste domingo. *Século Diário*, Vitória, 23 nov. 2022. Disponível em: <https://www.seculodiario.com.br/cultura/grupo-de-mulheres-lanca-livro-de-dramaturgia-no-proximo-domingo>. Acesso em: 20 ago. 2024.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo, Editora Elefante, 2017.
- FEDERICI, Silvia. *Contra-Atacando desde a cozinha: Salários para o trabalho doméstico - uma perspectiva sobre o capital e a esquerda*. Editora Terra Sem Amos: Brasil, 2020.
- FISCHER, Stela Regina. *Mulheres, Performance e ativismo: a ressignificação dos discursos feministas na cena latino-americana*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- GAMA, Oscar. *História do Teatro Capixaba: 395 anos*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida/ Fundação Cultura do Espírito Santo, 1981.
- MATE, Alexandre; LONDERO, Elen; CABRAL, Ivam; AQUILES, Marcio [org.] *Teatro de grupo em tempos de ressignificação: criações coletivas, sentidos e manifestações cênicas*. 1. ed. São Paulo: Lucias/Adaap, 2023.
- MATOS, Nieve (org.). *Elas Tramam: dramaturgias tecidas por mulheres do Espírito Santo: Livro 1*. Vitória: Maré, 2017. Disponível em: <https://elastramam.wordpress.com/2017/10/13/e-book-elas-tramam-dramaturgias-tecidas-por-mulheres-do-espírito-santo-baixe-gratuitamente-aqui/>. Acesso em: 29 ago. 2024.
- MATOS, Nieve (org.). *Elas Tramam: dramaturgias tecidas por mulheres do Espírito Santo: Livro 2*. Vitória: Maré, 2018. Disponível em: <https://elastramam.wordpress.com/2018/11/02/segundo-e-book-do-elas-tramam-baixe-gratuitamente/>. Acesso em: 29 ago. 2024.
- MATOS, Nieve (org.). *Outras Tramas: dramaturgia escrita por e para mulheres*. Vitória: Maré, 2019. Disponível em: <https://elastramam.wordpress.com/2019/12/05/e-book-do-outras-tramas-dramaturgias-escritas-por-e-para-mulheres-faca-o-download-gratuito/>. Acesso em: 29 ago. 2024.
- MATOS, Nieve (org.). *Elas +: tramas diversas*. Vitória: Maré, 2022. Disponível em: <https://elastramam.wordpress.com/2022/11/17/em-breve-novo-e-book-do-elas-tramas-diversas/>. Acesso em: 29 ago. 2024.
- MENENGUCI, Lilian. [Orelha do livro]. In: MATOS, Nieve. *Outras tramas: dramaturgia escrita por e para mulheres*. Vitória: Maré, 2019.
- NASCIMENTO, Ana. E-book mostra a força da escrita das mulheres capixabas. *A Gazeta*. Vitória-ES, 12 out. 2017. Disponível em: <https://www.gazetaonline.com.br/entretenimento/cultu->



[ra/2017/10/e-book-mostra-a-forca-da-escrita-das-mulheres-capixabas-1014103345.html](https://www.itaucultural.org.br/termo69/teatro-de-grupo). Acesso em: 20 ago.2024.

OLIVEIRA, Adriano Moraes de (org.). *Teatro de Grupo: debates sobre poéticas, estéticas e políticas*. Pelotas: Grupo de Estudos e Pesquisas sobre processos criativos em Artes Cênicas/UFPel, 2016.

PAIS, Ana. *O discurso da Cumplicidade: Dramaturgias Contemporâneas*. 2 ed. Lisboa. Edições Colibri, 2016.

PREFEITURA MUNICIPAL DE VITÓRIA. *Escritos de Vitória – Teatro nº 21*. Vitória-ES: Secretaria Municipal de Cultura, 2002.

RIBEIRO, Djamil. *Lugar de Fala*. São Paulo, Pólen, 2019.

RODRIGUES, Éder. *A dramaturgia performática de César Brie e Michael de Oliveira: Textos, contextos e processos de criação junto aos grupos teatro de Los Andes, da Bolívia, e Colectivo 84, de Portugal*. 2017. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte,-Minas Gerais, 2017.

SARRAZAC, Jean-Pierre. A oficina de escrita dramática. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 30, n. 2, p. 203-215, jul./dez. 2005.

SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 12, n. 2, ago. 2004.

STUBS, Roberta; TEIXEIRA-FILHO, Fernando S.; LESSA, Patrícia. Ativismo, Estética Feminista e Produção de Subjetividade. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 26, n. 2, 2018.

TEATRO de Grupo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo69/teatro-de-grupo>. Acesso em: 28 ago.2024.

VINCENZO, Elza Cunha de. *Um Teatro da Mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.



Academic Biography

Professor at the Arts and Communications Training Center at the Universidade Federal do Sul da Bahia (UFBS), Porto Seguro, Bahia, Brazil.

E-mail: ederdelrodrigues@ufsb.edu.br

Brenda Caetano Perim - Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Master's degree in Performing Arts at the Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Ouro Preto, Minas Gerais, Brazil.

E-mail: berndaperin@gmail.com

Funding

Not applicable

Ethics Committee Approval

Not applicable

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

The authors declared that Brenda Caetano Perim was advised by Éder Rodrigues during her master's studies, completed in 2023.

Copyright

Eder Rodrigues da Silva and Brenda Caetano Perim

Copyright of the translation

Carolina Vanso and Leonardo Maciel

Contribution of authorship (CRediT)

Conceptualization and Writing: Eder Rodrigues da Silva and Brenda Caetano Perim

License

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Evaluation Method**

Double-Blind Peer Review

Editors

Ricardo Gomes

Priscilla Duarte

Lídia Olinto

Peer Review History

Submission date: 28 August 2024

Approval date: 10 March 2025



**AS PRÁXIS DESENVOLVIDAS POR ALGUNS COLETIVOS
LATINO-AMERICANOS:
o teatro de grupo como tática estético-política de resistência**

PRAXIS AS DEVELOPED BY SOME LATIN AMERICAN COLLECTIVES:
group theater as an aesthetic-political tactic of resistance

Simone Carleto Fontes

 <https://orcid.org/0000-0001-9045-6957>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i14.7610

**As práticas desenvolvidas por alguns coletivos latino-americanos:
o teatro de grupo como tática estético-política de resistência**

Resumo: Enfocam-se, na presente reflexão, as práticas características do teatro de grupo, considerando algumas obras, processos de criação e formas de organização de alguns coletivos como táticas estético-políticas de enfrentamento às chamadas culturas ditatoriais. Ao buscar identificar as raízes desse tipo de organização e produção teatral, são encontradas ramificações diversas, envolvendo territorialidades e elementos comuns, como a necessidade de desenvolver práticas teatrais que promovam diálogos, debates, reflexões e transformações sociais. Objetivando romper com as opções empresariais e mercadológicas da arte, coletivos se formaram com propostas de relação horizontalizadas, em torno de experimentações de procedimentos de criação, de formas teatrais e de como compartilhar as produções e de aferir a recepção do público. Um dos elementos fundantes nesse processo trata-se do desenvolvimento das formas épicas relacionadas ao arcabouço do teatro épico dialético. Essa epistemologia abarca os sujeitos históricos, as contradições sociais, bem como as subjetividades atravessadas pelas encruzilhadas geográficas, históricas, culturais, sociais e subjetivas que definem os territórios. A partir da concepção do espetáculo como experimento estético-histórico-social, em contextos considerados ditatoriais, pretende-se explicitar modos pelos quais alguns grupos teatrais latino-americanos enfrentam tempos de opressão. Para tanto, reafirmam-se as chamadas formas de produção coletivo-colaborativas como alternativas ao modo de produção capitalista hegemônico. O estudo contempla algumas raízes do teatro de grupo; o conceito de dramaturgias no plural, as formas de organização coletivo-colaborativas do trabalho teatral e do teatro épico como enfrentamento aos contextos ditatoriais no trabalho dos grupos Teatro El Galpón, de Montevideu, Uruguai, e Coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes de São Paulo, Brasil.

Palavras-chave: teatro de grupo; dramaturgias; produção coletivo-colaborativa; teatro épico; teatro popular.



**Praxis as developed by some Latin American collectives:
group theater as an aesthetic-political tactic of resistance**

Abstract: This essay focuses on the characteristic praxis of group theater considering the works, creation processes and forms of organization of some collectives as aesthetic-political tactics for confronting so-called dictatorial cultures. When seeking to identify the roots of this type of organization and theatrical production, diverse ramifications are found, involving territorialities and common elements, such as the need to develop theatrical practices that promote dialogues, debates, reflections and social transformations. Aiming to break with the business and marketing options of art, collectives were formed with proposals for horizontal relationships around experimentation with creative procedures, theatrical forms and how to share productions and gauge public reception. One of the founding elements in this process is the development of epic forms related to the framework of dialectical epic theater. This epistemology encompasses historical subjects, social contradictions, as well as subjectivities, crossed by the geographical, historical, cultural, social and subjective crossroads that define territories. From the conception of the show as an aesthetic-historical-social experiment, in contexts considered dictatorial, the aim is to explain the ways in which some Latin American theater groups face times of oppression. To this end, the so-called collective-collaborative forms of production are reaffirmed as alternatives to the hegemonic capitalist mode of production. The study contemplates some roots of group theater; the concept of dramatics, the forms of collective-collaborative organization of theatrical work and epic theater as a way of confronting dictatorial contexts in the work of the groups *Teatro El Galpón* from Montevideo, Uruguay, and Coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes from São Paulo, Brazil.

Keywords: group theater; dramaturgies; collective-collaborative production; epic theater; popular theater.



1 Introdução

A espera na fila imensa
E o corpo negro se esqueceu
Estava em San Vicente
A cidade e suas luzes
Estava em San Vicente
As mulheres e os homens
Coração americano
Um sabor de vidro e corte
(SAN Vicente, 1972)

A canção faz menção aos processos ditatoriais ocorridos na América Latina, de genocídios, violências, perseguições e exílios de homens e mulheres em diversos países como Argentina, Brasil, Chile e Uruguai. O artista teatrólogo Aderbal Freire-Filho (1941-2023), em prefácio à obra que percorre a trajetória do grupo Teatro El Galpón (Domínguez, 2020), um dos grupos com trajetória mais longa na história do teatro latino-americano, trata das personagens reais e fictícias. Para Aderbal, as personagens reais são aquelas da imaginação, que ganham vida e povoam as vidas das pessoas que têm contato com elas, a partir do muito que dizem delas. E as fictícias são as autoras, das quais se conhece poucos dados, insuficientes para dar-lhes realidade. Assim, San Vicente, cidade imaginária no duplo sangue e chocolate, representa diversas cidades reais da América Latina, que viveram e vivem processos de resistência efetiva, em suas vertentes políticas, artísticas e simbólico-culturais. As personagens da história das ditaduras civis-militares, muitas vezes desconhecidas, estão absolutamente presentes nos comportamentos autoritários que continuam existindo em nosso meio social e assombram com a ameaça constante de seu retorno totalitário.

Aderbal cita os processos de resistência e enfrentamento pelos quais passaram integrantes do El Galpón, “[...]pessoas reais que se tornam personagens, para recobrar seu poder de realidade” (Domínguez, 2020, p. 11, tradução nossa¹). As histórias dos teatros oficiais dão conta de parte da história do teatro, muitas vezes suprimindo e deturpando as histórias dos teatros ditos políticos e populares, mesmo apropriando-se de vários de seus elementos. Entretanto, tais lastros de resistência vêm sendo revisitados, pois são marcos das iniciativas assumidamente políticas que foram propagadas em diversos países e cidades, formando uma teia de relações estéticas e poéticas com os territórios. Envolvem os fazeres teatrais, com elementos comuns e peculiaridades processuais, temáticas e artísticas dos diferentes coletivos que representam os teatros de grupo no mundo.

Desse modo, a construção e partilha de espetáculos (aliadas a outras ações de formação, reflexão), por determinados grupos, a partir de diferentes arcabouços artístico-pedagógicos, pressupõem transformações sensíveis nas formas relacionais sociais, tendo como inspiração os modos alternativos de organização dos teatros de grupo, inclusive inspirados nas formas de organização de coletivos fazedores/portadores das formas populares de cultura ancestral. Diferentemente de possíveis esquematizações acerca do teatro épico-dialético, este refere-se a um sistema complexo que

1 “[...] personas reales se vuelven personajes, para recobrar su poder de realidad” (Domínguez, 2020, p. 11).



transpõe para a cena e sua forma de produção a visão dialética do mundo. Tal proposição possibilita inventividades, relações entre diferentes contextualidades e saltos de qualidade, a partir dos quais artistas e público, obras e sociedade, atuação do grupo e territórios, estabelecem um vocabulário comum e parcerias. Assim, os chamados expedientes épicos, na contemporaneidade, espraiam para as formas de produção alternativas características do teatro de grupo, assumindo diversidade de manifestações, a partir da criatividade polifônica e multiplicadora praticada por diferentes coletivos teatrais.

No século XIX, a partir da Revolução Francesa (1789), a burguesia se consolida no poder, e busca estéticas que veiculem seu ideário. Ao mesmo tempo, o desenvolvimento da indústria faz surgir a classe operária, que após a Revolução Industrial é ampliada. O fortalecimento dos ideais socialistas ocorre em face do enfrentamento aos processos exploratórios e da organização de trabalhadores, contrapondo-se aos anseios burgueses de expansão do mercado. Em 1871, é formada a Comuna de Paris, experiência que teve base na Primeira Internacional dos Trabalhadores, de 1864, e reuniu trabalhadores da Europa e dos Estados Unidos. Nesse contexto, o teatro foi praticado como relevante forma de expressão e diálogo, e várias experiências surgiram nessa esteira: o Théâtre Libre, por Antoine, em 1887, em Paris, que inspiraria a Freie Bühne (Cena Livre), por Otto Brahm, em 1889, em Berlim; o Independent Theater (Teatro Independente), de 1891, em Londres; e o Theatre d'Art (Teatro de Arte de Moscou – TAM), na Rússia de 1898, cujos estúdios experimentais foram o celeiro do teatro russo moderno. Esses estúdios foram criados pela necessidade da formação de intérpretes e de coletivos de criação, a partir das novas configurações cênicas ligadas a criação de obras em consonância com a realidade social.

Do mesmo modo, foram criados estúdios/laboratórios no desenvolvimento do teatro de André Antoine, Erwin Piscator (1893-1966), Bertolt Brecht (1898-1956); e outros, no sentido de associar pesquisa e criação do teatro compreendido como totalidade (dramaturgia, cenário, música, interpretação, cinema) em função das montagens propostas. Para ênfase às questões sociais, foi necessária a produção de textos dramáticos e o encontro de novas formas para esses conteúdos, e consequentemente a busca coerente de novos modos de produção. Surgem, então, os coletivos de criação, estimulando a pesquisa nas artes cênicas e experimentalismos, que, na busca pela ampliação de público, também abrem novas possibilidades de leitura das obras. Tal processo afetou a perspectiva na criação teatral, transformando as relações entre texto e cena e a aparece a figura de encenadores(as). Desse modo, configuram-se as chamadas dramaturgias no plural, abarcando os elementos de música, cenários, figurinos e adereços, que eram elaborados visando a proposta de composição.

Nesse sentido, os elencos constituídos contribuíam para a construção das obras a partir de diferentes procedimentos. A linguagem teatral foi abordada como teatro de pesquisa, e foram criados estúdios, ateliês e laboratórios, em diversos países como Alemanha, por Piscator e Brecht (Rússia/URSS), por Stanislávski (1863-1938) e Meierhold (1874-1940). O conceito de montagem trazido da linguagem cinematográfica ocupava a cena, incorporando documentos históricos,



relatos, imagens, vídeos e outros recursos, e o termo colaboração já aparecia nos registros de Piscator (1968), por exemplo. Parte da produção teatral europeia, desde o final do século XIX e início do século XX, instigou a reação de opositores aos experimentos teatrais desenvolvidos nesse período, o que instaurou o processo de retomada do movimento hegemônico realista. Como visto nos recentes golpes impetrados na história política nacional, o avanço dos movimentos populares é atacado por setores reacionários. Em consonância com os teatros na perspectiva “livre”, foram criados os teatros independentes. Na América Latina, sob influência das práxis brechtianas, foi criado o Teatro Nuevo (Teatro Novo) no final da década de 1950. Segundo Beatriz Rizk:

Não obstante, o Novo Teatro ocupou um lugar importante no desenvolvimento do teatro latino-americano no sentido de que obrigou a seus fazedores a olhar para dentro, e ante a óbvia falta de uma dramaturgia que desse conta da realidade circundante, surgiu a criação coletiva como alternativa viável que deu, e segue dando frutos, nas artes cênicas latino-americanas. Ademais, assumiu-se a *labor teatral* como pesquisa, como investigação que se estendeu a muitos campos, próprios e alheios, e talvez o mais importante de tudo, enfocou-se o treinamento do ator como laboratório de experimentação onde foram parar técnicas e estratégias desenvolvidas igualmente, tanto dentro como fora dos países de origem (Rizk, 2016, p. 5, grifos da autora).

Para Beatriz Rizk, documentos registram o surgimento do teatro independente com a fundação do Teatro del Pueblo, de Leonidas Barletta, em 1931, em Buenos Aires. Em Montevideu, tem-se a fundação do Teatro del Pueblo, em 1937 (Rizk, 1987). A renovação temática e estrutural no teatro se desenvolveu a partir do contexto histórico de movimentos de enfrentamento social e, com especificidades em cada país, os teatros independentes desenvolveram características específicas e se multiplicaram nos países da América Latina entre as décadas de 1930 e 1970. Foram determinantes históricos: o mal-estar moral e econômico do pós Segunda Guerra Mundial no Ocidente; a Revolução Cubana na década de 1950, evidenciando a luta de classes no contexto socioeconômico e político latino-americano na segunda metade do século XX; a desnacionalização da indústria crescente em favor do mercado exterior; as dívidas externas que postergaram a saída de diversos países latino-americanos da situação de subdesenvolvimento; e a estrutura classista.

O teatro novo, segundo Rizk (Rizk, 1987, p. 41) teve procedência eclética, influenciado pelo teatro épico que, por sua vez, recorria predominantemente à tradição popular, ao teatro da *commedia dell'arte*, ao teatro elisabetano, o teatro do Século de Ouro Espanhol e o teatro *proletkult*, influenciado pela Revolução Russa, presente na União Soviética através dos anos 1920 e sua contrapartida, o teatro *agitprop* na Alemanha. “Ambos os tipos de teatro desenvolveram formas de teatro de rua, do circo, do *vaudeville*, que corresponderiam aos chamados ‘jornais vivos’, em que se teatralizavam as notícias quase frescas, dando lugar para a improvisação e para o comentário” (Rizk, 1987, p. 41, tradução nossa²). A autora abarca os nomes “[...] teatro de identidade, teatro

2 “Ambos tipos de teatro desarrollaron formas de teatro callejero, del circo, del vaudeville, que luego correspondieron a los llamados ‘periódicos vivos’ en los que se teatralizaban las noticias casi en fresco dando paso a la improvisación y al comentario” (Rizk, 1987, p. 41).



revolucionário, teatro comprometido, teatro histórico ou teatro da violência, teatro de crítica social ou documental, teatro de vanguarda [...]” (Rizk, 1987, p. 19, tradução nossa³) e afirma que de todas essas a que mais se aproxima da realidade é o teatro popular “[...] porque o Teatro Novo é basicamente teatro popular” (Rizk, 1987, p. 19, tradução nossa⁴). A autora destaca ainda o apelo para “[...]uma nova relação com um novo público em condições novas de espaço de funcionamento organizacional e econômico. No que se refere à criação artística, seguiram-se as premissas épicas sobre o distanciamento crítico estabelecidas por Bertolt Brecht” (Rizk, 2016, p. 4).

Para Bonilla Picado, o Teatro de Brinquedo, em 1927, no Brasil; o Teatro de Ulisses, em 1928, no México, e o Teatro do Povo, na Argentina, iniciaram uma nova etapa no teatro latino-americano (Picado, 1988). A autora considera, ao observar modos de organização de diferentes agrupamentos de teatro na América Latina, três aspectos relevantes: a criação de um movimento teatral, o desenvolvimento do ato teatral conformado pela unidade dos cinco elementos (autores, diretores, atores e atrizes, espaço cênico e público) e a preocupação pela escolha do repertório.

2 Desdobramentos na contemporaneidade

Beatriz Rizk cita a influência da produção espanhola, sobretudo do grupo universitário La Barraca, liderado por Federico García Lorca (1898-1936), como precursor dos grupos de criação coletiva, além do Teatro Proletário e a Companhia de Teatro Revolucionário, o Teatro do Povo de Casona (Rizk, 1987). Nesse contexto, foram geradas experiências de criação coletiva, tendo como exemplos significativos o Teatro Mambí (citado por Rizk como antecedente a esses processos) e o Teatro Escambray, em Cuba; o Teatro El Galpón, no Uruguai; El Libre Teatro Libre de Córdoba, Argentina; o Grupo Aleph, no Chile; o Teatro de Arena, no Brasil; os grupos La Candelaria e o Teatro Experimental de Cali, na Colômbia (Rizk, 1987). Em 1947 já existia a Federação Uruguaia de Teatros Independentes formada por 17 grupos. Um dos exemplos de maior longevidade no mundo é o grupo uruguaio Teatro El Galpón, que completou 75 anos de atividade em 2024. A atuação do grupo em núcleos, que criam diferentes espetáculos para diferentes tipos de público, tem na formação um dos pilares de sua permanência, além de uma forte relação com o território, os grupos sociais e o público. Segundo Rizk (1987), o grupo El Galpón surge dentro do movimento de teatro independente na América Latina, sendo que no Uruguai os grupos estavam unidos às lutas populares contra a ditadura da época.

No Brasil, podemos destacar alguns grupos que se configuraram na perspectiva desse novo teatro latino-americano: o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), o Movimento de Cultura Popular do Recife (MCP), os Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes

3 “[...]teatro de identidad, teatro revolucionario, teatro comprometido; teatro histórico o teatro de la violencia; teatro de crítica social o documental; teatro de la vanguardia” (Rizk, 1987, p. 19).

4 “[...]por cuanto el Nuevo Teatro es básicamente un teatro popular” (Rizk, 1987, p. 19).



(CPCs da UNE), o Núcleo Teatro Independente, o Teatro de Arena, o Grupo Opinião, o Teatro Paulista do Estudante, os Teatros Operários Anarquistas, o Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV), entre outros. Desde então, diversos grupos foram criados, alguns em atividade. Os grupos brasileiros pertencentes ao teatro de grupo se configuram como continuidades dos processos coletivizados iniciados no século XX e que continuam no século XXI. Os coletivos relacionados a esse movimento contam com exemplos em vários países da América Latina, assim como reivindicam em seus fazeres a presença dos temas e questões de seus territórios/populações e aspectos macropolíticos em suas obras e projetos de trabalho. De acordo com Beatriz Rizk:

Com a chegada da pós-modernidade se produziu um “deslizamento cultural” que trouxe consigo uma mudança de sensibilidade na maneira de se perceber o entorno, a história e sobretudo a cultura. A representação da realidade (então percebida como inacabada, e inacabável) teve que responder à queda da ordem passada das coisas – empurrada, além disso, não somente pela desvalorização do pensamento utópico de esquerda, mas também pela centralização cultural do “outro” (do ponto de vista dos tradicionais formadores do cânone), entendendo-se como tal o discurso feminino/feminista e das minorias, sejam raciais, étnicas, sociais, de gênero ou de sexualidade (Rizk, 2016, p. 6).

Tal contextualidade, aliada ao termo “culturas ditatoriais” (Mirza; Remedi, 2009), refere-se aos ditos comportamentos ditatoriais, que permanecem presentes como herança cultural advinda de governos e processos ditatoriais. Mesmo que não se viva, na prática, e considerando as questões administrativas governamentais, em uma ditadura, permanecem posturas autoritárias, coercitivas e antidemocráticas que são percebidas nos cotidianos das sociedades, como se pode observar na organização de diversas instituições que prosseguem com procedimentos e certo arcabouço ideológico autoritário. Basta considerarmos, no Brasil e em outros países do mundo, o recrudescimento das ondas reacionárias e os processos de enfrentamento às disputas que ocorreram na sociedade, do ponto de vista de todo o corolário ideológico e a polarização direita-esquerda. O *impeachment* de Dilma Rousseff (2015) e a cassação de seu mandato (2016), e o resultado das urnas, no mesmo ano, levando à eleição de Jair Bolsonaro como presidente, marca de inúmeros retrocessos e perda de direitos sociais por todo o Brasil.

Considerando as trajetórias dos grupos Coletivo Dolores (iniciando suas atividades originalmente como Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, em São Paulo, Brasil, no ano 2000) e Teatro El Galpón, de Montevideu, Uruguai (em atividade desde 1949), temos exemplares de atuação de resistência, devido à luta por permanência em atividade artística e pela abordagem assumidamente política. Ainda que de diferentes modos e especificidades, tendo em vista inúmeras singularidades, ambas companhias contemplam modos de produção alternativos, espetáculos construídos de modo coletivo-colaborativo, inserção cultural nos territórios nos quais atuam e busca de relacionamento com o público no conjunto de ações desenvolvidas.

Por esses elementos articulados, o Coletivo Dolores e Teatro El Galpón constituem o escopo da pesquisa. Serão comentadas duas obras do primeiro: *Bóris não está pronto* (2023) e *Anas Miquitas, Coras e Outras Mulheres* (2023) dada a pertinência temática, processual e formativa delas. Do



segundo, será comentada a obra *Proyecto Galeano, Latinoamericano*, cujo autor e diretor é o brasileiro Aderbal Freire-Filho. Na ocasião em que estive em Montevideu, em dezembro de 2019, foram feitas entrevistas com integrantes do grupo Teatro El Galpón e de parte do elenco.

Na busca da identificação dos expedientes épicos nas citadas produções, alguns deles são destacados a partir dos conceitos de “dramaturgias no plural” (dramaturgia de texto, de cena, da encenação e do ator/atriz), construção coletivo-colaborativa e atoralidade. Além disso, a percepção da complexidade das obras como pertencentes ao teatro épico-dialético multiplica as facetas do estudo, já que tal proposição concerne a uma epistemologia do fazer teatral que encaminha para a constituição de procedimentos de trabalho coerentes com a necessidade de reinvenção das formas, experimentando e criando estruturas e conteúdos em face dos debates proeminentes na contemporaneidade.

3 Processos de criação coletivo-colaborativos

Os coletivos populares de cultura já utilizavam expedientes de produção que seriam adotados em processos colaborativos, e que se tornaram característicos do teatro de grupo, como forma alternativa de produção teatral. O conceito de atoralidade, discutido e praticado atualmente, aparece no final do século XIX e início do século XX, quando se passou a discutir a participação dos atores e atrizes no processo de construção das obras teatrais, de modo a criar camadas de compreensão da obra para além da interpretação colada ao texto teatral. A perspectiva da encenação, deixando de lado o papel de levar a cena o proposto no texto, potencializou as camadas de sentido e de construção do espetáculo. Ao tomar o texto como ponto de partida, multiplicou-se o conjunto criador. De um modo ou de outro, a partir do Simbolismo, na França; das experiências das Freie Volksbühne, na Alemanha; do agitpropismo na passagem da Rússia para a União das Repúblicas Socialistas e Soviéticas potencializaram-se o trabalho de levantamento e de criação de cenas. O trabalho de dramaturgia começou a sair do gabinete e a ser produzida em salas de ensaio.

No século XX, depois de diversos nomes, sobretudo a partir de Eugenio Barba, o conceito de dramaturgia de cena ou dramaturgia do espetáculo começou a ser utilizado para nomear os processos de partilha no ato criador. E envolveu o conceito de dramaturgias, no plural, a utilização de expedientes formais característicos das formas populares de cultura e o conteúdo dos espetáculos teatrais, considerados pertinentes aos interesses vivenciais dos públicos aos quais se destinam - além de buscar a representatividade dessas populações nas formas de produção e recepção das obras. Nessa forma de organização, predominam os processos de criação horizontalizados, em que participantes assumem funções específicas na construção da obra e na administração do grupo. É possível pensar que o modo de produção colaborativo do teatro de grupo retoma algumas das raízes populares do modo de produção cultural brasileira. Tanto o modo de produção colaborativo do teatro de grupo como o modo de produção de praticantes das manifestações culturais populares e tradicionais



brasileiras têm sido alvo de apropriação, desqualificação e supressão, em decorrência da disputa simbólica permanente existente nos referidos processos de dominação e resistência.

Ao investigar acerca da presença das manifestações da cultura popular tradicional brasileira nas obras do Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV), concluiu-se que a característica predominante dessa presença dizia respeito ao modo de produção coletivo-colaborativo, horizontalizado, com uma preocupação bastante marcante com relação a formação de intérpretes-militantes, o que inclui necessariamente compromisso, de certa forma, político-social. O modo de fazer do TUOV, ou seja, a atitude relativa ao modo de produção horizontal – no sentido descrito por Benjamin (1994), de transformar em colaboradores os espectadores –, aproxima-o ao modo de fazer característico dos grupos portadores das manifestações da cultura popular tradicional, com base no compartilhamento de experiência como postura pedagógica. Em São Paulo e por todo o país, o TUOV representa um modelo de organização e produção popular, como é o caso do coletivo Dolores Boca Aberta. Ainda concernente ao trabalho coletivo no TUOV, no livro “Em busca de um teatro popular” (2007), César Vieira expõe o modo pelo qual eram construídos os textos do Teatro Popular União e Olho Vivo, que sistematizava o texto teatral a partir do estabelecimento de uma Comissão de Dramaturgia, da construção de fichas dramáticas, de roteiro e de texto final, sempre em fricção com a atuação dos atores e atrizes em improvisações, além de trabalhar a compreensão, pertinência e embocadura do texto (Vieira, 2007). Sobre o processo colaborativo, Luís Alberto de Abreu comenta a relevância dos processos realizados na Escola Livre de Teatro de Santo André para a sua experimentação:

[...] O processo colaborativo provém, em linhagem direta, da chamada criação coletiva, proposta de construção do espetáculo teatral que ganhou destaque na década de 1970, do século XX, e que se caracterizava por uma participação ampla de todos os integrantes do grupo na criação do espetáculo. [...] Se o processo de criação convencional havia encontrado seu equilíbrio baseado na hierarquia representada pelo texto e na especialização das funções, a busca de um processo coletivo eficiente continuou seu percurso à procura de respostas aos problemas que sua ausência de método apresentava. O que chamamos hoje de processo colaborativo começou a se aprofundar no começo dos anos 1990. O Teatro da Vertigem, de São Paulo, dirigido por Antonio Araújo, e a Escola Livre de Santo André são referências dessa busca pela horizontalidade das relações artísticas entre seus integrantes [...] (Abreu, 2010, p. 166-167).

Atualmente, há uma verdadeira polifonia nos processos de criação coletivo-colaborativos, produzindo inúmeras ações e espetáculos com forte enraizamento nos territórios, como é o caso do teatro na cidade de São Paulo. Para tanto, autoras e autores, diretores e diretoras, encenadores e encenadoras, atores e atrizes e outros e outras artistas da cena abrem-se à elaboração de espetáculos em processos coletivo-colaborativos entre si e também permeáveis às percepções e interações com aos olhares do público, que completa a obra com suas visões de mundo, sobretudo no século XXI. As formas e expedientes épicos, notadamente constituídos de elementos e práticas pertinentes às formas populares de cultura e/ou manifestações representacionais, compõem as inspirações temáticas, formais e procedimentais para as criações.



Na visão de Alexandre Mate (2015), o Teatro de Grupo pode ser considerado um sujeito histórico, sobretudo a partir do final da década de 1990. Ao abordar a produção teatral paulistana, o teatrólogo explicita a relevância de ações coletivas e de movimentos como o Arte Contra a Barbárie, a criação da Cooperativa Paulista de Teatro e a luta pelo Programa Municipal de Fomento ao Teatro, na cidade de São Paulo.

Para citar exemplos no caso do teatro paulistano, um dos focos da reflexão, seguem alguns grupos nas respectivas décadas de início de atividades, dentre os quais figura o grupo Dolores. Na década de 1950: Teatro de Arena - 1953, Teatro Paulista do Estudante - 1955, Teatro Oficina – 1958; Década de 1960: Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV) - 1966; Década de 1970: Núcleo Teatro Independente - 1970, Grupo Ventoforte - 1974, Engenho Teatral - 1979; Década de 1980: Grupo XPTO - 1984, Grupo Sobrevento - 1986, Cia. Ocamorana - 1988, Cia. Circo Mínimo - 1988, Os Satyros - 1989, Pombas Urbanas, 1989; Década de 1990: Cia. Truks - 1990, Folias D'Arte - 1990, Parlapatões - 1991, Teatro da Vertigem - 1992, Fraternal Cia. de Artes e Malasartes - 1993, Cia. do Latão - 1996, Brava Companhia - 1998, Ágora Teatro – 1999, Cia. Teatro Balagan - 1999, Companhia Livre - 1999; Década de 2000: Cia. de Teatro Heliópolis - 2000, Coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes - 2000, Cia. de Teatro Heliópolis - 2000, Os Fofos Encenam - 2001, Companhia Estável - 2001, Cia. Antropofágica - 2002; Grupo XIX de Teatro - 2004, Grupo Clariô de Teatro - 2005, Cia. Teatro Documentário - 2006, Refinaria Teatral - 2007, Coletivo Negro - 2007, Companhia do Tijolo - 2008, Cia. Mungunzá - 2008; Década de 2010: Coletivo Estopô Balaio de Criação, Memória e Narrativa - 2011, A Próxima Companhia - 2014.

O épico tem sido reconhecido por inúmeros dos coletivos citados, além do Coletivo Comum, Cia. de Teatro Estudo de Cena, Trupe Olho da Rua (de Santos), Companhia Teatro da Cidade (de São José dos Campos), Trupe da Lona Preta, entre tantas outros, como uma poética que privilegia assuntos de relevância social e que pressupõem a participação crítica do público como parceiro da realização do fenômeno teatral, adotando desse modo a perspectiva das dramaturgias no plural. Construídas essas com base em procedimentos das criações coletivo-colaborativas bem como buscando formas de organização mais horizontalizadas no cotidiano dos grupos. Assim, muitos desses grupos adotam a perspectiva coerente do épico em sua radicalização social, com vistas à transformação das relações sociais. Além disso, cada qual inventa procedimentos e processos de criação potencialmente capazes de trazer aos espetáculos o frescor das temáticas proeminentes na contemporaneidade bem como de abarcar representatividades e reverberações nos públicos.

4 Algumas resultantes espetaculares

Neste artigo, focalizaremos um dos grupos que fazem parte desse contexto, o Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, e um de nossos mais importantes ancestrais na América Latina, o



El Galpón, expondo algumas de suas resultantes espetaculares épicas que evidenciam a forma de produção e a presença de elementos característicos comuns em ambos os coletivos. Os espetáculos apresentados recorrem à forma épica, a assuntos de natureza histórica, e à perspectiva de evocar no público reflexões contemporâneas acerca de necessárias transformações sociais. Como cita Roger Mirza “[...] Se toda cultura aspira ser consciente de si mesma, o teatro oferece a possibilidade de uma elaboração dessa consciência fora dos centros de poder e dos grandes meios de comunicação” (Mirza, 2017, p. 7, tradução nossa⁵). Este é um pressuposto comum aos grupos El Galpón e Dolores, demonstrado por suas ações nos territórios, por sua forma de organização horizontalizada, e pelos espetáculos que produzem, reafirmando sua coerência ética e estética.

4.1 *Proyeto Galeano, Latinoamericano*, de Teatro El Galpón

A obra, cujo autor e diretor é o brasileiro Aderbal Freire-Filho, esteve em cartaz em 2019 na sede do grupo El Galpón, sala César Campodónico. No elenco, estiveram Anaclara Alexandrino, Clara Méndez, Dante Alfonso, Elizabeth Vignoli, Héctor Guido, Myriam Gleijer, Pierino Zorzini, Rodrigo Tomé e Silvia García. Com forte perspectiva contracolonial, o espetáculo intersecciona questões eminentemente latinas abordadas por Eduardo Galeano (1940-2015) em diversos livros, estudos e posicionamentos sociais com a história da América Latina e com um olhar sobre sua vida, obra e contribuições para se pensar os processos de enfrentamento às ditaduras e do autoritarismo que delas permanecem. Aliado à abordagem dramática, a encenação excepcionalmente bem acabada pelas mãos de Aderbal Freire-Filho (1941-2023) mostrou a maestria do domínio da construção coletivo-colaborativa e do teatro épico, evidenciando as atoralidades e a apropriação do texto e das pesquisas teatrais pelos atores e atrizes do elenco.

Com assistência de direção de Marcos Acuña, a dramaturgia de Aderbal tem como base textos de Eduardo Galeano, de muitos de seus livros, tendo como unidade a temática apresentada em “As veias abertas da América Latina”. Segundo a sinopse do espetáculo, é uma obra cujo desenvolvimento dramático se estende para além da cena “quer falar do passado e presente de América de uma forma que possa integrar as realidades passadas, contadas e cantadas por Galeano, com os fatos presentes que cada espectador, por seu conhecimento de nossas realidades de hoje, pode associar ao que ouve e vê na encenação”(Proyeto Galeano, Latinoamericano, 2019). Quer dizer, a obra (a história) está posta (está exposta) em cena, mas a transcende e segue na plateia e fora do teatro. Em um momento próximo do final da peça, diz um ator: “este espetáculo segue afóra e vocês estão condenados a vê-lo, se se mantêm com os olhos abertos; terminá-lo depende de vocês: fechando os olhos ou atuando” (Proyeto Galeano, Latinoamericano, 2019).

De acordo com Aderbal Freire-Filho, na sinopse do espetáculo “foram utilizados diferentes

5 “[...] Si toda cultura aspira a ser consciente de sí misma, el teatro ofrece la posibilidad de una elaboración de esa consciencia fuera de los centros de poder y de los grandes medios de comunicación” (Mirza, 2017, p. 7).



tratamentos cênicos, narrativo, dramático, épico, realista, caricaturesco, assumindo o anacronismo sem pudor” (Proyeto Galeano, Latinoamericano, 2019). O cenário de Dante Alfonso traz como pano de fundo uma ilustração desenhada na cor preta sobre tecido branco (**imagem 1**) como a síntese do espetáculo do ponto de vista da América Latina na perspectiva de Galeano. A conhecida imagem da América Invertida (1943), produzida originalmente pelo artista hispano-uruguaio Joaquín Torres García, contestando a visão estadunidense como monopólio da América. A iluminação é de Inés Iglesias y Eduardo Guerrero, o espaço sonoro projetado por Fernando Condon, o vestuário de Nelson Mancebo, a produção executiva de Patricia Medina e o ajudante de direção Arturo Fleitas.

Imagem 1 - Espetáculo *Proyeto Galeano*



Fonte: Alejandro Persichetti, 2019

Outro importante destaque no teatro uruguaio é a produção do elenco estável da Comedia Nacional Uruguaya, com sede no Teatro Solis, *El salto de Darwin* (2022) de Sergio Blanco, com direção de Roxana Blanco. O elenco formado por Camilo Ripoll, Fernando Dianesi, Gal Groisman, Jimena Pérez, Joel Fazzi e Tomás Piñeiro trouxe ao palco a história de uma família que atravessa o país para levar as cinzas do filho assassinado recentemente na última batalha da Guerra das Malvinas, em Porto Darwin, no segundo final de semana de junho de 1982. Toda a ação se desenvolve na Rota Nacional N°40, em que a família atravessa a Argentina de Norte a Sul, em um carro Ford Falcon de 1971.

Fundada em 1947, a Comedia Nacional demonstrou na prática o imbricamento entre a tradição e a vanguarda, disciplina acadêmica e experimentação, já que o domínio cênico e da estrutura e interpretação épicas foram impressionantes, com nuances dramáticas, narrativas e simbólicas precisas e poeticamente sensíveis, manipulando com destreza emoções, reflexões, críticas e virtuosismo interpretativo. Evidentemente que a estruturação contínua de tal iniciativa propicia essa imersão e desenvolvimento, entretanto sua forma de organização é verticalizada, portanto diversa da forma do teatro de grupo.

Conforme aparece na reflexão de Domínguez (2020), em 1950, enquanto avançavam as obras do espaço do Teatro El Galpón, o grupo lançou seu primeiro boletim, no qual anunciavam



um “Baile dos Artistas” para arrecadar fundos. Nele, apresentavam um plano de iluminação, som e aparato técnico para o teatro; incentivavam os colaboradores a visitarem as obras em andamento, e em um texto apresentavam o propósito de criação de uma escola de formação de atores e atrizes, incluindo um plano de estudos (Domínguez, 2020, p. 29). Um outro artigo do mesmo boletim tratava da crise dos teatros independentes, ameaçados pela falta de apoio oficial e popular. Para Domínguez, a crise acompanhou o desenvolvimento do teatro uruguaio praticamente até a atualidade. Advém disso, a busca por textos e produções próprias que pudessem interessar aos diferentes públicos. Além disso, o grupo El Galpón excursionou com suas peças em diversos bairros de Montevidéu e esses movimentos demonstram a envergadura do grupo ao processo colaborativo, à preocupação com as recepções das obras (em contato com diferentes públicos) e à busca por uma linguagem comunicacional efetiva.

4.2 *Anas, Miquitas, Coras e Outras Mulheres* e *Bóris não está pronto*, do Coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes

Visando tratar cenicamente do tema do machismo e patriarcado, em uma perspectiva que reconheça essas estruturas como determinantes do sistema capitalista vigente, o Coletivo Dolores se dividiu em dois núcleos. Um dos núcleos, formado prioritariamente por homens, encenou *Bóris não está pronto* e o outro núcleo, formado majoritariamente por mulheres, encenou *Anas, Miquitas, Coras e Outras Mulheres*. De acordo com o grupo, “As Coras é um núcleo de pesquisa do Coletivo Dolores Boca Aberta que surgiu em meados de 2015 com o intuito de pesquisar a poética das escritoras Cora Coralina, Carolina Maria de Jesus, Pagu, narrativas e memórias relacionadas ao universo feminino. Propõe a investigação da feminilidade, contrapondo o sagrado feminino e apontando o feminismo como um diálogo possível e transformador para homens e mulheres” (*Anas, Miquitas, Coras e Outras Mulheres*, 2023).

Anas, Miquitas, Coras e Outras Mulheres finaliza com as falas “Meu Corpo é Feminista. Minha Voz é socialista. Meu Ventre Antirracista. Meu Gozo Internacionalista” (*Anas, Miquitas, Coras e Outras Mulheres*, 2023). Enquanto essas falas são proferidas, são partilhados entre o elenco um pão e uma taça de vinho. Marcante, a cena vem cada vez mais ganhando relações com o todo do espetáculo, que passa por subtemas como o “mundo do trabalho, construção social da mulher, maternidade, o trabalho doméstico e sua invisibilidade, sexualidade e padronização dos corpos femininos” (*Anas, Miquitas, Coras e Outras Mulheres*, 2023). A música executada por Fernando Oliveira é parte da concepção musical do espetáculo, fundamental para aproximar o público de um convite à partilha, iniciando com uma referência a um lugar de memórias e comunhão coletivo. O público recebe ervas medicinais que podem ser alusões a processos de cura, mas também de abertura de trabalhos e caminhos. Os aspectos poéticos, para além dos textos, ganham força sempre que comunicam com o público de modo sensível ou direto, de modo atmosférico ou lúdico, o que



demonstra o potencial imenso de um trabalho como esse em dialogar de forma reflexiva e respeitosa com um contingente de mulheres e homens em diversos espaços e comunidades. Um diálogo e situações com os quais possam se reconhecer sem, entretanto, serem endereçados a eles e a elas qualquer tipo de moral explícita, apenas uma condição de exploração a ser extirpada e transformada em nossas relações sociais.

A esse respeito, vários elementos de *Bóris não está pronto* dão conta da elaboração reflexiva acerca da construção social da masculinidade. Concebido massivamente como “machismo”, o conceito é aprofundado na peça para abranger os prejuízos socio-histórico-culturais da construção de um perfil humano violento, sectário, intransigente, para polemizar frente às facetas das relações de classe e gênero sobre como o comportamento dos homens é formado em um contexto determinado pelas relações de produção material e simbólica, e para escancarar a violência cabal perpetrada pela exploração capitalista. As camadas da construção dramatúrgica de texto (por Luciano Carvalho e Tiago Mine), da encenação e da atuação compõem um todo elaborado complexo em que o gênero feminino é apresentado fantasmagoricamente, hora presente pela memória dos homens em cena, pela paramentação de uma caixa acústica, ou pelas vozes que dela ecoam. Porém, os textos são de autores masculinos: Charles Bukowski e Bóris Vian, tendo esse inspirado o nome do trabalho. As vozes são feitas por Camila Grande, Erika Viana e Tati Matos.

A sinopse do espetáculo também menciona em um trecho a poética produzida (como modo de construção e forma artística que compreende a estrutura e o conteúdo imbricados): “[...] Com foco nas fragilidades do homem, na tortura do machismo sobre a masculinidade e nas consequências da perpetuação desta mazela social e histórica, a peça se ampara na forma lírica e épica para compor um mosaico do homem [...]” (*Bóris não está pronto*, 2023). Ao tratar de mosaico, apropria-se acertadamente da imagem que pode simbolizar a composição por diferentes materiais, cores, texturas, amalgamada pelo princípio de montagem, com “massas e fios” de diferentes tipos e características diversas. Desse modo, as dramaturgias do trabalho traçam um percurso ao mesmo tempo ousado e lúdico. Com a poética das imagens produzidas cenicamente pelo elenco composto por Cristiano Carvalho, Fernando Couto, João Alves e Tiago Mine, o grupo aborda a formação dos estereótipos do “macho” desde a infância.

O final de *Bóris não está pronto* traz o trabalhador em face do sistema capitalista contemporâneo, que expropria dos seres até suas últimas gotas de suor e sangue. Todas essas linhas de *Bóris* são apresentadas em quadros que utilizam música, poesia e desenhos coreográficos com ações relativas às características fundantes da formação cultural da masculinidade. Além disso, a forma épica garante diferentes momentos: cômicos, ácidos e fantásticos. Com direção de Luciano Carvalho, trata-se de um trabalho significativo quando se pensa a forma de produção do teatro de grupo, evidenciando-se o caráter de classe no tratamento do tema. O coletivo o faz de modo contundente, pois ousa ao abordar o tema do machismo na perspectiva de classe, evidenciando as contradições existentes na construção social. Ao priorizar os homens em diversos arranjos sociais, a estrutura social vigente produz imposições quase intransponíveis de um jeito de ser aos gêneros



masculino e feminino. Desse modo, são naturalizados comportamentos autoritários, patriarcais e ditatoriais em suas determinações materiais e simbólicas, em diversos ambientes e instituições sociais. Por esse motivo, é importante haver debates após as apresentações, para que se possa aferir, com alguma propriedade, o que toca as pessoas do público. Nesse sentido, o recorte é preciso, consistindo em um olhar singular para essa temática emergente na atualidade que, ainda que arriscando o limite do desconforto, busca expor as contradições das violências cotidianas às quais estão expostos as mulheres e os homens. Bóris apresenta-se não como personagem, mas como “síntese da masculinidade”.

O grupo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes nasceu marginal e periférico, em uma organização comunitária e com posicionamento socialista. Desde o ano 2000, une linguagens artísticas a ações políticas num misto de contestação, expressão e necessidade de sobrevivência. Ocupa um terreno na zona leste de São Paulo e organiza a gestão comunitária. A maioria de seus integrantes vive numa comuna em Guaianases, Zona Leste de São Paulo. Produz peças teatrais, esculturas públicas, intervenções artísticas, canções e poemas. A radicalidade de suas ações é reconhecida desde a conservadora conquista de prêmios ao desafiador vínculo com movimentos populares. Assim, os espetáculos citados revelam a contextualidade de sua produção, bem como a investigação prática de procedimentos épico-dialéticos concernentes ao conceito e à prática defendidos pelo grupo, tendo sido avaliada constantemente a sua permanência no cotidiano coletivo.

5 Considerações finais

A reflexão nos possibilitou a: estabelecer relações entre as obras selecionadas dos grupos, confrontando elementos conteudísticos e estruturais das obras teatrais como experimentos estéticos-históricos-sociais, além de explicitar a correlação entre as formas de produção e de procedimentos de partilha das obras como expedientes épicos e a construção das poéticas teatrais dos grupos. Com relação ao trabalho dos atores e atrizes, o teatro épico permite que, na forma de produção, se tenha a apropriação de diferentes pontos de vistas para a construção de personagens - da abordagem dos temas e às suas possibilidades quanto à recepção. Desse modo, os/as intérpretes podem rever e revisitar, permanentemente, suas posturas diante de certas apreensões quanto às personagens e à autopercepção de si e do coletivo como reveladoras ou potencializadoras de um conjunto múltiplo (e normalmente naturalizado) de contradições. Do mesmo modo, essa forma de produção motiva o coletivo a verificar as suas contradições, tornando a atitude social e a coerência cada vez mais afinadas, o que novamente reverbera na construção de obras coerentes. Trata-se, portanto, de uma proposta metodológica, abarcando o hibridismo característico das produções pós-modernas.

No tocante à investigação das trajetórias e raízes dos teatros de grupo, são reconhecidas as ancestralidades culturais (ligadas às formas populares de cultura) nas atuações urbanas e nos expedientes formais concernentes à estrutura e ao conteúdo dos espetáculos teatrais de coletivos



latino-americanos. A perspectiva do teatro épico, envolvendo dramaturgias (de texto, da encenação, da cena), atoralidades e representatividades, é revisitada com influência dos estudos culturais, descolonizando visões hegemônicas e considerando as contribuições de diferentes povos e matrizes, como as orientais, afrodiaspóricas e indígenas, para constituir as histórias do teatro mundial, mais especificamente a partir do foco na produção latino-americana e brasileira. Com apoio em autoras como Rizk e Picado, podemos afirmar a relação dos grupos Dolores e El Galpón como pertencentes aos movimentos teatrais de seus territórios e, de modo mais amplo, representantes da continuidade dos teatros independentes. Esses são caracterizados pela preocupação com a escolha do repertório e sua forma de produção e socialização com o público, frequentemente aferindo suas percepções por meio de debates e outras ações culturais, pelo desenvolvimento do ato teatral abarcando as dramaturgias no plural e a construção intertextual e coletivo-colaborativa e pela preocupação pela escolha do repertório.

A forma épico-dialética, presente de modo revisitado e inovador em ambos os grupos, enfrenta a contextualidade ditatorial - que minoriza as maiorias representadas pelas diversidades raciais, étnicas, sociais, de gênero ou de sexualidade - na organização horizontal, no enraizamento nos territórios e na unidade latino-americana. Ainda conforme Roger Mirza (2017), o teatro oferece a possibilidade de convocar emocional e intelectualmente um público em um encontro coletivo no qual se unem o simbólico e o emocional, em uma participação individual e plural, em uma arte de comunicação imediata e efêmera. Por isso, a importância de refletir e relacionar essas experiências, seus alcances e incidências em determinados contextos.



Referências

- ABREU, Luís Alberto de. A restauração da narrativa. In: NICOLETE, Adélia. Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ANAS, Miquitas, Coras e Outras Mulheres. *Coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes*, São Paulo: 2023.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BONILLA PICADO, María. *El Teatro Latinoamericano: en busca de su identidad cultural*. San José: Cultur Art, 1988.
- BÓRIS não está pronto. São Paulo: Coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, 2023.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- DOMÍNGUEZ, Carlos María. *Dura, fuerte y alocada: la historia del Teatro El Galpón*. Montevideo: Banda Oriental, 2020.
- MATE, Alexandre. Realinhamentos na história do teatro: o sujeito histórico teatro de grupo como espaço para a criação partilhada. *Rebento*, Revista de artes do espetáculo, São Paulo, n. 5, jul., 2015.
- MIRZA, Roger. *Crisis de la dramaturgia y las prácticas escénicas en la contemporaneidad*. Montevideo: Universidad de la República, 2017.
- MIRZA, Roger; REMEDI, Gustavo. *La dictadura contra las tablas: teatro uruguayo e historia reciente*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2009.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- PROYETO Galeano, Latinoamericano. *Teatro El Galpón*, Uruguay: 2019
- RIZK, Beatriz J. *El Nuevo Teatro Latinoamericano: una lectura histórica*. Minneapolis: Prisma Institute, 1987.
- RIZK, Beatriz J. Teatro Latino Americano: incursões históricas e teóricas das últimas décadas a partir da contemporaneidade. *Percevejo online*, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://seer.unirio.br/percevejoonline/article/view/6494/5804>. Acesso em: 10 mar. 2025.
- PERSICHETTI, Alejandro. Proyecto Galeano, Latinoamericano. *Teatro El Galpón*, Montevideo, Uruguay, 2019. Disponível em: <https://www.teatroelgalpon.org.uy/galeano-suba-a-escena-para-salvar-la-memoria-latinoamericana-y-abrir-ojos/>. Acesso em: 28 mar. 2025.
- SAN Vicente. Intérpretes: Fernando Brant e Milton Nascimento. In: Clube da Esquina. São Bernardo do Campo: EMI-Odeon, 1972.



Biografia acadêmica

Simone Carleto Fontes - Universidade Estadual de São Paulo (UNESP)

Professora Colaboradora no Programa de Pós-graduação no Instituto de Artes de São Paulo, Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), São Paulo, São Paulo, Brasil.

E-mail: sicarleto@gmail.com

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Este artigo é parte resultante de pesquisa em estágio Pós-doutoral no Instituto de Artes da Universidade Estadual paulista Júlio de Mesquita Filho.

Direitos autorais

Simone Carleto Fontes

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Duplo Cego

Editor responsável

Ricardo Gomes

Priscilla Duarte

Lídia Olinto

Histórico de avaliação

Data de submissão: 15 setembro 2024

Data de aprovação: 28 março 2024



**PRAXIS AS DEVELOPED BY SOME LATIN AMERICAN
COLLECTIVES:
group theater as an aesthetic-political tactic of resistance**

AS PRÁXIS DESENVOLVIDAS POR ALGUNS COLETIVOS LATINO-AMERICANOS:
o teatro de grupo como tática estético-política de resistência

Simone Carleto Fontes

 <https://orcid.org/0000-0001-9045-6957>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i14.7969

**Praxis as developed by some Latin American collectives:
Group theater as an aesthetic-political tactic of resistance**

Abstract: This essay focuses on the characteristic praxis of group theater considering the works, creation processes and forms of organization of some collectives as aesthetic-political tactics for confronting so-called dictatorial cultures. When seeking to identify the roots of this type of organization and theatrical production, diverse ramifications are found, involving territorialities and common elements, such as the need to develop theatrical practices that promote dialogues, debates, reflections and social transformations. Aiming to break with the business and marketing options of art, collectives were formed with proposals for horizontal relationships around experimentation with creative procedures, theatrical forms and how to share productions and gauge public reception. One of the founding elements in this process is the development of epic forms related to the framework of dialectical epic theater. This epistemology encompasses historical subjects, social contradictions, as well as subjectivities, crossed by the geographical, historical, cultural, social and subjective crossroads that define territories. From the conception of the show as an aesthetic-historical-social experiment, in contexts considered dictatorial, the aim is to explain the ways in which some Latin American theater groups face times of oppression. To this end, the so-called collective-collaborative forms of production are reaffirmed as alternatives to the hegemonic capitalist mode of production. The study contemplates some roots of group theater; the concept of dramatics, the forms of collective-collaborative organization of theatrical work and epic theater as a way of confronting dictatorial contexts in the work of the groups *Teatro El Galpón* from Montevideo, Uruguay, and Coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes from São Paulo, Brazil.

Keywords: group theater; dramaturgies; collective-collaborative production; epic theater; popular theater.



**As práxis desenvolvidas por alguns coletivos latino-americanos:
o teatro de grupo como tática estético-política de resistência**

Resumo: Enfocam-se, na presente reflexão, as práxis características do teatro de grupo, considerando algumas obras, processos de criação e formas de organização de alguns coletivos como táticas estético-políticas de enfrentamento às chamadas culturas ditatoriais. Ao buscar identificar as raízes desse tipo de organização e produção teatral, são encontradas ramificações diversas, envolvendo territorialidades e elementos comuns, como a necessidade de desenvolver práticas teatrais que promovam diálogos, debates, reflexões e transformações sociais. Objetivando romper com as opções empresariais e mercadológicas da arte, coletivos se formaram com propostas de relação horizontalizadas, em torno de experimentações de procedimentos de criação, de formas teatrais e de como compartilhar as produções e de aferir a recepção do público. Um dos elementos fundantes nesse processo trata-se do desenvolvimento das formas épicas relacionadas ao arcabouço do teatro épico dialético. Essa epistemologia abarca os sujeitos históricos, as contradições sociais, bem como as subjetividades atravessadas pelas encruzilhadas geográficas, históricas, culturais, sociais e subjetivas que definem os territórios. A partir da concepção do espetáculo como experimento estético-histórico-social, em contextos considerados ditatoriais, pretende-se explicitar modos pelos quais alguns grupos teatrais latino-americanos enfrentam tempos de opressão. Para tanto, reafirmam-se as chamadas formas de produção coletivo-colaborativas como alternativas ao modo de produção capitalista hegemônico. O estudo contempla algumas raízes do teatro de grupo; o conceito de dramaturgias no plural, as formas de organização coletivo-colaborativas do trabalho teatral e do teatro épico como enfrentamento aos contextos ditatoriais no trabalho dos grupos Teatro El Galpón, de Montevideú, Uruguai, e Coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes de São Paulo, Brasil.

Palavras-chave: teatro de grupo; dramaturgias; produção coletivo-colaborativa; teatro épico; teatro popular.



1 Introduction

A espera na fila imensa
E o corpo negro se esqueceu
Estava em San Vicente
A cidade e suas luzes
Estava em San Vicente
As mulheres e os homens
Coração americano
Um sabor de vidro e corte
(SAN Vicente, 1972)

Milton Nascimento's song mentions the dictatorial processes that took place in Latin America, evoking the genocide, violence, persecution and exile of men and women in various countries such as Argentina, Brazil, Chile and Uruguay. Playwright Aderbal Freire-Filho (1941-2023), in his preface to the biographical book of the *Teatro El Galpón* group (Domínguez, 2020), one with the longest trajectory in the history of Latin American theater, addresses real and fictional characters. For Aderbal, the real characters are those imagined, who come to life and populate the lives of the people who come into contact with them based on what is said about them. And the fictional ones are the authors, of whom little is known and therefore lack reality. San Vicente, an imaginary city that is both blood and chocolate, thus represents several real Latin American cities that have lived and are living through processes of effective resistance in their political, artistic and symbolic-cultural aspects. The (often unknown) characters from the history of civil-military dictatorships are present in the authoritarian behaviors that continue to exist in our social environment and haunt us with the constant threat of their totalitarian return.

Aderbal cites the processes of resistance and confrontation that members of El Galpón have gone through, "[...] real people who become characters to regain their power of reality" (Domínguez, 2020, p. 11¹). Histories of the official theaters give a partial account on the history of theater, often suppressing and misrepresenting the histories of so-called political and popular theaters, even appropriating many of their elements. However, these foundations of resistance are being revisited, as they are the milestones of political initiatives that have spread across various countries and cities, forming a web of aesthetic and poetic relations with the territories. They involve theatrical practices with common elements and procedural, thematic, and artistic peculiarities of the different collectives that represent group theaters around the world.

In this way, the construction and sharing of shows (combined with other training and reflection activities) by certain groups, based on different artistic-pedagogical frameworks, presuppose sensitive transformations in social relational forms inspired by alternative ways of organizing group theaters, including those inspired by the organizational forms of collectives that make/carry popular forms of ancestral culture. Unlike possible schematizations of dialectical theater, this refers to a complex system that transposes the dialectical worldview onto the stage and its form of production.

1 "[...] personas reales se vuelven personajes, para recobrar su poder de realidad" (Domínguez, 2020, p. 11).



Such a proposition allows for inventiveness, relations between different contexts and leaps in quality, from which artists and audiences, works and society, group performance and territories, establish a common vocabulary and partnerships. Thus, in contemporary times, the so-called epic methods spread to the alternative forms of production characteristic of group theater, assuming a diversity of manifestations based on the polyphonic and multiplying creativity practiced by different theatrical collectives.

In the 19th century, following the French Revolution (1789), the bourgeoisie consolidated its hold on power and sought aesthetics to convey its ideals. In parallel, the development of industry gave rise to the working class which expanded after the Industrial Revolution. Socialist ideals are strengthened by confronting exploitative processes and organizing workers in opposition to the bourgeois desire to expand the market. In 1871, the Paris Commune was formed, an experiment based on the First Workers' International of 1864, which brought together workers from Europe and the United States.. In this context, theater became a relevant form of expression and dialogue, and several experiments emerged in this wake: André Antoine's *Théâtre Libre* ('Free' Theater), created in 1887, in Paris, which would inspire Otto Brahm's *Freie Bühne* (Free Stage), in 1889, in Berlin; the Independent Theater, in 1891, in London; and the Moscow Art Theater (MAT) in Russia, in 1898, whose experimental laboratories were the breadbasket of modern Russian theater. These were created out of the need to train performers and creative collectives based on the new stage configurations linked to naturalistic plays written in consonance with social reality.

Likewise, laboratories were developed by the theaters of André Antoine, Erwin Piscator (1893-1966), Bertolt Brecht (1898-1956) and others to associate research and creation of theater understood as a whole (dramaturgy, scenery, music, acting, cinema) according to the proposed productions. To emphasize social issues it was necessary to produce plays and find new forms for these contents, and consequently the coherent search for new modes of production. Creative collectives then emerged, stimulating research in the performing arts and experimentalism which, in the quest to expand the audience, also opened up new possibilities for reading the works. This process affected the perspective of theater creation, transforming the relation between text and scene and giving birth to theater directors. The so-called 'dramatics' emerge thusly, encompassing elements of music, sets, costumes and props which were elaborated based on the proposed composition.

In this regard, the casts contributed to constructing the works using different procedures. Theatrical language was approached as research theater, and studios, workshops and laboratories were set up in various countries like Germany, by Piscator and Brecht, and Russia/USSR, by Stanislavski (1863-1938) and Meierhold (1874-1940). The filmmaking concept of assemblage introduced onto the stage historical documents, reports, images, videos and other resources, and the term collaboration already appeared in Piscator's (1968) writings, for example. Part of the European theatrical production from the late 19th century and early 20th century instigated a reaction from opponents of the theatrical experiments developed in that period, which set in motion the process of resuming the hegemonic realist movement. As seen in the recent coups imposed in



national political history, the advance of popular movements is attacked by reactionary sectors. In line with the “open” theaters, independent theaters emerged. In Latin America, the *Teatro Nuevo* (New Theater) appeared in the late 1950s under the influence of Brechtian praxis. According to Beatriz Rizk:

Nonetheless, the New Theater occupied an important place in the development of Latin American theater since it forced its makers to look inwards, and faced with the obvious lack of playwriting that could address the surrounding reality, collective creation emerged as a viable alternative that has borne and continues to bear fruit in Latin American performing arts. Additionally, *theatrical work* was taken on as research, as an investigation that extended into many fields, both its own and others, and perhaps most importantly of all actor training was understood as a laboratory for experimentation, including techniques and strategies developed both inside and outside the countries of origin (Rizk, 2016, p. 5, emphasis in the original).

Beatriz Rizk places the emergence of independent theater with the founding of Leonidas Barletta's *Teatro del Pueblo* in Buenos Aires in 1931. In Montevideo, the *Teatro del Pueblo* appears in 1937 (Rizk, 1987). Thematic and structural renewal in theater developed based on the historical context of social movements and independent theaters developed specific characteristics and multiplied in Latin American countries between the 1930s and 1970s. Historical determinants included: the moral and economic malaise of the post-World War II era in the West; the Cuban Revolution in the 1950s, which highlighted the class struggle in Latin America's socio-economic and political context in the second half of the 20th century; the denationalization of growing industry in favor of the foreign market; the foreign debts that postponed the exit of several Latin American countries from underdevelopment; and the class structure.

According to Rizk (Rizk, 1987, p. 41), the new theater came from an eclectic background influenced by epic theater, which in turn drew predominantly on popular tradition, *commedia dell'arte*, Elizabethan theater, the theater of the Spanish Golden Age and *proletkult* theater, influenced by the Russian Revolution and active in the Soviet Union through the 1920s, and its counterpart *agitprop* in Germany. “Both types of theater developed forms of street theater, circus, *vaudeville*, which corresponded to the so-called ‘living newspapers’ in which almost fresh news was dramatized, giving way to improvisation and commentary” (Rizk, 1987, p. 41²). Rizk lists the names “[...] identity theater, revolutionary theater, committed theater, historical theater or theater of violence, theater of social or documentary criticism, avant-garde theater [...]” (Rizk, 1987, p. 19³) and states that out of these, the one that comes closest to reality is popular theater “[...] because *Teatro Novo* is basically popular theater” (Rizk, 1987, p. 19⁴). She also highlights the call for “[...] a

2 “Ambos tipos de teatro desarrollaron formas de teatro callejero, del circo, del vaudeville, que luego correspondieron a los llamados ‘periódicos vivos’ en los que se teatralizaban las noticias casi en fresco dando paso a la improvisación y al comentario” (Rizk, 1987, p. 41).

3 “[...]teatro de identidad, teatro revolucionario, teatro comprometido; teatro histórico o teatro de la violencia; teatro de crítica social o documental; teatro de la vanguardia” (Rizk, 1987, p. 19).

4 “[...]por cuanto el Nuevo Teatro es básicamente un teatro popular” (Rizk, 1987, p. 19).



new relationship with a new audience in new conditions of organizational and economic space. As far as artistic creation is concerned, it followed the epic premises on critical distancing established by Bertolt Brecht” (Rizk, 2016, p. 4).

For Bonilla Picado, the *Teatro de Brinquedo* in 1927 in Brazil, the *Teatro de Ulisses* in 1928 in Mexico and the *Teatro do Povo* in Argentina began a new stage in Latin American theater (Picado, 1988). In observing the organizational methods of different theater groups in Latin America, the author considers three relevant aspects: the creation of a theatrical movement, the development of the theatrical act formed by the unity of five elements (authors, directors, actors, stage and audience) and the choice of repertoire.

2 Developments in contemporary times

Beatriz Rizk cites the influence of Spanish production, especially that of the university group La Barraca led by Federico García Lorca (1898-1936), as a precursor of collective creation group, in addition to the *Teatro Proletário* and the *Companhia de Teatro Revolucionário—Teatro do Povo de Casona* (Rizk, 1987). Experiences of collective creation emerged in this context, including the *Teatro Mambí* (cited by Rizk as a precursor to these processes) and the *Teatro Escambray*, in Cuba; the *Teatro El Galpón*, in Uruguay; the *Él Teatro Libre de Córdoba*, Argentina; the *Grupo Aleph*, in Chile; the *Teatro de Arena*, in Brazil; the *La Candelaria* and *Teatro Experimental de Cali* groups, in Colombia (Rizk, 1987). In 1947, the Uruguayan Federation of Independent Theaters already existed, made up of 17 groups. One of the longest-lasting examples in the world is the Uruguayan group *Teatro El Galpón*, which completed 75 years in 2024. Its performance in groups, which create different shows for different types of audiences, has training as one of its longevity pillars, in addition to a strong relation with the territory, social groups and the audience. According to Rizk (1987), the El Galpón group emerged within the independent theater movement in Latin America, and in Uruguay the groups were united with popular struggles against the dictatorship of the time.

In Brazil, we can highlight some groups that were configured based on this new Latin American theater: the *Teatro do Estudante de Pernambuco* (TEP), the *Movimento de Cultura Popular do Recife* (MCP), the *Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes* (CPCs of UNE), the *Núcleo Teatro Independente*, *Teatro de Arena*, the *Grupo Opinião*, the *Teatro Paulista do Estudante*, the *Teatros Operários Anarquistas*, the *Teatro Popular União e Olho Vivo* (TUOV), among others. Since then, several groups have been created, some of which are still active. Brazilian groups belonging to group theater are continuations in the 21st century of the collectivized processes that began in the 20th century. The collectives related to this movement have examples in several Latin American countries, and they also demand the presence of themes and issues of their territories/ populations and macropolitical aspects in their works and work projects. According to Beatriz Rizk:



With the arrival of postmodernity, a “cultural shift” occurred that brought with it a change in sensitivity in the way of perceiving the environment, history and, above all, culture. The representation of reality (then perceived as unfinished and inexhaustible) had to respond to the fall of the past order of things—pushed, furthermore, not only by the devaluation of left-wing utopian thought, but also by the cultural centralization of the “other” (from the point of view of the traditional canon makers), understanding as such the feminine/feminist discourse and that of minorities, whether racial, ethnic, social, gender or sexuality (Rizk, 2016, p. 6).

This context, combined with the term “dictatorial cultures” (Mirza; Remedi, 2009), refers to so-called dictatorial behaviors, which remain present as a cultural heritage arising from dictatorial governments and processes. Even if one does not live, in practice, and considering government administrative issues, in a dictatorship, authoritarian, coercive and antidemocratic behaviors remain in the daily lives of societies, as can be observed in the organization of various institutions that uphold procedures and a certain authoritarian ideological framework. We only need to consider, in Brazil and in other countries around the world, the resurgence of reactionary waves and the processes of confronting disputes that have occurred in society, from the perspective of the entire ideological corollary and the right-left polarization. Dilma Rousseff’s impeachment (2015) and mandate revocation (2016) followed by the result of the polls, leading to the election of Jair Bolsonaro as president, mark countless setbacks and loss of social rights throughout Brazil.

Considering the trajectories of the groups *Coletivo Dolores* (originally starting their activities as *Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes* in São Paulo, in 2000) and *Teatro El Galpón*, from Montevideo, Uruguay (active since 1949), we have examples of resistance actions due to the struggle to remain in artistic activity and the openly political approach. Although in different ways and with numerous singularities, both companies contemplate alternative production methods, shows built in a collective-collaborative manner, cultural presence in their operating territories and the search for relationships with the public in the set of actions developed.

Due to these articulated elements, the *Coletivo Dolores* and *Teatro El Galpón* constitute the scope of the research. Two works of the first will be commented on: *Bóris não está pronto* (Boris is not ready, 2023) and *Anas, Miquitas, Coras e Outras Mulheres* (Ana, Miquitas, Coras and Other Women, 2023) given their thematic, procedural and formative relevance. From the second, we will discuss *Proyecto Galeano, Latinoamericano* [Galeano Project, Latin American], whose author and director is the Brazilian Aderbal Freire-Filho. When I was in Montevideo, in December 2019, I conducted interviews with members of the El Galpón group and part of the cast.

In the search to identify epic methods in the aforementioned productions, some of them are highlighted based on the concepts of “dramatics” (dramaturgy of the text, scene, staging and actor), collective-collaborative construction and actorship. Moreover, understanding the complexity of the works as belonging to dialectical epic-dialectical theater multiplies the facets of the study, since it concerns an epistemology of theatrical practice that leads to the constitution of work procedures coherent with the need to reinvent forms, experimenting and creating structures and contents in the face of prominent debates in contemporary times.



3 Collective-collaborative creation processes

Popular cultural collectives already used production methods that would be adopted in collaborative processes, and which became characteristic of group theater as an alternative form of theatrical production. The concept of actorship, discussed and practiced today, appears in the late 19th century and early 20th century when actor participation in theatrical creative process began to be discussed to create layers of understanding beyond the textual interpretation. The staging perspective, leaving aside the role of bringing onto stage what is proposed in the text, enhanced the layers of meaning and show construction. By taking the text as a starting point, the creative set was multiplied. In one way or another, the work of surveying and creating scenes was strengthened from Symbolism in France, from the experiences of the Freie Volksbühne in Germany, from agitpropism in Russia's transition to the Union of Soviet Socialist Republics. Drama work started leaving the office to be produced in rehearsal rooms.

In the 20th century, after several names like Eugenio Barba, the concept of stage dramaturgy or show dramaturgy began to be used to name the processes of sharing in the creative act. It involved the concept of dramaturgies, the use of formal methods characteristic of popular forms of culture and the content of theatrical performances considered pertinent to the experiential interests of the audiences for which they are intended—in addition to seeking the representation of these populations in the forms of production and reception. Horizontal creation processes predominate in this organizational form, in which participants assume specific roles in work development and group management. We may argue that the collaborative production method of group theater takes up some of the popular roots of the Brazilian cultural production method. Both the collaborative production mode of group theater and the production mode of practitioners of popular and traditional Brazilian cultural manifestations have been the target of appropriation, disqualification and suppression, as a result of the permanent symbolic dispute existing in the aforementioned processes of domination and resistance.

In investigating the presence of traditional Brazilian popular culture manifestations in the works of the *Teatro Popular União e Olho Vivo* (TUOV), we concluded that the predominant characteristic of this presence was related to the collective-collaborative, horizontal mode of production, with a very marked concern regarding the training of militant actors which necessarily includes a certain commitment to political and social issues. TUOV's way of doing things, that is, the attitude towards the horizontal mode of production—in the sense described by Benjamin (1994), of transforming spectators into collaborators—brings it closer to the way of doing things characteristic of groups that carry on manifestations of traditional popular culture, based on sharing experiences as a pedagogical stance. In São Paulo and throughout the country, TUOV represents a model of popular organization and production, as is the case of the Dolores Boca Aberta collective. Still concerning the collective work at TUOV, in the book “Em busca de um teatro popular” [In search of a popular theater] (2007), César Vieira explains the way in which the texts of *Teatro Popular União e Olho Vivo* were constructed,



which systematized the theatrical by establishing a Dramaturgy Commission, constructing drama files, script and final text, always in friction with the actors' performance in improvisations, in addition to working on the understanding, relevance and embouchure of the text (Vieira, 2007). Regarding the collaborative process, Luís Alberto de Abreu comments on the importance of the processes carried out at the *Escola de Teatro Livre de Santo André* for his experimentation:

[...] The collaborative process comes, in direct lineage, from the so-called collective creation, a proposal for the construction of theatrical performances that gained prominence in the 1970s, in the 20th century, and which was characterized by the broad participation of all members of the group in the creation of the performance. [...] If the conventional creative process had found its balance based on the hierarchy represented by the text and the specialization of functions, the search for an efficient collective process continued its path in search of answers to the problems that its lack of method presented. What we call today the collaborative process was further developed in the early 1990s. São Paulo-based *Teatro da Vertigem*, directed by Antonio Araújo, and the *Escola Livre de Santo André* Free are references in this search for horizontal artistic relationships between its members [...] (Abreu, 2010, p. 166-167).

Currently, there is a true polyphony in collective-collaborative creative processes, producing countless actions and shows with strong roots in the territories, as is the case of São Paulo's theater. Authors, directors, directors, actors and other performing artists open themselves up to the creation of shows in collective-collaborative processes that are also permeable to audience perception and interaction, who complete the work with their world views, especially in the 21st century. Epic forms and methods, notably made up of elements and practices pertinent to popular forms of culture and/or representational manifestations, configure the thematic, formal and procedural inspirations for the creations.

In Alexandre Mate's view (2015), Group Theater can be considered a historical subject, especially since the late 1990s. When addressing theater production in São Paulo, the playwright explains the relevance of collective actions and movements such as *Arte Contra a Barbárie* [Art Against Barbarism], the creation of the *Cooperativa Paulista de Teatro* and the fight for the Municipal Theater Promotion Program.

Below are some examples of São Paulo theater groups in their respective decades of beginning activities, among which is the Dolores group. In the 1950s: *Teatro de Arena* – 1953, *Teatro Paulista do Estudante* – 1955, *Teatro Oficina* – 1958; In the 1960: *Teatro Popular União e Olho Vivo* (TUOV) – 1966; In the 1970s: *Núcleo Teatro Independente* – 1970, *Grupo Ventoforte* – 1974, *Engenho Teatral* – 1979; In the 1980s: *Grupo XPTO* – 1984, *Grupo Sobrevento* – 1986, *Cia. Ocamorana* – 1988, *Cia. Circo Mínimo* – 1988, *Os Satyros* – 1989, *Pombas Urbanas* – 1989; In the 1990s: *Cia. Truks* – 1990, *Folias D'Arte* – 1990, *Parlapatões* – 1991, *Teatro da Vertigem* – 1992, *Fraternal Cia. de Artes e Malasartes* – 1993, *Cia. do Latão* – 1996, *Brava Companhia* – 1998, *Ágora Teatro* – 1999, *Cia. Teatro Balagan* – 1999, *Companhia Livre* – 1999; In the 2000s: *Cia. de Teatro Heliópolis* – 2000, *Coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes* – 2000, *Os Fofos Encenam* – 2001, *Companhia Estável* – 2001, *Cia. Antropofágica* – 2002; *Grupo XIX de Teatro* – 2004, *Grupo Clariô de Teatro* – 2005,



Cia. Teatro Documentário – 2006, *Refinaria Teatral* – 2007, *Coletivo Negro* – 2007, *Companhia do Tijolo* – 2008, *Cia. Mungunzá* – 2008; In the 2010s: *Coletivo Estopô Balaio de Criação*, *Memória e Narrativa* – 2011, *A Próxima Companhia* – 2014.

Epic theater has been recognized by many of the collectives mentioned, in addition to *Coletivo Comum*, *Cia. de Teatro Estudo de Cena*, *Trupe Olho da Rua* (from Santos), *Companhia Teatro da Cidade* (from São José dos Campos), *Trupe da Lona Preta*, and many others as a poetics that privileges social relevant topics and that presupposes the critical participation of the audience as a partner in materializing the theatrical phenomenon, thus adopting the perspective of dramatics. These were built based on procedures of collective-collaborative creations, seeking more horizontal forms of organization in the everyday life of groups. Thus, many of these groups adopt the coherent perspective of the epic theater in their social radicalization aiming to transform social relations. Moreover, each person invents procedures and creative processes that are potentially capable of bringing to shows prominent contemporary themes and encompassing representations and reverberations in audiences.

4 Some stage show results

In this article, we will focus on one group from this context, Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, and one of our most important ancestors in Latin America, El Galpón, showing some of their epic stage show results that highlight the form of production and the presence of characteristic elements common to both collectives. The shows presented use epic form, historical subjects and the prospect of evoking in the audience contemporary reflections on necessary social transformations. As Roger Mirza quotes “[...] if every culture aspires to be conscious of itself, theater offers the possibility of an elaboration of this consciousness outside the centers of power and the mainstream media” (Mirza, 2017, p. 7⁵). This is a common assumption of the El Galpón and Dolores groups, demonstrated by their actions in the territories, by their horizontal form of organization, and by the shows they produce, reaffirming their ethical and aesthetic coherence.

4.1 *Proyeto Galeano, Latinoamericano*, by *Teatro El Galpón*

Written and directed by the Brazilian Aderbal Freire-Filho, the play was on show in 2019 at the headquarters of the El Galpón group, in the César Campodónico hall. Its cast included Anaclara Alexandrino, Clara Méndez, Dante Alfonso, Elíza Vignoli, Héctor Guido, Myriam Gleijer, Pierino Zorzini, Rodrigo Tomé and Silvia García. Marked by a counter-colonial perspective,

5 “[...] Si toda cultura aspira a ser consciente de sí misma, el teatro ofrece la posibilidad de una elaboración de esa consciencia fuera de los centros de poder y de los grandes medios de comunicación” (Mirza, 2017, p. 7).



the show intersects eminently Latin American issues addressed by Eduardo Galeano (1940-2015) in various books, studies and social stances with the history of Latin America and a look at his life, work and contributions to reflecting on the processes of confronting dictatorships and their authoritarian remains. Aside the dramaturgical approach, the exceptionally well-finished staging by Aderbal Freire-Filho (1941-2023) showed his mastery of collective-collaborative construction and epic theater, highlighting actorality and text appropriation, and the theatrical research by the casting.

Aided by assistant director Marcos Acuña, Aderbal's play is based on texts by Eduardo Galeano, taking the theme presented in "Open Veins in Latin America" as a unit. According to the show's synopsis, it is a work whose dramatic development extends beyond the stage. "It wants to talk about America's past and present in a way that can integrate the past realities, told and sung by Galeano, with the present facts that each spectator, due to their knowledge of our current realities, can associate with what they hear and see in the performance" (Proyeto Galeano, *Latinoamericano*, 2019). In other words, the work (the story) is put on stage, but it transcends it and continues in the audience and outside the theater. Towards the end of the play, an actor says: "This show goes on and you're condemned to watch it if you keep your eyes open; finishing it is up to you: closing your eyes or acting" (Proyeto Galeano, *Latinoamericano*, 2019).

According to Aderbal Freire-Filho, in the show's synopsis, "different scenic treatments were used—narrative, dramatic, epic, realistic, caricatured, assuming anachronism without shame" (Proyeto Galeano, *Latinoamericano*, 2019). Dante Alfonso's set has as its backdrop an illustration drawn in black on white fabric (image 1) which acts as a show summary from the point of view of Latin America in Galeano's perspective. The well-known image of América Invertida (Inverted America) (1943), originally produced by the Spanish-Uruguayan artist Joaquín Torres García, challenges the US view of America as a monopoly. Inés Iglesias and Eduardo Guerrero sign the lighting, Fernando Condon designed the sound space, Nelson Mancebo developed the costumes, and executive production was taken up by Patricia Medina and assistant director Arturo Fleitas.



Image 1 - *Proyeto Galeano* show



Source: Alejandro Persichetti, 2019

Another important highlight in Uruguayan theater is the production by the permanent cast of the Comedia Nacional Uruguaya, based at *Teatro Solis, El salto de Darwin* (2022) by Sergio Blanco, directed by Roxana Blanco. The cast formed by Camilo Ripoll, Fernando Diansi, Gal Groisman, Jimena Pérez, Joel Fazzi and Tomás Piñeiro staged the story of a family that crosses the country to take the ashes of their son recently murdered in the last battle of the Falklands War, in Port Darwin, on the second weekend of June 1982. All the action takes place on National Route No. 40, in which the family crosses Argentina from North to South in a 1971 Ford Falcon.

Founded in 1947, the Comedia Nacional showed in practice the interweaving of tradition and avant-garde, academic discipline and experimentation, since the scenic mastery and epic structure and interpretation were impressive, with precise and poetically sensitive dramatic, narrative and symbolic nuances, skillfully manipulating emotions, reflections, criticism and interpretative virtuosity. Evidently, the continuous structuring of such an initiative provides this immersion and development; however its form of organization is verticalized, therefore different from group theater.

As Domínguez (2020) writes, in 1950, while construction work on the *Teatro El Galpón* space was progressing, the group launched its first bulletin, in which they announced an “Artists’ Ball” to raise funds. In it, they presented a lighting, sound and technical equipment plan for the theater, encouraged employees to visit the works in progress, and textually explained the purpose of creating a school for training actors, including a study plan (Domínguez, 2020, p. 29). Another article in the same bulletin addressed the crisis of independent theaters, threatened by the lack of official and popular support. For Domínguez, the crisis has accompanied the development of Uruguayan theater practically up until the present day. This led to the search for texts and own productions that could be of interest to different audiences. Moreover, the El Galpón group toured with its plays in several neighborhoods of Montevideo and these movements demonstrate the group’s scope for the collaborative process, the concern with the reception of the works (in contact with different audiences) and the search for an effective communication language.



4.2 *Anas, Miquitas, Coras e Outras Mulheres* and *Bóris não está pronto*, by the *Coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes*

Aiming to scenically address the topics of machismo and patriarchy from a perspective that recognizes these structures as determinants of the current capitalist system, the *Coletivo Dolores* divided itself into two groups. One group, formed primarily by men, staged *Bóris não está pronto*; the other, formed primarily by women, staged *Anas, Miquitas, Coras e Outras Mulheres*. According to the group, “As Coras is a research group of the Dolores Boca Aberta Collective that emerged in mid-2015 with the intent of researching the poetics of writers Cora Coralina, Carolina Maria de Jesus, Pagu, narratives and memories related to the female universe. It proposes the investigation of femininity, contrasting the sacred feminine and pointing to feminism as a possible and transformative dialogue for men and women” (*Anas, Miquitas, Coras e Outras Mulheres*, 2023).

Anas, Miquitas, Coras and Other Women ends with the lines “My Body is Feminist. My Voice is Socialist. My Womb is Anti-Racist. My Pleasure is Internationalist” (*Anas, Miquitas, Coras e Outras Mulheres*, 2023). While these lines are being spoken, bread and a glass of wine are shared among the cast. Striking, the scene increasingly gains connections with the whole of the show, which discusses subthemes such as the “world of work, social construction of women, motherhood, domestic work and its invisibility, sexuality and standardization of female bodies” (*Anas, Miquitas, Coras e Outras Mulheres*, 2023). Fernando Oliveira’s music is part of the musical conception of the show, fundamental to bringing the audience closer to an invitation to share, starting with a reference to a place of memories and collective communion. The audience receives medicinal herbs that can be allusions to healing processes, but also to the opening of rituals and paths. Beyond the texts, the poetic aspects gain strength whenever they communicate with the public in a sensitive or direct way, in an atmospheric or playful way, which demonstrates the immense potential of such a work to reflectively and respectfully dialogue with a contingent of women and men in diverse spaces and communities. A dialogue and situations with which they can identify without, however, any type of explicit moral being addressed to them, just a condition of exploitation to be eradicated and transformed in our social relations.

In this respect, several elements of *Bóris não está pronto* account for the reflective elaboration on the social construction of masculinity. Broadly conceived as “machismo,” the concept is explored in depth in the play to encompass the socio-historical-cultural damage caused by the construction of a violent, sectarian, intransigent human profile, to debate the facets of class and gender relations regarding how men’s behavior is formed in a context determined by relations of material and symbolic production, and to expose the sheer violence perpetrated by capitalist exploitation. The layers of the play’s (by Luciano Carvalho and Tiago Mine) dramatic construction, the staging and the acting make up an elaborate complex whole in which the female gender is presented phantasmagorically—at times in the memory of the men on stage, the attire of a loudspeaker, or the voices that echo from it. However, the texts are by male authors:



Charles Bukowski and Boris Vian, who inspired its title. The voices are done by Camila Grande, Erika Viana and Tati Matos.

The show's synopsis also mentions the poetics produced (as a mode of construction and artistic form that comprises the intertwined structure and content): "[...] Focusing on the frailties of man, on the torture of machismo over masculinity and on the consequences of the perpetuation of this social and historical evil, the play relies on the lyrical and epic form to compose a mosaic of man [...]" (*Bóris não está pronto*, 2023). By speaking of a mosaic, it appropriates the image that can symbolize the composition of different materials, colors, textures, amalgamated by assemblage, with "masses and threads" of different types and diverse characteristics. In this way, the work's dramaturgy traces a path that is both bold and playful. With the poetics of the images produced on stage by the cast composed of Cristiano Carvalho, Fernando Couto, João Alves and Tiago Mine, the group addresses the creation of "macho" stereotypes since childhood.

The end of *Bóris não está pronto* brings the worker face to face with the contemporary capitalist system which expropriates from individuals even their last drops of sweat and blood. All of these lines from *Bóris* are presented in paintings that use music, poetry and choreographic drawings with actions related to the founding characteristics of cultural masculinity. Moreover, the epic form provides different moments: comic, acidic and fantastic. Directed by Luciano Carvalho, this is a significant work when considering the form of production of group theater, highlighting the class character in the treatment of the theme. The collective does so in a forceful manner, as it dares to approach the issue of machismo from a class perspective, highlighting the contradictions that exist in social construction. By prioritizing men in various social arrangements, the current social structure produces almost insurmountable impositions of a way of being for men and women. Authoritarian, patriarchal and dictatorial behaviors are naturalized in their material and symbolic determinations, in different environments and social institutions. For this reason, having debates after the presentations enables a somewhat accurate assessment of what touches the audience. In this sense, the scope is precise, consisting of a unique look at this emerging theme today that, even if risking the limit of discomfort, seeks to expose the contradictions of the daily violence to which women and men are exposed. Boris presents himself not as a character, but as a "synthesis of masculinity."

Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Arte was born marginal and peripheral, in a socilaist community organization. Since 2000, it unites artistic languages with political actions in a mixture of contestation, expression and the need for survival. It occupies a plot of land in the east zone of São Paulo and organizes community management. Most of its members live in a commune in Guaianases, eastern São Paulo. It produces plays, public sculptures, artistic interventions, songs and poems. The radical nature of its actions is recognized, from the conservative winning of awards to the challenging links with popular movements. Thus, the aforementioned shows reveal the context of their production, as well as the practical investigation of dialectical epic-dialectical procedures



concerning the concept and practice defended by the group, with their permanence in the collective daily life having been constantly evaluated.

5 Final considerations

By relating the selected works of the studied groups, confronting content and structural elements of theatrical works as aesthetic-historical-social experiments, we explained the correlation between the forms of production and sharing procedures as epic methods and the groups' theatrical poetics. Epic theater allows actors to appropriate through their work different points of view for composing characters—from the approach to themes and their possibilities regarding reception. Thus, the performers can permanently review and revisit their stances regarding certain apprehensions about characters and their subjective perception of themselves and the collective as revealing or enhancing a multiple (and usually naturalized) set of contradictions. Similarly, this form of production motivates the collective to check its contradictions, thus refining the social attitude and coherence which results in the making of coherent works. It is, therefore, a methodological proposal that encompasses the hybridism characteristic of postmodern productions.

In investigating the developments and roots of group theaters, we recognize their cultural ancestries (linked to popular forms of culture) in urban performances and in formal methods concerning the structure and content of stage performances by Latin American collectives. Epic theater's perspective, involving dramaturgies (text, staging, scene), actorality and representativities, is revisited under the influence of cultural studies, decolonizing hegemonic views and considering the contributions of different peoples and matrices—Asian, Afrodiasporic and Indigenous—to constitute the histories of world theater, more specifically from Latin American and Brazilian productions. Based on authors such as Rizk and Picado, we can point to the Dolores and El Galpón groups as belonging to the theatrical movements of their territories and, more broadly, continuing independent theater. It is characterized by a conscious choice of repertoire and its form of production and public socialization, often gauging their perceptions through debates and other cultural actions, and by developing a theatrical act that encompasses playwriting in its plurality, intertextuality and collective-collaborative construction.

The dialectical epic-dialectical form, revisited and updated by both groups, confronts the dictatorial context—which sees the majorities represented by racial, ethnic, social, gender or sexuality diversities as lesser—through horizontal organization, rootedness in the territories and Latin American unity. Also according to Roger Mirza (2017), theater offers the possibility of emotionally and intellectually summoning an audience for a collective encounter which unites the symbolic and the emotional in an individual and plural participation, in an art of immediate and ephemeral communication. Hence the importance of reflecting and relating these experiences, their scope and incidence in certain contexts.



References

- ABREU, Luís Alberto de. A restauração da narrativa. In: NICOLETE, Adélia. Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ANAS, Miquitas, Coras e Outras Mulheres. *Coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes*, São Paulo: 2023.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BONILLA PICADO, María. *El Teatro Latinoamericano: en busca de su identidad cultural*. San José: Cultur Art, 1988.
- BÓRIS não está pronto. São Paulo: Coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, 2023.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- DOMÍNGUEZ, Carlos María. *Dura, fuerte y alocada: la historia del Teatro El Galpón*. Montevideo: Banda Oriental, 2020.
- MATE, Alexandre. Realinhamentos na história do teatro: o sujeito histórico teatro de grupo como espaço para a criação partilhada. *Rebento*, Revista de artes do espetáculo, São Paulo, n. 5, jul., 2015.
- MIRZA, Roger. *Crisis de la dramaturgia y las prácticas escénicas en la contemporaneidad*. Montevideo: Universidad de la República, 2017.
- MIRZA, Roger; REMEDI, Gustavo. *La dictadura contra las tablas: teatro uruguayo e historia reciente*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2009.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- PROYETO Galeano, Latinoamericano. *Teatro El Galpón*, Uruguay: 2019
- RIZK, Beatriz J. *El Nuevo Teatro Latinoamericano: una lectura histórica*. Minneapolis: Prisma Institute, 1987.
- RIZK, Beatriz J. Teatro Latino Americano: incursões históricas e teóricas das últimas décadas a partir da contemporaneidade. *Percevejo online*, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/6494/5804>. Acesso em: 10 mar. 2025.
- PERSICHETTI, Alejandro. Proyeto Galeano, Latinoamericano. *Teatro El Galpón*, Montevideo, Uruguay, 2019. Disponível em: <https://www.teatroelgalpon.org.uy/galeano-suba-a-escena-para-salvar-la-memoria-latinoamericana-y-abrir-ojos/>. Acesso em: 28 mar. 2025.
- SAN Vicente. Intérpretes: Fernando Brant e Milton Nascimento. In: Clube da Esquina. São Bernardo do Campo: EMI-Odeon, 1972.



Academic Biography

Simone Carleto Fontes - Universidade Estadual de São Paulo (UNESP)

Professor at the Graduate Program at the Instituto de Artes de São Paulo at the Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), São Paulo, São Paulo, Brazil.

E-mail: sicarleto@gmail.com

Funding

Not applicable

Ethics Committee Approval

Not applicable

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

This article is part of a post-doctoral research conducted at the Instituto de Artes at the Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

Copyright

Simone Carleto Fontes

Copyright of the translation

Carolina Vanso and Leonardo Maciel

Contribution of authorship (CRediT)

Not applicable

License

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Evaluation Method**

Double-Blind Peer Review

Editors

Ricardo Gomes

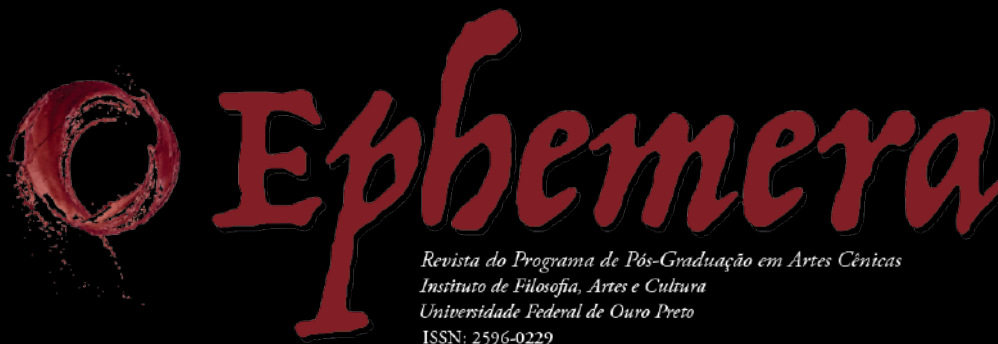
Priscilla Duarte

Lídia Olinto

Peer Review History

Submission date: 15 September 2024

Approval date: 28 March 2024



O TEATRO DE GRUPO COMO EXPERIÊNCIA COLETIVA FRENTE AOS DESAFIOS DO NEOLIBERALISMO NO CONTEXTO URBANO – UMA BREVE REFLEXÃO

GROUP THEATER AS A COLLECTIVE EXPERIENCE IN THE FACE OF
NEOLIBERAL CHALLENGES IN THE URBAN CONTEXT—A BRIEF REFLECTION

Caio Franzolin

 <https://orcid.org/0000-0003-0839-5951>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i14.7611

O Teatro de Grupo como experiência coletiva frente aos desafios do neoliberalismo no contexto urbano – uma breve reflexão

Resumo: A presente reflexão tem por ponto de partida a práxis do teatro de grupo, seu modo de organização coletivizado e suas experiências contra hegemônicas. O texto busca articular uma gama de conceitos como os comuns, as heterotopias, o direito à cidade, teorias e leituras daquilo que se manifesta e se presentifica no mundo na atualidade – e nesse sentido, do que a partir do teatro de grupo pode ser observado como não apenas resistência aos desafios impostos pelo neoliberalismo, mas como exercícios para um novo mundo a nascer. Por meio das características que compõe o sujeito histórico teatro de grupo parece ser possível identificar na atuação coletiva o exercício da igualdade, justiça, garantia e ampliação dos direitos sociais em uma perspectiva colaborativa, coletiva e comunitária. Para o referencial teórico são trazidos conceitos de áreas como a geografia urbana, a psicologia social e as artes cênicas com autores e autoras como: David Harvey, Julia Caminha, Michel Foucault, Pierre Dardot e Christian Laval, João Tonucci e André Carrera.

Palavras-chave: teatro de grupo; comum; processo colaborativo; neoliberalismo; comunidade.

Group theater as a collective experience in the face of neoliberal challenges in the urban context—a brief reflection

Abstract: This reflection begins with the praxis of group theater, its collectivized mode of organization, and its counter-hegemonic experiences. The text seeks to articulate a range of concepts such as commons, heterotopias, the right to the city, and theoretical approaches to what manifests and is present in the world today. In this sense, this reflection encompasses what can be observed through group theater not only as a form of resistance to the challenges imposed by neoliberalism, but as exercises for a world yet to be born. Through the characteristics that comprise the historical subject of group theater, it seems possible to identify in collective action the practice of equality, justice, guarantee and expansion of social rights from a collaborative, collective, and community-based perspective. The theoretical framework draws on concepts from fields such as urban geography, social psychology, and the performing arts, referencing authors such as David Harvey, Julia Caminha, Michel Foucault, Pierre Dardot and Christian Laval, João Tonucci, and André Carrera.

Keywords: group theater; commons; collaborative process; neoliberalism; community.



1 Introdução

Para iniciar, podemos ter contato com uma dimensão prática dos múltiplos aspectos que permeiam o que trabalharemos nesta reflexão quanto ao teatro de grupo, às coletividades, aos bandos. Em destaque, podemos colocar neste momento a continuidade histórica dos núcleos artísticos, uma vez que no seio desses são gestados outros núcleos. Modificam-se as composições de integrantes, inventam-se outras soluções para manterem suas atividades. Na dúvida, por mais que o cenário possa parecer desfavorável em meio ao sistema capitalista, os grupos continuam a fazer teatro, conforme falava um dos grandes alimentadores do teatro popular na cidade de São Paulo, Lino Rojas¹, “quando você não souber o que fazer, faça teatro”.

A organização dos núcleos artísticos é movida pelo fazer comum do teatro de grupo. São nuances que se dão por meio da coletividade, em uma escala que se manifesta em cada integrante do coletivo, passa pela convivialidade plural interna – que carrega consigo um fluxo contínuo de conflitos, contradições, dificuldades e potências – e caminha na comunicação com o público: a recepção das criações, as partilhas pedagógicas e as diversas formas de construir relações.

Ainda que tenham em comum esses elementos, a ação prática de cada coletividade do teatro de grupo resulta em trabalhos cênicos totalmente plurais, seja do ponto de vista de suas pesquisas de linguagem, uso de espaços alternativos para as encenações, bem como a gama de temáticas de suas obras. Esses aspectos são visíveis quando se observa um grupo teatral em relação a outro, bem como seus modos e estruturas de produção que guardam boas diferenças. Como apresenta o pesquisador André Carreira:

A diversidade de formas e modelos que caracteriza o teatro de grupo não permite pensá-lo como um todo homogêneo e de fácil identificação. No entanto, a diversidade de teatros abrigada sob o guarda-chuva dessa expressão não impede que, ao mencionarmos o termo, façamos referência a um movimento que se percebe como um campo teatral específico, a partir do qual desenvolve seus processos criativos e suas ações políticas (Carreira, 2011, p.43).

2 O teatro de grupo como exercício de comunidade

A partir da afirmação de André Carreira, podemos refletir de forma ampla que os coletivos do teatro de grupo reúnem-se em espécies de comunidades, e sua existência tanto reflete características próprias daquele grupo quanto vínculos afetivos familiares, emergindo em meio ao tecido urbano e criando possibilidades de existências na contramão do capital. Porém, mesmo que ainda ajam

¹ Lino Rojas Perez nasceu em 1942 no Peru, foi diretor, dramaturgo e ator de teatro, atuou principalmente em São Paulo, no Brasil onde faleceu em 2005. Idealizou e coordenou importantes projetos que envolviam teatro, juventude e comunidade. De um de seus projetos de formação artística com jovens, nasceu o grupo Pombas Urbanas em 1989, na capital paulista.



na tentativa da prática coletiva, não passam ilesos à carga que o capital impõe na vida de qualquer indivíduo e grupo que vive neste mesmo tempo-espço.

A constituição do grupo é coletiva e com isso temos uma proximidade com o provérbio de povos originários e africanos “É preciso uma aldeia inteira para se criar uma criança”, sendo esse ser o próprio grupo. São todas e todos que, articulados em coletivo, possibilitam sua existência, sua forma e sua expressão no mundo.

Habitar o mundo – e não especificamente quando isso envolve o trabalho com cultura – deveria pressupor uma tomada de posição frente ao que se observa ao seu redor, ao que atravessa e permeia a existência. A insistência na arte/vida dos coletivos teatrais alinhados com o sujeito histórico² teatro de grupo na cidade de São Paulo, ou em outras espalhadas pelo país e pela América Latina, forma uma polifonia próxima ao delirante, o que aparenta não se encaixar na sociedade em que vivemos. Os coletivos por vezes, tendo em vista suas proposições práxicas, acabam por desafiar o império da razão hegemônica.

Falar de nossas capacidades de transformar o mundo por meio do trabalho e, por meio disso, transformar a nós mesmos, ao lado de falar de como pôr em prática nossa imaginação, ainda que sujeita a restrições, na busca de realizações de tal projeto, é pressupor alguma maneira de nos compreendermos como espécie, de compreender nossas capacidades e potencialidades específicas com relação ao mundo que habitamos (Harvey, 2014, p. 271).

3 O hegemônico e as iniciativas em sua contramão

Definida na atualidade pelo neoliberalismo, a razão hegemônica se coloca como uma ideia muito particular da democracia, como nos explicam Pierre Dardot e Christian Laval (2018). Sob muitos aspectos, deriva de um antidemocratismo: o direito privado deveria ser isento de qualquer deliberação e qualquer controle, mesmo sob forma do sufrágio universal (2018, p. 08). Os pesquisadores ainda colocam que essa razão causa e provoca o sofrimento

por essa subjetivação neoliberal, a mutilação que ela opera na vida comum, no trabalho e fora dele, são tais que não podemos excluir a possibilidade de uma revolta antineoliberal de grande amplitude em muitos países. Mas não devemos ignorar as mutações subjetivas provocadas pelo neoliberalismo que operam no sentido do egoísmo social, da negação da solidariedade e da redistribuição e que

2 Utilizamos aqui o termo sujeito-histórico teatro de grupo fazendo uma referência ao conceito utilizado pelo pesquisador Profº Drº. Alexandre Mate em suas produções sobre o tema. Por sujeito histórico entendem-se todos os agentes da ação social, aqueles e aquelas que participam do processo histórico e cujas ações interferem nele, sendo indivíduos, grupos ou classes sociais. A condição de sujeito histórico individual e coletivamente pressupõe a consciência das possibilidades de mudanças e permanências históricas. Dessa forma, tendo em vista o recorte histórico territorial da presente pesquisa, adotaremos a denominação sujeito histórico teatro de grupo uma vez que há, naqueles que consideramos teatro de grupo da cidade de São Paulo, uma consciência coletiva sustentada em uma análise pertinente da realidade e uma ética presente nos grupos que compõem esse sujeito histórico, a partir de sua atuação.



podem desembocar em movimentos reacionários ou até mesmo neofascistas. As condições de um confronto de grande amplitude entre lógicas contrárias e forças adversas em escala mundial estão se avolumando (Dardot; Laval, 2018, p. 9).

Como podem existir iniciativas como essas em uma cidade financeirizada? Como as relações podem não ser apenas mediadas pelo dinheiro? Se desvelam em fragmentos cada relato ou espetáculo de um coletivo, seus pensares singulares que apontam a criação de uma unidade sonora, um coro, de um conjunto formado pelos coletivos do teatro de grupo de São Paulo. Com nuances, particularidades e com objetivos compartilhados que se desenham a partir das práxis, o que pode ser esse teatro de grupo no meio urbano frente ao sistema em vigor.

Na esteira desse pensamento podemos recriar uma frase³ de Roberto Unger (1987 *apud* Harvey, 2014, p. 245), e assim experimentar dizer que, como visionários, artistas de seu tempo vislumbram futuros e parecem não estar restritos aos limites da tradição na qual se acham mergulhados seus interlocutores. Os grupos alinhados com o teatro de grupo parecem ter como tarefa alargada o que David Harvey (2014) denomina de utopismo espaço-temporal (dialético), com suas raízes fincadas em novas possibilidades presentes, ao mesmo tempo em que apontam trajetórias diferentes a serem trilhadas em diversas possibilidades de grandezas.

A grande aposta do teatro de grupo está no comunitarismo (coletivismo), por buscar por meio dele a fuga do mundo de normas e estruturas que aprisionam a imaginação humana e alimentam o individualismo neoliberal. Essas perspectivas coletivas partem de uma tática de sobrevivência que pode ser observada em outras interações animais, a partir de correntes da sociobiologia que Harvey (2014) também utiliza como base de pensamento, quando seres vivos se agrupam para, dessa forma, terem mais chances de sobreviver em meio às adversidades do ambiente, sendo formigas, macacos, peixes ou abelhas, por exemplo.

Há um evidente risco quanto às lideranças e hierarquias nesse ponto, de acordo com Harvey, no momento em que “[...] se formam seitas em torno de líderes carismáticos, que visam realizar seu próprio ‘ajuste espacial’ dos problemas sociais mediante a fundação de comunidades isoladas ou colônias no exterior” (Harvey, 2014, p. 73). O que poderia ser traduzido no campo do teatro como as históricas companhias de atores-empresários, grandes encenadores, e ainda nas produções comerciais que se estruturam por meio da hierarquia, das relações desiguais de trabalho principalmente tendo a figura do diretor homem branco cisgênero como centro gravitacional.

Além disso, faz-se necessário um olhar crítico e cuidadoso para nossas análises não caírem na armadilha de um “horizontalismo puritano”, que impossibilita ver as contradições presentes nas práticas do teatro de grupo. A própria divisão de funções e as diversas formas de organização

3 Originalmente, a frase de autoria de Umberto Unger diz: “O visionário é a pessoa que alega não estar restrito aos limites da tradição na qual se acham mergulhados seus interlocutores. Observa-se que o pensamento visionário não é inerentemente milenarista, perfeccionista nem utópico (no sentido vulgar do termo). Ele não precisa apresentar – e de modo geral não apresenta – a imagem de uma sociedade tornada perfeita. Mas de fato requer que tenhamos a consciência de redesenhar o mapa das formas possíveis e desejáveis de associação humana, de inventar novos modelos de associação humana e de projetar novos arranjos práticos para lhes dar corpo” (Unger, 1987, p. 359-360).



coletivizadas ou alternativas que são exercícios, tentativas e não modelos plenos e ideias. Na crença por seus objetivos podemos observar, no teatro de grupo, justamente a ideia de colaboração como alternativa para possibilitar condições um pouco mais favoráveis de existência. Em diversas falas públicas, o encenador Luiz Carlos Moreira⁴, do grupo Engenho Teatral, fala que “[...] o teatro de grupo não é opção, é falta de opção”, no sentido de não existir um mercado da arte que possa absorver a mão de obra despejada pelas escolas profissionalizantes de teatro ou cursos superiores, por exemplo, o que carrega consigo grande diferença em relação a tantas outras profissões do mundo do trabalho.

4 A precarização e as alternativas que nascem

Podemos concordar com a afirmação sobre o mercado de trabalho, mas também há, nesse sentido, a procura por alternativas, por “espaços de esperança” para a invenção de outras formas de criar, refletir e incidir por meio do teatro no mundo. Com toda certeza, existe uma precarização historicamente identificada no ofício daqueles e daquelas que têm a sua existência atrelada ao modo de produção do teatro de grupo. Mas, por outro lado, quando se está atuando nessa chave, há um horizonte – mesmo que solapado pela precariedade e incerteza – mais alargado para se exercitar uma intencionalidade no mundo em que se vive e que se observa com os “óculos da dialética”.

A cultura pode ser lida como uma área que opera majoritariamente na informalidade no mundo do trabalho, isso se estiver em comparação com a grande maioria das demais áreas. Esse não é um fator novo e se apresenta intensamente quando observamos o teatro, se estabelecendo há muito tempo por ser o próprio processo criativo - circulação, projetos mais intermitentes - colecionando fases de suspensão e outras de muito trabalho. Mas o que chama a atenção são as baixas remunerações, que não correspondem à profissão e aos seus pisos salariais que foram arduamente conquistados na legalização das ocupações que envolvem o fazer artístico.

Pensando na precarização do trabalho como um fator do neoliberalismo, temos um desenho possível de realizar traçando-se uma linha direta que aponta para o teatro, ou mesmo para a cultura, como um balão de ensaio para se testar esse modelo que imprime uma grande competitividade entre os indivíduos dessa área e que geram, de acordo com Pierre Dardot e Christian Laval (2018), a desmobilização e fragmentação da noção de coletividade

Além dos fatores sociológicos e políticos, os próprios móveis subjetivos da mobilização são enfraquecidos pelo sistema neoliberal: a ação coletiva se tornou mais difícil, porque os indivíduos são submetidos a um regime de concorrência em todos os níveis. As formas de gestão na empresa, o desemprego e a precariedade,

⁴ Luiz Carlos Moreira é o fundador do grupo Engenho Teatral que estreou seu primeiro espetáculo em 1979 e que continua em atividade com importante atuação na cena teatral e nas lutas políticas. O grupo possui uma sede que circulou por diversas regiões da cidade de São Paulo e que atualmente se localiza na Zona Leste, ao lado da estação Carrão do metrô. Cf. (ENGENHO, 2023).



a dívida e a avaliação, são poderosas alavancas de concorrência interindividual e definem novos modos de subjetivação. A polarização entre os que desistem e os que são bem-sucedidos mina a solidariedade e a cidadania. Abstenção eleitoral, dessindicalização, racismo, tudo parece conduzir à destruição das condições do coletivo e, por consequência, ao enfraquecimento da capacidade de agir contra o neoliberalismo (Dardot; Laval, 2018, p. 9).

5 As práticas do comum como alternativa e ensaio no teatro de grupo

Mas um dos pontos de intencionalidade contínua das coletividades está localizado na ação insurgente dos grupos. Esses criam a cada aprofundamento de sua atuação, e aposta no que é seu comum, mais distância das práticas do mercado e, com isso, alguma potência e liberdade poética. Por consequência, cada vez mais dificuldades de sustentação econômica. A balança faz cálculos complexos quando mensura pesos de naturezas tão diversas (sustentabilidade econômica *versus* abordagens políticas). Na tentativa de encontrar alternativas para essa medida, nos deparamos com as chamadas “práticas do comum”, como um ponto de apoio interessante na reflexão sobre as questões enfrentadas pelo teatro de grupo, em sua oposição às imposições do capital. Para nos aproximarmos do conceito do “comum”, podemos nos apoiar na explicação do geógrafo e professor João Tonucci (2017), que se debruça em sua tese de doutorado em tal conceito e explica que:

O primeiro impulso para responder o que é o comum é recorrer ao socorro dos dicionários, em busca de acepções estabelecidas, de raízes etimológicas. Na língua portuguesa, segundo o Dicionário Houaiss (Houaiss; Villar, 2009, p. 508), a palavra comum tem sua datação (primeiro registro conhecido ou estimado da palavra) no século XIV. Suas principais acepções são: “1 relativo ou pertencente a dois ou mais seres ou coisas [...], 2 que é usual, habitual, 3 [...] que se caracteriza pela simplicidade”. É o primeiro sentido que mais nos interessa aqui. Sua origem remete ao étimo latino *communis*, adjetivo derivado do substantivo *communitas*, que, conforme Roberto Esposito (2010), refere-se àquilo que não é próprio (*proprium*), o que tem início onde termina o próprio. É o que pertence a mais de um, a muitos ou a todos: é o “público” em oposição ao “privado” e o “geral” e “coletivo” em contraste com o “individual”. Nesse sentido, a comunidade (e o comum que lhe corresponde) não é nunca uma substância ou uma essência pertencente a todos os sujeitos que dela participam juntamente, já que o que lhe define é precisamente ser antagônica ao que é próprio, e portanto à “propriedade” (Tonucci, 2017, p. 36).

As concepções do comum (do inglês *common*) partem de abstrações discursivas, o que pode parecer algum recurso intelectual que não se enraíza como práxis cotidiana. Essa sensação de descolamento do mundo real, a dificuldade de sua aplicabilidade, se mostra aqui, uma vez que o comum (Hardt; Negri, 2005) ao qual estamos nos referindo é facilmente associado ao mundo das ideias e não tanto da prática cotidiana. O sujeito comum possui como princípio ético e político o comprometimento com a emancipação social, autonomia, democracia direta, horizontalidade, rejeição à tutela do Estado, organização em redes, e a ocupação do espaço público, da própria cidade como recurso comum (bens e recursos coletivos e compartilhados). Por si esse conjunto de



características que compreendem o comum pertence e parece ser praticamente uma antítese do mundo real, mais próximo de algo utópico, distante e que não cabe no mundo possível e vivido.

Quando queremos encontrar como o comum se manifesta em experimentações da vida prática, nos deparamos com os denominados comuns (do inglês *commons*) que consistem nas colaborações e práticas de autogestão, nas relações e práticas de produção coletiva, de compartilhamento social e reciprocidade. Segundo Tonucci,

A palavra comum em português corresponde à palavra *common* em inglês, língua na qual o referido vocábulo carrega uma maior e mais rica densidade histórica e etimológica, assim como grande diversidade de acepções. Uma variação importante é *commons*, substantivo que pode ser utilizado tanto no singular (*a commons*), quanto no plural (*the commons*), para se referir a terras comunais ou recursos compartilhados (*common lands* e *common-pool resources*). Enquanto as terras comunais em Portugal (homólogas aos *commons*, ou *common lands* ingleses) são denominadas de baldios, no Brasil tal termo diz respeito apenas a espaços sem dono ou abandonados. A exiguidade do vocabulário do comum (e de suas palavras derivadas) em português é tanto sintomática da distância de tal prática do nosso universo cultural quanto um reclame para que se introduza, adapte e se difunda política e teoricamente o comum por aqui. [...] o comum surge toda vez que uma comunidade decide gerir um recurso de modo coletivo, com vistas ao bem-estar de todo (Tonucci, 2017, p. 36–37).

Na cidade ele pode ser observado quando se manifesta na dimensão das experiências urbanas coletivas – por exemplo, quando se faz um mutirão de moradores para se plantar, pintar objetos, fazer a manutenção de equipamentos em uma praça de uso daquela população – e assim na potência da cidade provocar encontros e entrelaçar relações de cooperação e comunalidade. Tais relações são construídas em continuidade, mas também existem acontecimentos ímpares que ressignificam e tornam memoráveis determinados instantes da vida nos territórios e, no nosso caso, da presença do teatro de grupo na construção coletiva. O comum está nas práticas coletivizadas, realizadas pela associação de diferentes indivíduos, presentificando-se pelo fazer coletivo - em outra escala, inclusive associado à multidão, por exemplo.

Como falamos, ele também está no uso do espaço público, nos espaços culturais autogeridos, ou se mostra em atos criativos de resistência e transgressão. A partir do pensamento de João Tonucci (2017), o comum se refere aos bens, espaços e recursos (materiais e/ou imateriais) que são produzidos, compartilhados, utilizados e geridos de forma coletiva por uma dada comunidade por meio de práticas e relações de compartilhamento e reciprocidade. A partir das práticas gestadas pela própria comunidade, fora do âmbito do Estado e mercado, sendo apropriados coletivamente pela sociedade e se configurando como perspectivas de transição para uma cidade e uma sociedade mais justas, em contraponto ao modelo capitalista hegemônico. “Essa definição vai ganhar densidade ao longo da exposição de outras abordagens teóricas, mas principalmente ganha corpo nas lutas e resistências pelo comum” (Tonucci, 2017, p. 36). De acordo com as articulações de diversos autores, Tonucci nos apresenta:



Desse modo, o comum não é uma coisa ou um recurso, diz Bollier (2014, p. 175-176), mas um recurso compartilhado associado a uma dada comunidade e aos protocolos, normas e valores criados para a sua gestão coletiva, com especial atenção a questões de acesso igualitário, uso e sustentabilidade. Semelhantemente, para David Harvey (2012), o comum não se presta a ser construído como um tipo particular de coisa, de ativo ou mesmo de processo social, mas como uma maleável relação socioespacial entre um grupo particular e aqueles aspectos do seu ambiente social e/ou físico cruciais para a sua reprodução. Essas três dimensões do comum – o recurso, a comunidade e o fazer comum – são integradas, e formam um todo interdependente (Tonucci, 2017, p. 37).

Lefebvre (1999) diz que “[...] a vida urbana pressupõe encontros, confrontos das diferenças, conhecimentos e reconhecimentos recíprocos (inclusive no confronto ideológico e político) dos modos de viver, dos ‘padrões’ que coexistem na cidade” (Lefebvre, 1999, p.22). Dessa forma, o “encolhimento” dos espaços de encontro e convívio na cidade são fatores apontados como principais para a perda das características da urbanidade como espaço coletivo de relações e ao mesmo tempo o teatro de grupo como essa agora onde se manifestam essas características.

Diversos pesquisadores e pesquisadoras sobre o tema do comum o apontam como prática constitutiva da humanidade. Para a pesquisadora Julia Caminha (2018), existe uma presença constante em diversas sociedades e espaços-temporalidades:

É importante salientar que o comum não é algo novo, ele era a forma predominante antes do estabelecimento do capitalismo como modo de produção dominante. Aliás, seu próprio fim – ou a tentativa de seu fim – significou as bases para o advento capitalista, através do cercamento (*enclosure*) das terras comunais inglesas. Os comuns tampouco sumiram completamente, ao longo dos séculos foram, porém, “invisibilizados” pelas ideologias proprietárias, privadas e públicas, e por novas práticas de cercamento urbanos que se utilizam da privatização de áreas públicas e comuns para uma reestruturação neoliberal (Caminha, 2018, p. 9).

Ao reconhecermos as dificuldades da atualidade, contradições e negociações da vida urbana e que envolvem, para além das dinâmicas do capital, as práticas do fazer comum, reconfiguramos a noção de público e apontamos possibilidades de uma reconexão do encontro manifesto no espaço público. Em decorrência, podemos alimentar o pensamento sobre as camadas que se relacionam e as potências no agir do teatro de grupo em seus territórios de criação, seus espaços-sedes e em suas ações e espetáculos realizados no espaço da cidade como um todo.

Não se pode entender a ideia do comum, em foco, considerando-a como uma terceira opção aos domínios do Estado e do mercado, mas como forma antagônica à gestão do capital e seus meios de produção (incluídos os públicos e privados) (Hardt e Negri, 2005). Nesse sentido, de acordo com Pierre Dardot e Christian Laval (2017), a primeira teorização do comum foi produzida por Michael Hardt e Antonio Negri, de tal forma que o termo “[...] se tornou a designação de um regime de práticas, lutas, instituições e pesquisas que abrem as portas para um futuro não capitalista” (Dardot; Laval, 2017, p. 18).



Outro risco identificado é quando o comum é associado aos domínios e exclusividade de um grupo específico, por poder se caracterizar com o passar do tempo cada vez mais como uma comunidade fechada, uma espécie de seita como anteriormente refletimos a partir de Harvey (2014). Esse modo de organização será oposto à fluidez, à flutuação e à porosidade que são também características do exercício comunal. Por ser espaço que se pressupõe com certa unidade social, identidade coletiva em sua funcionalidade, a busca está em reforçar a comunidade sem, no entanto, atuar na exclusão do outro, no controle de quem pode ou não estar/pertencer/utilizar e com isso incorrer em segregações.

Quando ocorre essa apropriação e o consequente fechamento desencadeia-se a chamada “tragédia do comum”⁵ (Hardin, 1968 *apud* Tonucci, 2017, p. 41-43), quando o comum passa a não configurar mais como algo relacionado a todos e todas, defendido por meio do controle com a justificativa de sua preservação. Em tese, as práticas tangíveis e intangíveis do comum não poderiam ser apropriadas, no sentido de qualquer aquisição, troca ou venda, mas sofrem tensões nas gradações entre o acesso livre e limitado. Há uma forte contradição quando se pensa o fortalecimento da comunidade com seus bens e recursos partilhados e a exclusão - a falta de liberdade de acesso daqueles e daquelas que não pertencem à mesma.

Tais pontos são identificados frequentemente quando se busca entender as características das sedes dos coletivos do teatro de grupo, uma vez que não se encaixam como espaços privados, mas também não são considerados públicos. Mesmo quando acessam verbas do orçamento público ou valores advindos do capital privado, têm caráter híbrido evitando o rótulo de domínio do Estado ou mercado, na chave de entendimento do “nem isso e nem aquilo”, propondo outras possibilidades para além do que o sistema capitalista define.

Os grupos operam, ainda que de forma reduzida, com aspectos do capital presentes na “comercialização” de algumas de suas atividades (mais aceitas pelo mercado), nas ações artísticas e até mesmo no uso de seus espaços por outros projetos subvencionados, por exemplo. São diversos arranjos possíveis e estão em constante movimento. Os coletivos não se fixam na forma, mas na intencionalidade de manter o grupo e suas atividades. Na esteira de suas experimentações, os núcleos artísticos do teatro de grupo trabalham incessantemente para sua continuidade, mas se o todo permanece em movimento, com grupos novos nascendo, é perceptível também na atualidade que tantos outros não consigam continuar e suspendam suas atividades por diversos fatores.

5 De acordo com os professores João Tonucci e Mariana de Moura Cruz, “a ideia da ‘tragédia do comum’ foi desenvolvida pelo ecologista norte-americano Garret Hardin, no artigo ‘The Tragedy of the Commons’ ([1968] 2009). Hardin defendia que os bens comuns eram a causa da degradação ambiental, com base no argumento de que recursos sem donos são desprotegidos e, portanto, sujeitos à superexploração. Essa tese, de inspiração neomalthusiana, há muito já desbancada por estudos históricos, antropológicos e econômicos que demonstram que comunidades podem gerir sustentavelmente seus recursos comuns, sustenta ainda hoje políticas neoliberais de cercamento e privatização de recursos naturais e comunitários. Para uma ampla discussão, ver: MENDES, Alexandre Fabiano. *Para além da tragédia do comum: conflito e produção de subjetividade no capitalismo contemporâneo*. Tese (doutorado) - Faculdade de Direito, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012” (Tonucci; Cruz, 2019, p. 4).

Em um retorno ao exercício de se encontrar os comuns manifestos na prática dos coletivos, encontramos apoio em experiências históricas lembrando o Teatro Popular União e Olho Vivo (T.U.O.V.), que desde o seu início, no final da década de 1960, e até a atualidade, pratica o que chamam de tática “Robin Hood”. Revertem a renda da venda de espetáculos ou mesmo o valor dos ingressos do público de classe média para apresentações gratuitas em bairros da periferia. As experiências que ocorrem ao longo do tempo permitem certo chão histórico para outras tentativas praticadas por outros coletivos.

Os territórios periféricos, populares, são os espaços onde o comum é criado, manifesto e vivido há muito tempo, como afirma David Harvey (2014). As potências de comunalidade, compartilhamento e cooperação fazem parte de sua constituição e prática cotidiana na vida urbana do Sul Global, em territórios populares, na busca por lidar com as adversidades desses territórios. Dessa forma, encontramos fatores que contribuem para as práticas do comum serem instituídas, como a informalidade, as próprias táticas de sobrevivência, a inventividade coletiva e a reprodução social. Existe uma dupla direção no sentido de as práticas alimentarem o comum e do comum nutrir o aparecimento dessas práticas - temos então uma aproximação fundamental do teatro de grupo com as práticas do comum e sua territorialidade.

6 A relação com o Estado e as práticas do teatro de grupo

Como vimos, um dos desafios identificados na ideia do comum é superar uma dependência do Estado (Kip, 2015 *apud* Tonucci, 2017, p. 128), ainda que haja uma força contínua e crescente para a conquista de cada apoio público, e, dessa forma, para viabilizar a possibilidade de agir fora ou (um pouco mais) deslocado do mundo da mercadoria.

A partir desse entendimento, percebemos como forma de sobrevivência e manutenção frequente e necessária das coletividades do teatro de grupo os recursos externos aos comuns. E por serem produzidos e comercializados na esfera do não comum e dessa forma também associados à própria relação com o Estado e o capital privado. É notório que atuando contemporaneamente na cidade não é possível se estar completamente fora do sistema capitalista. Não é possível para os grupos de teatro que realmente comungam do modo de produção do teatro de grupo – sendo anticapitalistas por natureza – fugirem plenamente das regras do capital, que não se restringem apenas ao mercado, mas também à própria administração pública.

De acordo com Julia Caminha (2018), Michel de Certeau (2004) aponta para as microresistências, microliberdades ou a simples capacidade de se (re)inventar, por meio da alteração de códigos, objetos e (re)apropriação do espaço que justamente ocorrem pela ação das pessoas no espaço, pelas artes de fazer, as astúcias, as táticas de resistência de se viver na sociedade do consumo. O homem ordinário, para Certeau, inventa o cotidiano de diferentes formas, buscando escapar à conformação da sociedade do consumo. Na articulação de diferentes autores, Caminha (2018)



apresenta pontos que se tangenciam quando este “[...] homem ordinário se aproxima da ideia de homem lento, de Milton Santos (2017), o homem comum, do lugar, que resiste às forças externas e da globalização” (Caminha, 2018, p. 7). Para a pesquisadora, Lefebvre (1999), por sua vez, traz a ideia de “[...]resíduos, locais irredutíveis aos sistemas hegemônicos” (Caminha, 2018, p. 7).

Seja como for, o que todos esses autores e autoras apontam é que por mais que haja um modelo hegemônico, ele não é único e sempre haverá resistência – “[...] mesmo que pequenas e imperceptíveis; sempre existirão grupos sociais excluídos, fora do modo de produção capitalista, que buscam novas ou outras saídas” (Caminha, 2018). Para a autora, os resíduos, aos quais Henri Lefebvre (1999) se refere, agem por dentro e destroem os sistemas que tentam absorvê-los; portanto, é revolucionário reunir os resíduos.

É interessante pensar que o próprio modelo dominante cria os substratos necessários para a sua superação, sendo os homens comuns, lentos ou ordinários, além de sobreviventes, seres que buscam viver por meio da resistência. A apropriação do espaço é um importante fator de desencadeamento da resistência efetiva. Com isso, o teatro de grupo não pode ser renegado, assim como outras organizações pequenas, a algo fugaz, intermitente, efêmero como fenômeno social, uma vez que em diálogo e união podem fortalecer e criar experiências (e resistências) maiores. Segundo Ribeiro,

Na contraface destes mecanismos de poder, surgem movimentos sociais expressivos da resistência à opressão oriunda da reprodução sistêmica, articulada à fase contemporânea do capitalismo. Como consequência, a ação social resistente aos mecanismos de controle da vida coletiva tende a ocorrer, ou a ser estimulada, em espaços sociais até recentemente desconsiderados pelos aparelhos políticos da modernidade (administração pública, partidos e sindicatos). A ação desloca-se para o dia a dia, emergindo em inesperados espaços públicos e privados no âmago do tecido social. [...] Esta profunda mutação, observada nas últimas décadas, também constitui um dos veios explicativos da valorização contemporânea do espaço. De fato, implica que práticas sociais [...] passassem a ser depositárias de energias utópicas e, simultaneamente, de novas formas de exercício do poder (Ribeiro, 2013, p.138 *apud* Caminha, 2018, p. 8).

A partir do entendimento do agir dos coletivos teatrais alinhados com o sujeito histórico teatro de grupo e da relação de pertencimento do espaço público e da cidade, é que a luta pelo direito à cidade se inicia, na perspectiva pela luta em reorientar o espaço urbano, sendo as insurgências portadoras de outras (ou até mesmo novas) urbanidades e usos, como os comuns. De acordo com Carreira,

[...] existem inúmeras iniciativas coletivas ou individuais que buscam criar espaços de convivência, ou reivindicam a cidade como lugar relacional. O teatro, via-de-regra, se inscreve nesta segunda vertente, e isso já explicita um ponto de conflito, dado que nossas práticas no espaço da cidade também contribuem para fazer visível as tensões que subjazem entre os mais diversos usos deste espaço. Além disso poderíamos enfatizar a inutilidade do teatro como fator dissidente (Carreira, 2020, p. 16).



Harvey (2014) propõe que é necessária, para a transformação dos espaços e bens públicos em comuns, a ação política por parte dos cidadãos (Harvey, 2014). “Desta forma, os comuns não são apenas recursos ou equipamentos, são também relações, sendo necessário o empenho coletivo para que ele aconteça, representando, ainda, a ação de resistir, através da luta pela apropriação coletiva” (Caminha, 2018, p.10).

7 O caminho coletivo na singularidade e alteridade

A produção de subjetividades, alteridade, afeto e interação social forma uma espécie de lógica que deveria estar em pauta, na perspectiva de florescerem ações e espaços insurgentes de esperança, em sua construção também concreta e prática, exercitada pelos coletivos do teatro de grupo nas cidades onde residem e por onde possam circular com suas práticas artístico-político-pedagógicas.

Trata-se de partir da possibilidade de imaginar e partilhar futuros que articulem a diferença, “o outro”, a “outridade” e o coletivo em diversas escalas. Cada integrante de um coletivo teatral compõe o todo e contribui com sua existência no processo contínuo de negociações de si, do outro, do todo, e que se expressam em aparentes fragmentos que compõem a imagem que dá forma ao mosaico resultante dessas interações: o próprio grupo. Assim como a cidade é produzida coletivamente, e em seu processo de construção produzimos a nós mesmos, também na interioridade/exterioridade dos grupos isso ocorre com força e sutileza em um partilhar efêmero e ao mesmo tempo contínuo de formação contínua de si. Conforme Jacques Rancière,

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (Rancière, 2009, p. 15).

E como a imaginação também faz parte fundamentalmente da existência humana, os limites entre a realidade e o ilusório são borrados no “agir sutil” na sociedade que os grupos praticam no espaço urbano. Em seus pequenos territórios de criação e no entorno deles, encontram-se práticas do comum calcadas no hoje, e que exercem uma visão do espaço-futuro criando utopias possíveis aos olhos e em relação à sociedade.

Neste momento, temos que caminhar para nos aproximar das utopias. Algo que povoa nosso imaginário e que por vezes motiva a vida, em uma espécie de ideal motivador para nosso engajamento às causas e mobilizações para algum dia chegar neste objetivo também comum. Sempre que pensava na utopia, tinha como referência Eduardo Galeano alimentando o mover-se pelas crenças no porvir. Ao repetir as palavras de Fernando Birri, segundo as quais: “A utopia está lá



no horizonte. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos, e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei”.

Mas é preciso tomar cuidado com a reprodução dos conceitos sem rigor, pois há outros sentidos, como aponta Harvey (2014). As utopias tendem a produzir imagens hegemônicas de espaços idealizados, maravilhosos, lisos e ordenados que totalizam e homogeneizam qualquer lugar onde elas operam, como o filósofo Byung-Chul Han apresenta em sua obra “A Salvação do Belo” (2019). Por estarem cooptadas pela lógica do capital, suas materializações mais próximas são bairros planejados, as “revitalizações urbanas”, as ruas vazias e a presença purista caucasiana como modelo. Além disso, as utopias também podem ser criadas em sua vertente enquanto narrativas ficcionais que não estão baseadas no espaço; trabalham na ideia de organização social, na criação de sociedades perfeitas e que partem da determinação precisa em que as pessoas terão de ser fixadas em lugares/ funções para garantir a eficiência social, não havendo, então, respiro e aceitação do diferente, em uma afirmação também totalizante e universalizante.

A partir disso, nesta reflexão, aproximamos a ideia do comum não às utopias, mas às heterotopias⁶ presentes nos estudos de Michel Foucault (2013). Uma vez que parece haver semelhança na força de contestação ao que está posto, na motivação por encontrar alternativas e não compactuar com a pasteurização da experiência urbana. Buscando trazer os contrastes, as diferenças, a carga de heterogeneidade que fazem das cidades e, principalmente, dos territórios populares espaços de conformação orgânica e viva em que o teatro de grupo está presente como agente.

As heterotopias com as quais estamos em diálogo criam um olhar que se contrapõe aos espaços monolíticos e suas conjunturas imobilizadoras; aguçam a curiosidade para a potência de outras ordens e desordens, estabelecendo fissuras na estrutura e demonstrando caminhos multifacetados em espaços outros, mais dignos e, sobretudo, solidários. O que nos chama a atenção nas mesmas é que a “forma padrão” e um “tipo universal” não fazem parte do esperado nas heterotopias. Elas se opõem diametralmente à unicidade, às características totalizantes e que homogeneizam o espaço, no que Foucault chama de “espaço sacralizado”. Seu exercício está presente nas mais diversas culturas, identificadas, mas não padronizadas, agindo estritamente na antemão do classificável com o que já foi visto e repetido. Seu discurso é fábula que cria realidades inseridas na microfísica e que podem carregar múltiplas intencionalidades, aplicações e estão tomadas de contradições por seu enorme espectro.

De acordo com Foucault “(...) o espaço é o lugar privilegiado de compreensão de como o poder opera” (Foucault, 2013, p. 52), e mesmo que se possa traçar grandes proximidades do comum

6 A partir de Michel Foucault, as heterotopias são definidas como utopias localizadas, contra-espaços, estando em oposição às utopias, “[...] sem lugar real ... essencial e fundamentalmente irreais” (Foucault, 2001, p. 1574). Em seu ensaio *As Heterotopias*, essas seriam “[...] espaços diferentes, outros lugares, contestações míticas e reais do espaço em que vivemos”, como as clínicas psiquiátricas, casas de repouso ou prisões podendo ser lugares de contestação ideal e purificação ou lugares de desvio, nos quais há uma alocação do que a sociedade dispõe em suas margens (Foucault, 2013, p. 20).



com as heterotopias (a ação insurgente e contestatória, por exemplo), também temos que ter em mente que estes espaços simbólicos e formais singulares – onde identificamos aquilo e aqueles que parecem não possuir lugar algum na sociedade – podem servir para justamente exercer a contenção do que não é aceito em Aparelhos Ideológicos do Estado (Althusser, 1999) como hospitais, prisões ou mesmo lugares como escolas, museus, bibliotecas e outras instituições.

A ação do teatro de grupo parece servir de materialização ao que Foucault buscava como alternativa ao discurso dominante e o imposto pelas estruturas do poder público e pela sociedade civil instituída. Se existe, como vimos, um espaço público que não cumpre sua função social, que está abandonado, e há a ocupação artística dele, então temos, a partir da ação dos coletivos teatrais, uma oposição prática e uma intencionalidade própria e coletiva para sua ação, assim dessacralizando a propriedade daquele espaço e tomando para si a potência comum de inventar novas possibilidades. Para Foucault,

Houve, certamente, uma certa dessacralização teórica do espaço (aquele que a obra de Galileu provocou), mas talvez não tenhamos ainda chegado a uma dessacralização prática do espaço. E talvez nossa vida ainda seja comandada por um certo número de oposições nas quais não se pode tocar, às quais a instituição e a prática ainda não ousaram atacar: oposições que admitimos como inteiramente dadas: por exemplo, entre o espaço privado e o espaço público, entre o espaço da família e o espaço social, entre o espaço cultural e o espaço útil, entre o espaço de lazer e o espaço de trabalho; todos são ainda movidos por uma secreta sacralização (Foucault, 2009, p. 413).

Os exercícios dos coletivos do teatro de grupo são práticas quase que efêmeras, como o próprio teatro, que irrompem o espaço urbano e povoam o imaginário, a partir de impulsos dos coletivos em diálogo com seu entorno, trabalhando na perspectiva de novos olhares para antigas paisagens em uma perspectiva de pesquisa continuada que se opõe ao fugaz do mercado e do sazonal.

A práxis do teatro de grupo reside em sua experimentação constante e na caminhada histórica que encontra procedimentos, pistas e erros para se aproximar de suas propostas. Existe ainda muito trabalho e não se pode idealizar suas atuações. Há que se observar erupções mobilizadoras de diferentes intensidades e qualidades que operam na cidade, mas que se inserem em um espaço premido pela lógica dominante. O teatro de grupo se configura a partir de um agir impulsionado por uma sensibilidade e conexão coletivas e não por um discurso vazio, distante da prática. A ação no mundo - ele opera na presença e na prática quando se está junto em comunidade.

A insurgência materializada na existência dos diversos coletivos do teatro de grupo na cidade de São Paulo, no país e na América Latina, com o passar do tempo e na atualidade, nos faz enxergar uma linha que liga o passado ao futuro e que se apoia na possibilidade e potência de resistência, enfrentando grandes adversidades em um mundo cada vez mais conservador e fascista. Os coletivos buscam formas contra-hegemônicas de criar artisticamente, de manter suas pesquisas e ações que despertam outros sujeitos à luta, aqueles e aquelas que têm contato com sua aposta de vida, para agirem no mundo, olhando com criticidade seus contextos e somando em experiências emergentes



fora, ou melhor e por enquanto, nas brechas das lógicas do sistema. E retornando ao pensamento de Dardot e Laval (2018) temos apontado um importante caminho uma vez que os autores indicam que,

Se quisermos ultrapassar o neoliberalismo, abrindo uma alternativa positiva, temos de desenvolver uma capacidade coletiva que ponha a imaginação política para trabalhar a partir das experimentações e das lutas do presente. O princípio do comum que emana hoje dos movimentos, das lutas e das experiências remete a um sistema de práticas diretamente contrárias à racionalidade neoliberal e capazes de revolucionar o conjunto das relações sociais. Essa nova razão que emerge das práticas faz prevalecer o uso comum sobre a propriedade privada exclusiva, o autogoverno democrático sobre o comando hierárquico e, acima de tudo, torna a coatividade indissociável da codecisão – não há obrigação política sem participação em uma mesma atividade. Como escrevemos nas últimas linhas deste livro, precisamos trabalhar por uma outra razão do mundo (Dardot; Laval, 2018, p. 9–10).

Dessa forma, refletir sobre as bases do teatro de grupo, sua experiência singular e coletiva como possibilidade de leitura a partir da articulação de conceitos como os comuns, as heterotopias, o direito à cidade, teorias e leituras daquilo que se manifesta e se presentifica no mundo - do que se lança como exercício para um novo mundo a nascer, possuindo como pressupostos a igualdade, justiça, garantia e ampliação dos direitos sociais - traz atos e potências de transformação da arte e da sociedade.



Referências

- ALTHUSSER, Louis. Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado (Notas para uma investigação). In: ALTHUSSER, Louis. *Sobre a reprodução*. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 105–142.
- CAMINHA, Julia. O comum como ação coletiva no espaço e cotidiano. *História, Natureza e Espaço - Revista Eletrônica do Grupo de Pesquisa NIESBF, [S. l.]*, v. 7, n. 1, p. 14, 2018. DOI: 10.12957/hne.2018.35396 . Acesso em: 16 abr. 2025.
- CARREIRA, André. Cidade espaço inóspito: território do teatro de invasão. *Urdimento*, Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 38, ago./set. 2020.
- CARREIRA, André. Teatro de Grupo: Um território Multifacetado. In: CARREIRA, André. *Próximo Ato: Teatro de Grupo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.
- ENGENHO teatral. O Grupo Engenho, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://engenhoteatral.wixsite.com/engenhoteatral> . Acesso em: 22 abr. 2025.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. O Surgimento do Comum. In: DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *Comum: ensaio sobre a revolução no século XXI*. São Paulo: Boitempo, 2017. p. 648.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. A nova razão do mundo - ensaio sobre a sociedade neoliberal. *Revista Internacional de Educação Superior, [S. l.]*, v. 4, n. 3, 2018. DOI: 10.20396/riesup.v4i3.8651658. Acesso em: 16 abr. 2025.
- DE CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano 1. Artes de fazer*. Tradução de Ephraim F. Alves. 10 ed., Petrópolis: Vozes, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e pintura, música e cinema - Coleção Ditos e Escritos III*. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1, 2013.
- HAN, Byung-Chul. *A Salvação do belo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019. p. 126.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão: guerra e democracia na era do império*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- HARVEY, David. *Espaços de Esperança*. 7. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.
- LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- MASCARO, Alysson Leandro. Política e crise do capitalismo atual: aportes teóricos. *Revista Direito e Práxis, [S. l.]*, v. 9, n. 1, p. 46–69, 2018. DOI: 10.1590/2179-8966/2017/27066.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2. ed. São Paulo: Editora 34 : EXO experimental org., 2009.
- SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: técnica e tempo. razão e emoção*. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.
- TONUCCI, João Bosco Moura. *Comum urbano* : 2017. [S. l.], 2017.



Biografia acadêmica

Caio Franzolini -Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Doutorando no PPG-Artes, Instituto de Artes (UNESP), São Paulo, SP, Brasil. Integrante do Grupo de Pesquisa Performatividades e Pedagogias (CNPq).

E-mail: caio.franzolin@unesp.br

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

O artigo é originado, [reescrito e] desdobrado da dissertação: “Territórios de criação: práticas artístico-pedagógicas do teatro de grupo inscritas na construção coletiva da cidade”. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/items/c74868a2-2d9e-4a70-94b5-f95aaebefdb9>. Acesso em: 22 abr. 2024.

Direitos autorais

Caio Franzolin

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Simples Cego

Editor responsável

Ricardo Gomes

Priscilla Duarte

Lídia Olinto

Histórico de avaliação

Data de submissão: 15 setembro 2024

Data de aprovação: 16 abril 2025



**GROUP THEATER AS A COLLECTIVE EXPERIENCE IN
THE FACE OF NEOLIBERAL CHALLENGES IN THE URBAN
CONTEXT—A BRIEF REFLECTION**

O TEATRO DE GRUPO COMO EXPERIÊNCIA COLETIVA FRENTE AOS DESAFIOS
DO NEOLIBERALISMO NO CONTEXTO URBANO – UMA BREVE REFLEXÃO

Caio Franzolin

 <https://orcid.org/0000-0003-0839-5951>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i14.8008

Group theater as a collective experience in the face of neoliberal challenges in the urban context—a brief reflection

Abstract: This reflection begins with the praxis of group theater, its collectivized mode of organization, and its counter-hegemonic experiences. The text seeks to articulate a range of concepts such as commons, heterotopias, the right to the city, and theoretical approaches to what manifests and is present in the world today. In this sense, this reflection encompasses what can be observed through group theater not only as a form of resistance to the challenges imposed by neoliberalism, but as exercises for a world yet to be born. Through the characteristics that comprise the historical subject of group theater, it seems possible to identify in collective action the practice of equality, justice, guarantee and expansion of social rights from a collaborative, collective, and community-based perspective. The theoretical framework draws on concepts from fields such as urban geography, social psychology, and the performing arts, referencing authors such as David Harvey, Julia Caminha, Michel Foucault, Pierre Dardot and Christian Laval, João Tonucci, and André Carrera.

Keywords: group theater; commons; collaborative process; neoliberalism; community.

O Teatro de Grupo como experiência coletiva frente aos desafios do neoliberalismo no contexto urbano—uma breve reflexão

Resumo: A presente reflexão tem por ponto de partida a práxis do teatro de grupo, seu modo de organização coletivizado e suas experiências contra hegemônicas. O texto busca articular uma gama de conceitos como os comuns, as heterotopias, o direito à cidade, teorias e leituras daquilo que se manifesta e se presentifica no mundo na atualidade—e nesse sentido, do que a partir do teatro de grupo pode ser observado como não apenas resistência aos desafios impostos pelo neoliberalismo, mas como exercícios para um novo mundo a nascer. Por meio das características que compõe o sujeito histórico teatro de grupo parece ser possível identificar na atuação coletiva o exercício da igualdade, justiça, garantia e ampliação dos direitos sociais em uma perspectiva colaborativa, coletiva e comunitária. Para o referencial teórico são trazidos conceitos de áreas como a geografia urbana, a psicologia social e as artes cênicas com autores e autoras como: David Harvey, Julia Caminha, Michel Foucault, Pierre Dardot e Christian Laval, João Tonucci e André Carrera.

Palavras-chave: teatro de grupo; comum; processo colaborativo; neoliberalismo; comunidade.



1 Introduction

To begin, we may engage with a practical dimension of the multiple aspects that shape this reflection on group theater, collectivities, and bandos. At this point, it is worth highlighting the historical continuity of artistic nuclei, since within them new groups are constantly being generated. Memberships change, and new strategies are invented to sustain their activities. In moments of uncertainty, even when the broader capitalist system seems unfavorable, these groups continue to make theater—echoing the words of one of the major enthusiasts of popular theater in São Paulo, Lino Rojas¹: ‘when you don’t know what to do, do theater.’

The organization of artistic collectives is driven by the shared practice of group theater. This process unfolds through collectivity, at the level of each individual member, shaped by the group’s internal conviviality—a dynamic marked by ongoing tensions, contradictions, challenges, and potentials—and extending outward into communication with the public through the reception of performances, pedagogical exchanges, and the many ways in which relationships are built.

Even though these elements are shared, the practical action of each group theater collective results in highly diverse stage work, whether in terms of their research into theatrical languages and use of alternative performance spaces, or the broad range of themes in their productions. These aspects become evident when comparing one theater group to another, as do their modes and structures of production, which reveal major differences. As researcher André Carreira explains:

The diversity of forms and models that characterizes group theater does not allow us to think of it as a homogeneous whole or something easily identifiable. However, the diversity of theaters gathered under the umbrella of this expression does not prevent us from referring to a movement that sees itself as a specific theatrical field, from which develops its creative processes and political actions, when mentioning this term. (Carreira, 2011, p. 43).

2 Group theater as an exercise in community

Building on André Carreira’s statement, we can broadly reflect that group theater collectives come together as forms of community. Their existence reflects both the particular characteristics of each group, and the familial affective bonds, emerging within the urban fabric and creating possibilities for ways of being that run counter to capital. Yet, even as they continue to strive toward collective practice, they are not immune to the pressures that capital imposes on any individual or group living in the same time-space.

1 Born in 1942 in Peru, Lino Rojas Perez was a theater director, playwright and actor who worked mainly in São Paulo, Brazil, where he died in 2005. He conceived and coordinated important projects involving theater, youth and the community. One of his artistic training projects with young people gave birth to the *Pombas Urbanas* group in 1989, in São Paulo.



The constitution of the group is collective, which brings to mind a proverb from Indigenous and African peoples: “It takes a whole village to raise a child,” in which the child is the group itself. It is all members, acting in concert, who make its existence, form, and expression in the world possible.

To inhabit the world—and not only when it involves cultural work—should imply a positioning in relation to what is observed around people, to what permeates and crosses their existence. The persistence of the art-life of theater collectives aligned with the historical subject² that is group theater in the city of São Paulo, or in other cities across Brazil and Latin America, forms a polyphony bordering on the delirious. This seems incompatible with the society we live in. By the very nature of their praxis propositions, these collectives often challenge the dominance of hegemonic reason.

To speak of our capacity to transform the world through work—and, in doing so, to transform ourselves—is to presuppose a certain understanding of ourselves as a species. It also involves considering how we might put our imagination into practice, even under constraints that limit the realization of such a project. (Harvey, 2014, p. 271)

3 the hegemonic and initiatives moving against it

Currently defined by neoliberalism, the hegemonic reason presents itself as a very particular idea of democracy, as Pierre Dardot and Christian Laval (2018) explain in many respects, it stems from an anti-democratic stance: private law should be exempt from any form of deliberation or control, even that which takes the form of universal suffrage. (2018, p. 08). The authors further argue that this rationale produces and provokes suffering

by this neoliberal subjectivation, the mutilation it imposes on common life, on labor and beyond, is such that we cannot rule out the possibility of a large-scale anti-neoliberal revolt in many countries. However, we must not ignore the subjective transformations brought about by neoliberalism that operate in the direction of social selfishness, the denial of solidarity and redistribution, and that may lead to reactionary or even neo-fascist movements. The conditions for a large-scale confrontation between opposing logics and adversarial forces on a global scale are mounting. (Dardot; Laval, 2018, p. 9)

2 We use the term historical subject of group theater here in reference to the concept employed by Professor Alexandre Mate in his work on the topic. By historical subject, we refer to all agents of social action individuals, groups, or social classes—who take part in the historical process and whose actions affect it. The condition of being a historical subject, both individually and collectively, entails an awareness of the possibilities for historical change and continuity. Thus, given the territorial and historical scope of this research, we adopt the designation historical subject of group theater because we identify, in what we consider to be group theater in the city of São Paulo, a collective consciousness. It is grounded in a relevant analysis of reality and an ethics manifested through the actions of the groups that constitute this historical subject.



How can initiatives like these exist in a financialized city? How can relationships be mediated by something other than money? Each account or performance by a collective, their singular ways of thinking that point to the creation of a sonic unity—a chorus—formed by São Paulo's group theater collectives, is revealed in fragments. We are invited to consider what group theaters can be in the urban landscape in the face of the prevailing system with nuances, particularities, and shared objectives that emerge from praxis.

Following this line of thought, we might rework a phrase³ by Roberto Unger (1987 *apud* Harvey, 2014, p. 245) saying that, as visionaries, artists of their time glimpse possible futures and do not seem confined to the limits of tradition within which their interlocutors are immersed. The groups aligned with group theater appear to embrace what David Harvey (2014) calls a spatial-temporal (dialectical) utopianism, rooted in present-day possibilities while also pointing toward new trajectories and multiple potential futures.

Group theater's greatest wager lies in communitarianism, as it seeks therein an escape from the normative frameworks and structures that constrain human imagination and reinforce neoliberal individualism. These collective perspectives draw on survival strategies observed in other forms of animal interaction, as illustrated by sociobiological approaches that Harvey (2014) also engages—organisms that gather in groups to increase their chances of survival in adverse environments, such as ants, monkeys, fish, or bees.

There is, however, a clear risk regarding leadership and hierarchy in this context. As Harvey (2014, p. 73) notes, “[...] sects form around charismatic leaders who aim to create their own ‘spatial fix’ to social problems by founding isolated communities or colonies abroad.” In the field of theater, this can be seen in the historical model of actor-manager companies or in the dominance of renowned directors. Similarly, commercial productions are often structured around hierarchical systems and unequal labor relations, typically centered on the figure of the white, cisgender male director as a gravitational force.

Furthermore, it is essential to take a critical and careful view so that our analyses do not fall into the trap of a “puritan horizontalism,” which makes it impossible to recognize the contradictions present in group theater practices. The very division of tasks and the various forms of collectivized or alternative organization are exercises, attempts and not complete or ideal models. What emerges from a shared belief in their goals is the idea of collaboration as a means to enable slightly more favorable conditions for existence. In various public statements, director Luiz Carlos Moreira⁴ of

3 Originally, the phrase by Umberto Unger reads, “The visionary is the person who claims not to be restricted by the limits of the tradition in which his interlocutors are immersed. It should be noted that visionary thinking is not inherently millenarian, perfectionist or utopian (in the vulgar sense of the term). It does not need to present—and generally, it does not—the image of a society made perfect. But it does require us to be aware of redrawing the map of possible and desirable forms of human association, inventing new models of human association and designing new practical arrangements to give them form” (Unger, 1987, p. 359-360).

4 Luiz Carlos Moreira is the founder of the Engenho Teatral group, which premiered its first show in 1979 and continues to play an important role on the theater scene and in political struggles. The group has its headquarters in various regions of the city of São Paulo and is currently located in the East Zone, next to the Carrão subway station. (ENGENHO, 2023).



Engenho Teatral said that “[...] group theater is not a choice; it is a lack of choice”. This is in the sense that there is no art market capable of absorbing the labor force emerging from professional theater schools or university programs. This highlights a significant difference from many other professions in the world of work.

4 Precarization and the alternatives that emerge

We may agree with the statement regarding the labor market, but there is also a search for alternatives, for “spaces of hope” in which to invent other ways of creating, reflecting, and intervening in the world through theater. There is certainly a historically identified precarization in the work of those whose existence is tied to the mode of production characteristic of collective theater. On the other hand, when operating within this framework, a broader horizon opens up—albeit eroded by precarity and uncertainty—for exercising intentionality in the world we live and observe through “dialectical lenses.”

Culture can be understood as a sector operating largely within the informal economy when compared to the vast majority of other fields. This is not a new phenomenon and becomes particularly evident when we observe how theater has long established itself precisely through its creative process—its circulation, more intermittent projects—accumulating periods of suspension alongside periods of intense activity. What stands out, however, are the low wages, which fail to correspond to the profession and to the minimum salaries that were arduously secured through the legal recognition of occupations tied to artistic labor.

If we consider the precarization of labor as a feature of neoliberalism, we can trace a direct line that points to theater or even to the cultural field more broadly. It functions as a testing ground for this model, which imposes intense competitiveness among individuals in the field and, according to Pierre Dardot and Christian Laval (2018), leads to the dismantling and fragmentation of the notion of collectivity

In addition to sociological and political factors, the very subjective motivations for mobilization are weakened by the neoliberal system: collective action has become more difficult as individuals are subjected to a regime of competition at every level. Corporate management practices, unemployment and precariousness, debt and performance evaluations are powerful levers of inter-individual competition and define new modes of subjectivation. The polarization between those who give up and those who succeed undermines solidarity and citizenship. Electoral abstention, union withdrawal, racism, all seem to lead to the destruction of the conditions for collectivity and, consequently, to the weakening of the capacity to act against neoliberalism (Dardot; Laval, 2018, p. 9, free translation).



5 Practices of the common as alternative and experimentation in collective theater

However, one of the points of sustained intentionality within collectivities lies in the insurgent action of theater groups. They create greater distance from market practices at each deepening of their work and commitment to what is held in common, thereby gaining a certain degree of poetic freedom and potency. Consequently, they face increasing economic difficulties. The balance becomes a complex equation when attempting to weigh values of such distinct natures (economic sustainability versus political approaches). In the search for alternatives to this equation, there are the so-called “practices of the common,” which provide a compelling point of support for reflecting on the challenges faced by collective theater opposing the impositions of capital. To approach the concept of the “common,” we may rely on the explanation offered by geographer and professor João Tonucci (2017), who explores the concept in depth in his PhD dissertation, explaining that

the first impulse when trying to define the common is to consult dictionaries, in search of established meanings and etymological roots. In Portuguese, according to the *Houaiss Dictionary* (Houaiss; Villar, 2009, p. 508), the word *comum* dates back (first known or estimated usage) to the 14th century. Its main definitions are: “1 related or belonging to two or more beings or things [...], 2 which is usual, habitual, 3 [...] characterized by simplicity.” It is the first meaning that interests us most here. Its origin goes back to the Latin *communis*, an adjective derived from the noun *communitas*, which, according to Roberto Esposito (2010), refers to which is not proper (*proprium*), and begins where proper ends. It is that which belongs to more than one, to many, or to all. It is the “public” in opposition to “private”, and the “general” and “collective” in contrast to the “individual.” In this sense, the community (and the corresponding common) is never a substance or essence belonging jointly to all who participate in it, since what defines it is precisely its antagonism to what is proper, and therefore to “property” (Tonucci, 2017, p. 36, free translation).

Conceptions of the common stem from discursive abstractions, which may seem like intellectual constructs that fail to take root in everyday praxis. This perceived disconnection from the real world—the difficulty of its practical applicability—becomes evident here, given that the common (Hardt & Negri, 2005) to which we refer is often easily associated with the realm of ideas rather than with daily practice. The common subject operates from a set of ethical and political commitments. They are committed to social emancipation, autonomy, direct democracy, horizontality, rejection of state tutelage, organization in networks, and the occupation of public space—the very city—as a common resource (collective and shared goods and resources). Taken together, the features that define the common seem to belong to, and almost constitute, an antithesis of the real world, appearing closer to something utopian, distant, and incompatible with the possible and lived world.

When we seek to identify how the common manifests in practical life experiments, we encounter what is referred to as commons, which consist of collaborations and self-management



practices, in relationships and forms of collective production, social sharing, and reciprocity. According to Tonucci,

The word *comum* in Portuguese corresponds to common in English—a term that carries a broader and historically richer etymological density, as well as a wide range of meanings. One important variation is *commons*, a noun that may be used either in the singular (a commons) or in the plural (the commons), to refer to communal lands or shared resources (common lands and common-pool resources). While communal lands in Portugal, (which is homologous to the commons or common lands in England) are called *baldios*, in Brazil this term refers solely to unowned or abandoned spaces. The limited vocabulary related to the common (and its derivatives) in Portuguese is both symptomatic of the distance between such practices and our cultural universe, and a call for the political and theoretical introduction, adaptation, and dissemination of the *common* in our context. “[...] the common emerges whenever a community decides to jointly manage a resource to the well-being of all (Tonucci, 2017, p. 36–37, free translation).

It can be observed in cities when it manifests in the dimension of collective urban experiences, for example, when residents organize communal efforts to plant, paint objects, or maintain equipment in a neighborhood square used by that population. This reveals the city’s potential to foster encounters and interweave relations of cooperation and commonality. Such relations are built over time, yet there are also singular events that reframe and render certain moments in the life of the territory memorable. In our case, they highlight the presence of group theater in collective construction. The common resides in collectivized practices carried out through the association of different individuals, materializing through collective action and, on another scale, even in association with the multitude, for instance.

As we have noted, it also emerges in the use of public space, in self-managed cultural spaces, or in creative acts of resistance and transgression. Drawing on the thinking of João Tonucci (2017), the common refers to goods, spaces, and resources (material and/or immaterial) that are produced, shared, used, and collectively managed by a given community through practices and relations of sharing and reciprocity. This takes place through practices generated by the community itself, beyond the scope of the state and the market. It is collectively appropriated by society as a transitional perspective toward a more just city and society, in contrast to the hegemonic capitalist model. “This definition will gain depth throughout the discussion of other theoretical approaches, but it primarily takes shape through the struggles and resistances for the common” (Tonucci, 2017, p. 36). Based on the contributions of various authors, Tonucci presents:

this way, the common is not a thing or a resource, says Bollier (2014, p. 175–176), but a shared resource associated with a given community and with the protocols, norms, and values created for its collective management, with particular attention to issues of equal access, use, and sustainability. Similarly, for David Harvey (2012), the common should not be construed as a particular kind of thing, asset, or even social process, but rather as a malleable socio-spatial relationship between a specific group and those aspects of its social and/or physical environment that are crucial to its reproduction. These three dimensions of the common—the resource, the community, and the act of communing—are



interrelated and together constitute an interdependent whole (Tonucci, 2017, p. 37, free translation).

Lefebvre (1999) stated that “[...] urban life presupposes encounters, confrontations among differences, mutual knowledge and recognition (including ideological and political confrontation) of ways of life, of the ‘patterns’ that coexist in the city” (Lefebvre, 1999, p. 22). Thus, the “shrinking” of spaces for encounter and coexistence in the city are identified as key factors contributing to the loss of urbanity’s characteristics as a collective space of relations. At the same time, the group theatre emerges as an agora in which these characteristics are manifested.

Several scholars work on the notion of the common point to it as a constitutive practice of humanity. According to researcher Julia Caminha (2018), there is a constant presence of the common across various societies and spatiotemporal contexts.

It is important to emphasize that the common is not something new; it was the predominant form before capitalism became the dominant mode of production. In fact, its very end—or the attempt to end it—laid the groundwork for the capitalist advent through the enclosure of English common lands. The commons did not disappear entirely; rather, over the centuries, they were rendered “invisible” by proprietary ideologies, both private and public. New forms of urban enclosure operates through the privatization of public and common areas as part of neoliberal restructuring (Caminha, 2018, p. 9, free translation).

By acknowledging the current challenges, contradictions, and negotiations of urban life, which involve, in addition to the dynamics of capital, the practices of common-making we reconfigure the notion of the public, pointing to possibilities for reconnecting through encounters that take place in public space. As a result, we can further develop thought around the layers that relate to one another and the potential actions of group theater within its territories of creation, its headquarters spaces, and in its performances and activities that unfold across the urban fabric.

The idea of the common should not be understood as a third option beyond the domains of the state and the market, but rather as antagonistic to the management of capital and its modes of production (including both public and private forms) (Hardt & Negri, 2005). In this sense, according to Pierre Dardot and Christian Laval (2017), Michael Hardt and Antonio Negri produced the first theorization of the common. Thus, the term “[...] became the designation of a regime of practices, struggles, institutions, and research that open the door to a non-capitalist future” (Dardot; Laval, 2017, p. 18).

Another risk identified is the common becoming associated with the domain or exclusivity of a specific group, as it may increasingly take the form of a closed community over time, what could be described as a kind of sect, as previously discussed with reference to Harvey (2014). This mode of organization runs counter to the fluidity, fluctuation, and porosity characteristic of communal practice. While it may presuppose a certain social unity and collective identity in its functioning, its aim is to reinforce community, not to exclude others or to control who may or may not be present/belong/make use of the space. In fact, such would result in forms of segregation.



When such appropriation and the resulting closure occur, what unfolds is the so-called “tragedy of the commons”⁵ (Hardin, 1968 *apud* Tonucci, 2017, p. 41-43), in which the commons no longer represent something shared by all, but are subjected to control under the justification of preservation. In theory, the tangible and intangible practices of the common should not be appropriated in the sense of being acquired, exchanged, or sold. Yet they are subject to tensions along a continuum between free and restricted access. A profound contradiction emerges when the strengthening of a community and its shared goods and resources coincides with the exclusion—and thus the restricted access—of those not belonging to it.

Such issues are frequently encountered when seeking to understand the nature of group theater collectives’ headquarters, which do not fit neatly into the category of private space, yet are also not considered public. Even when they receive funding from public budgets or private capital, they maintain a hybrid character, resisting classification under both state or market domains and instead proposing other possibilities beyond the framework defined by capitalism.

These groups operate, albeit on a limited scale, with elements of capital in the “commercialization” of some of their activities (those more accepted by the market), in artistic actions, and even in the use of their spaces by other subsidized projects. Multiple arrangements are possible, and these are in constant flux. The collectives are not bound to fixed forms but are driven by the intention to sustain the group and its activities. In the wake of their experimentation, group theatre collectives work tirelessly to ensure their continuity, though the field remains in motion, with new groups emerging. It is also clear that many others are unable to persist and end up suspending their activities for various reasons.

In returning to the exercise of identifying the commons manifested in collective practices, we find grounding in historical experiences, such as that of Teatro Popular União e Olho Vivo (T.U.O.V.), which since its founding in the late 1960s. Continuing until today, it has employed what is referred to as the “Robin Hood” tactic, i.e., channeling revenue from ticket sales or paid performances for middle-class audiences into free presentations in peripheral neighborhoods. These experiences, accumulated over time, provide a historical foundation for other attempts carried out by newer collectives.

Peripheral and working-class territories are the spaces where the common has long been created, manifested, and lived, as David Harvey (2014) argues. The forces of communality, sharing, and cooperation are constitutive of everyday life in urban areas of the Global South, particularly in

5 According to professors João Tonucci and Mariana de Moura Cruz, “the idea of the ‘tragedy of the commons’ was developed by American ecologist Garret Hardin in his article ‘The Tragedy of the Commons’ ([1968] 2009). Hardin argued that the commons were the cause of environmental degradation, based on the argument that resources without owners are unprotected and therefore subject to overexploitation. This neo-Malthusian thesis, which has long since been debunked by historical, anthropological and economic studies showing that communities can sustainably manage their common resources, still supports neoliberal policies of enclosure and privatization of natural and community resources. For a wide-ranging discussion, see: MENDES, Alexandre Fabiano. *Para além da tragédia do comum: conflito e produção de subjetividade no capitalismo contemporâneo*. (PhD dissertation) - Faculdade de Direito, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012” (Tonucci; Cruz, 2019, p. 4).



working-class territories that contend with structural adversity. In this context, we identify factors that support the institutionalization of the commons, such as informality, survival tactics, collective inventiveness, and social reproduction. There is a reciprocal dynamic: practices nourish the commons, and the commons foster the emergence of new practices. Here, we find a fundamental connection between group theatre and the practices and territorialities of the common.

6 The relationship with the state and the practices of group theater

As we have seen, one of the challenges identified in the notion of commons is overcoming dependence on the state (Kip, 2015 apud Tonucci, 2017, p. 128). However, there remains a continuous and growing effort to secure every possible form of public support. This tension makes it possible to act outside, or somewhat displaced from the realm of commodities.

Within this understanding, we recognize that the survival and ongoing maintenance of group theater collectives often depend on resources external to the commons. As these resources are produced and traded in the sphere of the non-common, they are, by extension, linked to the relationship with both the state and private capital. It is clear that, in contemporary urban settings, it is impossible to be entirely outside the capitalist system. Theater groups that genuinely adhere to the mode of production characteristic of group theater—anti-capitalist by nature—cannot fully escape the rules of capital, which are not confined to the market alone but also permeate public administration.

According to Julia Caminha (2018), Michel de Certeau (2004) points to micro-resistances, micro-freedoms, or the simple capacity for (re)invention through the modification of codes, objects, and the (re)appropriation of space. Such practices emerge precisely from people's actions in space, from their arts of doing, their cunning, and their tactics of resistance within consumer society. For Certeau, the ordinary man invents the everyday in diverse ways, seeking to escape the conformism imposed by consumer society. Drawing on various authors, Caminha (2018) identifies points of convergence when she notes that the 'ordinary man' approaches Milton Santos's (2017) concept of the 'slow man'—the common person, rooted in place, who resists external and globalizing forces (Caminha, 2018, p. 7). The researcher also recalls that Lefebvre (1999), in turn, introduces the notion of 'residues': places that remain irreducible to hegemonic systems" (Caminha, 2018, p. 7).

In any case, what these authors collectively suggest is that, although a hegemonic model may prevail, it is never absolute—there is always resistance. As Caminha (2018) notes, this resistance may be 'however small or imperceptible'; there will always be social groups excluded from the capitalist mode of production who seek new or alternative pathways. For Caminha, the residues to which Henri Lefebvre (1999) refers operate from within and disrupt the very systems that seek to absorb them. Thus, gathering these residues is, in itself, a revolutionary act.



It is worth considering that the dominant model generates the very substrata needed for its own overcoming, and that ordinary, slow, or common people are not only survivors but also subjects who seek to live through resistance. The appropriation of space becomes a key trigger for effective resistance. In this sense, group theater, like other small-scale organizations, cannot be relegated to something fleeting, intermittent, or ephemeral as a social phenomenon, since through dialogue and alliance it may foster and amplify broader experiences (and resistances). According to Ana Clara Torres Ribeiro:

On the reverse side of these mechanisms of power, there emerge social movements expressive of resistance to the oppression stemming from systemic reproduction, linked to the contemporary phase of capitalism. As a consequence, social action resisting the mechanisms of control over collective life tends to take place, or be stimulated in social spaces that until recently were disregarded by the political apparatuses of modernity (public administration, political parties, and trade unions). This action shifts into everyday life, emerging in unexpected public and private spaces at the heart of the social fabric. [...] This profound shift, observed in recent decades, also constitutes one of the interpretive threads for the contemporary valorization of space. In fact, it suggests that social practices [...] have become repositories of utopian energies and, at the same time, new forms of power in action (Ribeiro, 2013, p. 138 as cited in Caminha, 2018, p. 8, free translation).

From the perspective of the collective actions of theater groups aligned with the historical subject of group theater—and with their sense of belonging to public space and the city—the struggle for the right to the city takes shape. This struggle seeks to reorient urban space, with insurgent actions carrying with them alternative (or even new) urbanities and uses, such as the commons. According to Carreira,

[...] there are countless collective or individual initiatives that aim to create spaces for coexistence or that reclaim the city as a relational space. Theater, as a rule, aligns with this second trend, which already reveals a point of conflict, given that our practices in the urban space also contribute to making visible the tensions that underlie the many different uses of this space. Moreover, we might emphasize the uselessness of theater as a dissident force (Carreira, 2020, p. 16, free translation).

Harvey (2014) proposed political action by citizens as necessary to transform public goods and spaces into commons (Harvey, 2014). “In this way, the commons are not only resources or facilities but also relationships, requiring collective effort to bring them into being, and representing, in turn, the act of resistance through the struggle for collective appropriation” (Caminha, 2018, p. 10, free translation).

7 The collective path in singularity and otherness

The production of subjectivities, otherness, affect, and social interaction forms a kind of logic that should be on the agenda, with a view to fostering insurgent actions and spaces of hope,



in both their concrete and practical construction. Group theater collectives in the cities they reside and through which they circulate with their artistic-political-pedagogical practices would exercise such a logic.

This involves beginning from the possibility of imagining and sharing futures that articulate difference, “the other,” “otherness,” and the collective on various scales. Each member of a theater collective forms part of the whole and contributes their existence to the continuous process of negotiating the self, the other, and the group as a whole—negotiations that are expressed in apparent fragments composing the image that shapes the resulting mosaic of these interactions: the group itself. Just as the city is collectively produced—and in the process of constructing it, we also produce ourselves—this also occurs, both powerfully and subtly, within and beyond the internal dynamics of the groups, in a fleeting yet continuous sharing of uninterrupted self-formation. According to Jacques Rancière,

I call the sharing of the sensible the system of sensible evidence that reveals, at the same time, the existence of a ‘common’ and of the sections that define places and respective parts within it. Therefore, a sharing of the sensible fixes at the same time a shared common and exclusive parts. This division of parts and places is based on a sharing of spaces, times and types of activities that determines the way in which what is common is made available to each other, and how they participate in this sharing (Rancière, 2009, p. 15, free translation).

Since imagination is also a fundamental part of human existence, the boundaries between reality and illusion are blurred in the “subtle action” that the groups carry out in society through the urban space. In their small territories of creation and in their surroundings, practices of the common rooted in the present exercise a vision of future space, creating utopias that are tangible to the eye and in relation to society.

At this point, we must turn our attention to the idea of utopias—visions that inhabit our imagination and often inspire life itself. They function as ideals that drive our commitment to causes and collective mobilizations, sustained by the hope of one day reaching a shared goal. Whenever I reflect on utopia, I am reminded of Eduardo Galeano, who nurtured the desire to move forward through faith in what lies ahead. According to Fernando Birri, “Utopia is on the horizon. I take two steps forward, and it moves two steps further. I walk ten steps, and the horizon moves ten steps away. No matter how much I walk, I will never reach it”⁶.

However, we must be careful and avoid reproducing concepts uncritically, as there are other meanings, as Harvey (2014) highlighted. Utopias tend to produce hegemonic images of idealized, marvelous, smooth, and orderly spaces that totalize and homogenize any location in which they operate—much like what philosopher Byung-Chul Han describes in his work *Saving Beauty* (2019). When co-opted by the logic of capital, their closest materializations are often planned neighborhoods, “urban revitalizations,” empty streets, and a purist Caucasian presence

6 Fernando Birri, cited by Eduardo Galeano in “Las palabras andantes?”, published by Siglo XXI, 1994.



as the model. Furthermore, utopias can also be conceived as fictional narratives not grounded in space. They work with the idea of social organization and the creation of perfect societies, based on a precise determination in which people must be fixed in places/functions to ensure social efficiency, leaving no room for breathing or for the acceptance of difference, in yet another totalizing and universalizing assertion.

Based on this, in this reflection we approach the idea of the common not through utopias, but through heterotopias⁷, as explored in the studies of Michel Foucault (2013). There seems to be a similarity in their subversive force, in the drive to seek alternatives and to resist the homogenization of urban experience. By emphasizing contrasts, differences, and the load of heterogeneity that characterizes cities—and especially popular territories—heterotopias frame them as organic and living spaces in which group theater acts as an agent.

The heterotopias with which we are in dialogue offer a perspective that counters monolithic spaces and their immobilizing configurations; they sharpen curiosity about the potential of other orders and disorders, creating fissures in established structures and pointing toward multifaceted paths to spaces that are more dignified and, above all, more solidaristic. What stands out in heterotopias is that the “standard form” and a “universal type” are not part of what is expected. They are diametrically opposed to uniqueness, to the totalizing characteristics that homogenize space, what Foucault calls “sacred space”. Their exercise is present across diverse cultures—identified, but not standardized—acting precisely against the grain of that which is classifiable and already seen or repeated. Their discourse is fable: one that creates realities embedded in microphysics and that may bear multiple intentionalities, uses, and contradictions, given their wide scope.

According to Foucault, (2013, p. 52) ‘space is the privileged site for understanding how power operates’. There are clear affinities between the concept of the common and that of heterotopias, particularly in their insurgent and contestatory dimensions. At the same time, we must acknowledge that these singular, symbolic, and formal spaces—which give visibility to that which or those who appear to have no place in society—can also function as mechanisms for containing what is not accepted by the Ideological State Apparatuses. Examples include hospitals, prisons, and even institutions such as schools, museums, and libraries.

The action of group theater seems to materialize what Foucault envisioned as an alternative to the dominant discourse imposed by public power structures and established civil society. If, as we have seen, there exists a public space that fails to fulfill its social function, that has been abandoned, and is then occupied artistically—through the actions of theatrical collectives—we then see a practical opposition and a collective and intentional reclamation of that space’s potential,

7 According to Michel Foucault, heterotopias are defined as localized utopias, counter-spaces, in opposition to utopias, “[...] with no real place ... essentially and fundamentally unreal” (Foucault, 2001, p. 1574). In his essay *Heterotopias*, these would be “[...] different spaces, other places, mythical and real contestations of the space in which we live”, such as psychiatric clinics, retirement homes or prisons, which can be places of ideal contestation and purification or places of deviation, in which there is an allocation of what society has at its margins (Foucault, 2013, p. 20).



desacralizing its ownership and reclaiming the common power of inventing new possibilities. As Foucault stated

Certainly, there has been a theoretical desacralization of space—initiated, for instance, by Galileo’s work—but we may not yet have achieved a practical desacralization. A range of untouchable oppositions that institutions and practices have not yet dared to challenge—oppositions we tend to accept as entirely given, may still govern our lives. These include the divides between private and public space, family and social space, cultural and functional space, leisure and work space, all of which remain animated by a hidden sacralization. (Foucault, 2009, p. 413).

The exercises of group theater collectives are practices that are almost ephemeral, like theater itself, which erupt into urban space and populate the imagination through the impulses of collectives in dialogue with their surroundings. They foster new perspectives on old landscapes through a process of continuous research that resists market-driven and seasonal logics.

The praxis of group theater lies in its constant experimentation and in the historical journey that discovers procedures, clues, and errors in its approaching its goals. There is still much work to do and their actions cannot be idealized. We must observe the mobilizing eruptions of varying intensities and qualities operating in cities, yet constrained by dominant logics. Group theater is shaped by action driven by collective sensitivity and connection, not by a hollow discourse detached from practice. It enacts its intervention in the world through presence and practice, when people are together in community.

The insurgency materialized in the existence of diverse group theater collectives in the city of São Paulo, in Brazil, and across Latin America over time and today allows us to perceive a thread that connects past to future. This thread relies on the potential for resistance, confronting enormous adversities in an increasingly conservative and fascist world. The collectives seek counter-hegemonic forms of artistic creation, maintaining their research and actions that awaken others to the struggle, those who come into contact with their way of life, to critically act in the world, reflecting on their contexts and participating in emerging experiences outside, or rather within the cracks of systemic logic. Returning to the thought of Dardot and Laval (2018), we find a valuable path, as the authors point out that:

If we want to move beyond neoliberalism by opening a positive alternative, we must develop a collective capacity that puts political imagination to work based on the experiments and struggles of the present. The principle of the common, which today emanates from movements, struggles, and experiences, refers to a system of practices directly opposed to neoliberal rationality and capable of revolutionizing all social relations. This new reason, emerging from such practices, privileges common use over exclusive private property, democratic self-government over hierarchical command and, above all, makes co-activity inseparable from co-decision. There is no political obligation without participation in a shared activity. As we wrote in the final lines of this book, we must work toward another reason for the world (Dardot; Laval, 2018, p. 9–10).



Reflecting on the foundations of group theater—on its singular and collective experience—offers a valuable lens through which to examine the articulation of concepts such as the commons, heterotopias, the right to the city, and various theoretical approaches to what becomes manifest in the world. This reflection serves as an exercise in imagining a world yet to come, one grounded in principles of equality, justice, and the expansion of social rights. In this process lie both acts and potentials t art and society alike.



References

- ALTHUSSER, Louis. Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado (Notas para uma investigação). In: ALTHUSSER, Louis. *Sobre a reprodução*. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 105–142.
- CAMINHA, Julia. O comum como ação coletiva no espaço e cotidiano. *História, Natureza e Espaço - Revista Eletrônica do Grupo de Pesquisa NIESBF*, [S. l.], v. 7, n. 1, p. 14, 2018. DOI: 10.12957/hne.2018.35396 . Acesso em: 16 abr. 2025.
- CARREIRA, André. Cidade espaço inóspito: território do teatro de invasão. *Urdimento*, Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 38, ago./set. 2020.
- CARREIRA, André. Teatro de Grupo: Um território Multifacetado. In: CARREIRA, André. *Próximo Ato: Teatro de Grupo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.
- ENGENHO teatral. O Grupo Engenho, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://engenhoteatral.wixsite.com/engenhoteatral> . Acesso em: 22 abr. 2025.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. O Surgimento do Comum. In: DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *Comum: ensaio sobre a revolução no século XXI*. São Paulo: Boitempo, 2017. p. 648.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. A nova razão do mundo - ensaio sobre a sociedade neoliberal. *Revista Internacional de Educação Superior*, [S. l.], v. 4, n. 3, 2018. DOI: 10.20396/riesup.v4i3.8651658. Acesso em: 16 abr. 2025.
- DE CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano 1. Artes de fazer*. Tradução de Ephraim F. Alves. 10 ed., Petrópolis: Vozes, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e pintura, música e cinema - Coleção Ditos e Escritos III*. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1, 2013.
- HAN, Byung-Chul. *A Salvação do belo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019. p. 126.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão: guerra e democracia na era do império*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- HARVEY, David. *Espaços de Esperança*. 7. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.
- LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- MASCARO, Alysson Leandro. Política e crise do capitalismo atual: aportes teóricos. *Revista Direito e Práxis*, [S. l.], v. 9, n. 1, p. 46–69, 2018. DOI: 10.1590/2179-8966/2017/27066.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2. ed. São Paulo: Editora 34 : EXO experimental org., 2009.
- SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: técnica e tempo. razão e emoção*. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.
- TONUCCI, João Bosco Moura. *Comum urbano* : 2017. [S. l.], 2017.



Academic Biography

Caio Franzolin - Universidade Estadual de São Paulo (UNESP)

Phd student at PPG-Artes, Instituto de Artes (UNESP), São Paulo, SP, Brazil. Member of the research group Performatividades e Pedagogias (CNPq).

E-mail: caio.franzolin@unesp.br

Funding

Not applicable

Ethics Committee Approval

Not applicable

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

This work is originated from: “Territórios de criação: práticas artístico-pedagógicas do teatro de grupo inscritas na construção coletiva da cidade”. Available at: <https://repositorio.unesp.br/items/c74868a2-2d9e-4a70-94b5-f95aaebefdb9>. Accessed: 22 April 2024.

Copyright

Caio Franzolin

Copyright of the translation

Celso Rimoli and Leonardo Maciel

Contribution of authorship (CRediT)

Not applicable

License

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Evaluation Method**

Single-Blind Peer Review

Editors

Ricardo Gomes

Priscilla Duarte

Lídia Olinto

Peer Review History

Submission date: 15 September 2024

Approval date: 16 April 2025



A CORALIDADE E O CAMPO DE VISÃO

CHORALITY AND THE CAMPO DE VISÃO

Marcelo Lazzaratto

 <https://orcid.org/0000-0002-7918-5292>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i14.7307

A Coralidade e o Campo de Visão

Resumo: Este artigo enfatiza a importância de um dos aspectos basilares do Teatro: a coletividade. Para isso apresenta um sentido de coralidade que promove na dinâmica de criação uma integração entre todos os elementos que compõem a cena. Afirma ser um exercício necessário e indispensável à contemporaneidade e, como procedimento, elege o sistema improvisacional Campo de Visão, que o autor desenvolve há trinta anos.

Palavras-chave: coralidade; Campo de Visão; teatro; coletividade; alteridade.

Chorality and the Campo de Visão

Abstract: This article emphasizes the importance of one of the fundamental aspects of Theater: collectivity. It presents a sense of chorality, which promotes integration among all the elements that compose the scene in the dynamics of creation. It asserts that this is a necessary and indispensable exercise for contemporary times and, as a procedure, selects the improvisational system Campo de Visão (Field of Vision, in a free translation), which the author has been developing for 30 years.

Keywords: chorality; Campo de Visão; theater; collectivity; otherness.



“Você dizia... qual seria o destino da América Latina? Eu não sei, mas eu sei qual é o desafio. O desafio é: vamos nos converter na triste caricatura do norte? Vamos ser como eles? Repetiremos os horrores da sociedade de consumo que está devorando o planeta? Vamos ser violentos e vamos acreditar que estamos condenados a guerra incessante? Ou vamos gerar um outro mundo, diferente? Ou vamos oferecer ao mundo um mundo diferente? Esse é o desafio que temos apresentado”
(Galeano, Eduardo. *In: ENCONTRO [...]*, 2006)

Este artigo quer pensar a respeito de uma estrutura basilar do Teatro, o seu sentido coletivo. Em um mundo regido pelo consumo e pelas selfies, creio que sublinhar elementos fundantes dessa arte é de certa forma um ato de resistência. O Teatro resiste às crises de qualquer época exatamente por receber de braços abertos qualquer pessoa interessada, e o indivíduo, em última instância, encontra nele um lugar genuíno e indispensável para a vida, ou seja, um simples lugar de encontro, de estar com, de criar junto. E, para isso, aqui elegi a coralidade como objeto a ser ressaltado por um procedimento criativo coletivo, o Campo de Visão.

O conceito de coralidade apareceu de modo inequívoco no mundo da pesquisa em artes no início dos anos 80 do século passado por meio do pensador e teatrólogo francês Jean Pierre Sarrazac, em “L’avenir du drama” (O Futuro do Drama, 2002). Sarrazac atrelou-o a figuras corais que começaram a surgir na escrita e nas encenações contemporâneas. Embora apoiado no sentido original do coro grego, a coralidade contemporânea tem como característica central a polifonia, ou seja, uma coletividade composta de diversas vozes que não necessariamente forma uma voz única, massiva, uniforme. Um coro composto de individualidades!

Essas primeiras diretrizes do conceito vão ao encontro do que desenvolvo no Campo de Visão há trinta anos. O que sempre busquei através dele foi um coro não estigmatizado, um coro composto por individualidades que exercitam o difícil jogo entre desejos individuais e necessidades coletivas. O espetáculo “Ifigênia” (2012) é o melhor exemplo da realização dessa procura¹.

Mas se olharmos bem de perto - ação que realizei no último semestre quando pude me dedicar um pouco mais sobre o assunto, pois era uma das partes que integraram meu projeto de pesquisa contemplado pela Fapesp, “Campo de Visão: coralidade e outros corpos” - para tema tão importante há ainda poucas reflexões, poucos artigos e trabalhos acadêmicos sobre a coralidade, tanto no Brasil quanto no exterior. Conceito que ainda não adquiriu verbete próprio nos dicionários de teatro. Nos últimos anos, alguns trabalhos foram publicados a respeito e esse artigo tenta a seu modo contribuir para o processo de trazer à luz termo tão precioso e que se não dermos a devida atenção pode sucumbir às teias ferozes e silenciosas do neoliberalismo minando na base a potência teatral.

No Brasil, destaco quatro trabalhos interessantes sobre o tema propriamente dito: a tese

1 Para saber mais indico a leitura de: LAZZARATTO, M. R. *Campo de Visão: exercício e linguagem cênica*. São Paulo: Escola Superior de Artes Célia Helena, 2011; ou: LAZZARATTO, M.R. *Campo de Visão: um exercício de alteridade*. Campinas: Editora UNICAMP, 2023.



de doutorado “O coral e o colaborativo no teatro brasileiro” (2010), de Fábio Cordeiro; o artigo, “Coralidades performativas e subversão da cis-heteronormatividade: teatro e performance na expansão de gênero, sexualidade e afetividade: notas sobre as ações cênicas em Pulsão, Anatomia do Fauno e Matrimônios” (2018), de Marcos Bulhões; a dissertação de mestrado “A coralidade como princípio de composição cênica” (2021), de Cristian Lampert, aqui, inclusive, fazendo bela análise da coralidade processada pelo Campo de Visão em “Ifigênia”; e o doutorado de Roberto Carlos Moretto, “Coro e Coralidade: da ancestralidade Grega... do Bumba meu Boi e da Capoeira e da Cultura Europeia do Dissenso” (2022).

A esses trabalhos recentes, poder-se ia, ainda, mencionar: o “Sistema Coringa”, proposto por Augusto Boal, que muito carrega em si a ideia de coralidade (ainda que ele não utilize esse termo) no sentido de dar voz a diversas vozes que não as dos personagens centrais da ação, o que realça o importante cunho político-social do conceito; como também tipos de coralidades desenvolvidas no Teatro Oficina e outros tantos coletivos espalhados no território nacional que de algum modo têm, num sentido amplo, a coralidade como eixo, como, por exemplo, o meu grupo de pesquisa, a Cia. Elevador de Teatro Panorâmico. Ou seja, o fato é que muito se pratica no Brasil “tipos” de coralidade no assim chamado Teatro de Grupo, mas pouco se dissertou sobre.

Sobre um entendimento de coralidade contido, por exemplo, no Teatro da Vertigem, e que de certo modo estendo às dinâmicas do Teatro de Grupo que muito se fortaleceram no final dos anos 90 do século passado, a professora Silvia Fernandes nos diz:

A reivindicação da coralidade aparece como uma das raízes do trabalho do grupo, especialmente quando se leva em conta o fundamento coral que o sustenta. Como observa Christophe Triau em texto recente, “Ser em conjunto, falar da comunidade, falar do heterogêneo tanto quanto do grupo, e da dialética permanente entre os dois, abrir a representação para o espectador”, são os fundamentos dessa noção que tem o modelo do coro antigo como referência, na medida em que reivindica um funcionamento coral da produção cênica, que se manifesta mais como aspiração e tensão do que como realização efetiva” (Fernandes, 2009, p. 168).

Houve uma importante publicação da revista belga *Alternatives Théâtrales* com uma edição toda destinada ao conceito. Todas as atuais reflexões a respeito a utilizam como referência! Christophe Triau, referencializado na citação de Silvia Fernandes, organizou, com a colaboração de Georges Banu, essa edição da revista e nela publicou seu artigo sobre coralidade. Eu também a utilizei inúmeras vezes em textos e em salas de ensaio e de aula, assim como os pesquisadores que se interessam pelo assunto. E só podemos ficar felizes com isso! Mas essa publicação é de 2003! Vinte anos depois, tal termo ainda não adquiriu, frente aos fazedores e pensadores de teatro, o status merecido. Pouco se fala, e os interessados como eu recorremos a esse pouco como se fosse um tantinho de ar para mantê-lo vivo, como é o caso dessas valiosas publicações acima citadas. O fato é que em meio a tantas publicações nos últimos 20 anos, pouco se lê sobre coralidade.

Digo, status mais do que merecido, necessário! Porque creio que para que o teatro continue



a sua longa e às vezes desprestigiada jornada na atualidade, nós, pessoas do tablado, precisamos urgentemente valorizar a coralidade, conversando, escrevendo artigos e livros, criando trabalhos cênicos regidos por ela. Veja o Resumo do editorial da revista publicada há vinte anos:

A questão da coralidade, em particular nos últimos dez anos, encontra-se, tal como na dança ou na música, no centro de muitas práticas na cena europeia. De Marthaler a Lev Dodine, de Einar Schlee a Stanislas Nordey, de Gabily e Tanguy a Fisbach, Delcuvelierie ou Lacascade, o princípio coral questiona a trupe, a assembleia teatral, a cidade, a comunidade e as suas diferentes formas de se afirmar num platô. Quer o modelo coral se manifeste quer constitua um fundamento subjacente, é sempre a questão do uno e do múltiplo que se privilegia e põe em movimento a cena. Para além das questões estéticas e da investigação formal que envolve, aborda questões políticas fundamentais. Longe da imagem fixa de um coro massivo e uniformizador, estes grupos corais ambicionam o horizonte de uma unidade que não apaga as diferenças, pondo em jogo as duas faces de uma questão essencial: como estar junto mantendo-se singular? Como fazer um mundo com solidões? (LA QUESTION [...], 2003, tradução nossa)².

Se os princípios são maravilhosos e empolgantes e vão ao encontro do que sempre pretendi ao desenvolver dia após dia o sistema improvisacional coral Campo de Visão - e pensar que naquele mesmo ano de 2003 estava estreando “Amor de Improviso” que pesquisava justamente o Campo de Visão como linguagem cênica apoiado fortemente no sentido de coralidade... “como estar junto mantendo-se singular?”, este enunciado poderia constar no programa da peça - pergunto: mas será que vinte anos depois daquela publicação esse modo operacional continua com a mesma força e ímpeto? No texto fala-se na produção europeia daquele momento... e no Brasil? O assim chamado Teatro de Grupo, que há vinte e poucos anos se fortalecia imensamente conquistando espaços importantes na sociedade, nos meios de comunicação e em algumas estruturas governamentais, em muita medida foi responsável por manter acesa essa chama, viva e brilhante. Mas e hoje? Parece-me que há um enfraquecimento gradual deste brilho. Questões de toda espécie regidas pelo neoliberalismo silencioso e feroz vem minando pouco a pouco práticas, processos e coletivos que visam enunciados como esse da coralidade. Por outro lado, nas escolas, da Universidade aos cursos livres passando pelas escolas de formação técnica e no teatro comunitário e diletante, ela ainda vibra e pulsa e é preservada. Lugares de formação geralmente preservam o que é basilar, genuíno e indispensável.

Em belo livro sobre o sentido do coro grego antigo em relação ao teatro comunitário

2 “La question de la choralité, depuis une dizaine d’années tout particulièrement, se retrouve, comme dans la danse ou la musique, au centre de nombreuses pratiques de la scène européenne. De Marthaler à Lev Dodine, de Einar Schlee a Stanislas Nordey, de Gabily et Tanguy à Fisbach, Delcuvelierie ou Lacascade, le principe choral interroge la troupe, l’assemblée théâtrale, la cité, la communauté et ses différentes manières de s’affirmer sur un plateau. Que le modèle choral soit manifeste ou constitue un fondement sous-jacent, c’est chaque fois la question de l’un et du multiple qui est privilégiée et met la scène en mouvement. Au-delà des enjeux esthétiques et des recherches formelles qu’il implique, il se charge d’interrogations politiques fondamentales. Loin de l’image figée d’un chœur massif et uniformisant, ces choralités se donnent pour horizon une unité qui n’effacerait pas les différences, mettant en jeu les deux faces d’une question essentielle : comment être ensemble tout en restant singuliers ? Comment faire un monde avec les solitudes?” (LA QUESTION [...], 2003).



contemporâneo, a atriz e pesquisadora portuguesa Cláudia Andrade exalta a interdisciplinaridade em sua gênese pedagógica e social:

[...] a *choreia*, compreendia a fusão da dança, música e poesia, sendo parte integrante da educação ateniense. Ainda antes da instauração dos festivais dramáticos em Atenas, a expressão coral foi uma das primeiras formas culturais que durante todo o período arcaico esteve fortemente enraizada no cotidiano e nas celebrações rituais, transitando para os gêneros dramáticos com sucessivas transformações e inovações. O coro é, assim, totalmente representativo dessa interdisciplinaridade, constituindo um elemento transversal no cruzamento de linguagens artísticas que conjuga diferentes dimensões. Mas, hoje em dia, de que forma poderá contribuir o coro para o processo criativo teatral e para as dinâmicas comunitárias? Quais serão as implicações ideológicas, filosóficas, conceituais, éticas, estéticas e políticas de colocar o coro como centro da produção teatral comunitária? Será possível o resgate do coro na nossa sociedade atual, tão afastada de um ideal coletivo e inclusivo? (Andrade, 2013, p. 3).

Muito embora este artigo queira falar mais sobre a coralidade do que sobre o Coro propriamente dito, faço minhas as perguntas de Andrade e afirmo: a coralidade é hoje uma necessidade! Sem ela, a noção de coletividade, algo precioso em todos os setores da vida cotidiana e que nas Artes encontra no Teatro o lugar complexo de existir, deixará de balizar os acontecimentos cênicos. Esse movimento já está em franca operação. Nem é preciso dizer que há um excesso de individualismo compondo a vida e a cena contemporânea. Com boas justificativas ou fracas e medíocres, mas de qualquer forma há em excesso. A contemporaneidade e seus meios de comunicação deram ao indivíduo espaço para que sua voz se manifestasse a qualquer momento. O que de um lado pode ser entendido como empoderamento e libertação - nunca na história humana os indivíduos tiveram tanto espaço para dizerem o que querem no momento que quiserem e do modo que escolherem; por outro, esse excesso de individualidade manifestada elimina a troca, a tensão que o encontro com o outro gera, a beleza e a dureza relacional, a lida nem sempre prazerosa do indivíduo com a contradição e o diverso. E expõe ainda um outro fator: a ausência de ritualidade.

O exercício em coletividade exige de todos e de qualquer um, uma percepção de limites que passam a ser regidos por um tipo de ordenação relacional que conduz a todos a uma espécie de rito. No jogo relacional há limites, algumas regras surgem para que o todo continue pulsante. O indivíduo percebe que o seu tempo precisa se integrar a um outro tempo, que sua necessidade nem sempre precisa ser expressada, que o outro pode dizer e que ele pode escutar para que enfim haja o momento de agirem juntos. Sim, agirem juntos com interesses em comum, o que proporciona um renovado sentido de comunidade. Mas sobre isso voltarei mais tarde.

Por agora, digo que o sentido de ritualidade e mesmo o seu valoroso exercício pode ser entendido em processos que valorizam e necessitam da coletividade para existirem. A ritualidade organiza um outro espaço de ação, estabelece um tempo próprio, gera um ritmo em comum, indica gestualidades e posturas, enfatiza aspectos, cores, tecidos, formas, sinais que podem constituir símbolos, gerando, enfim, códigos comuns que serão por todos geridos, expressados e administrados em um certo período de tempo. Lugar importante de ser outro sem deixar de ser a si, com outros.



Mas se os ritos - e o Teatro é de certo modo um tipo de ritualidade - se estruturam deste modo, o que dá liga a todos esses elementos que o compõem? Respondo com tranquilidade: a coralidade.

Para os teóricos europeus o conceito de coralidade surge na “crise do drama”, noção esta cunhada por Peter Szondi, e a partir daí em concordância ou dissonância tecem inúmeras reflexões apoiadas em um tipo de tessitura dramática que desse conta da nova organização e necessidade daquela contemporaneidade, visto que naquele momento não haveria mais algo que abarcasse as pessoas em um todo como o Coro nas tragédias gregas. A pulverização em todos os sentidos do pós-guerra eliminou tal possibilidade. A coralidade surgiu, assim, vinculada à palavra, ao texto, a um tipo de estrutura textual independente da relação dialógica, que se desenvolveria ricamente no período futuramente denominado de pós-dramático. Veja o que Mireille Losco e Martin Mégevand dizem no *Léxico do Drama Moderno*:

[...] corresponde a um questionamento da concepção do microcosmo dramático e da dialética do diálogo, tradicionalmente organizadas em torno do conflito. No nível da palavra, a coralidade manifesta-se como um conjunto de réplicas que escapam ao enunciado lógico da ação, e que podem estruturar-se de forma melódica, qual um canto em várias vozes; no nível dos personagens, corresponde a uma comunidade que não está mais propensa ao desafio do confronto individual (Losco-Megevand, 2012, p. 62).

Grandes dramaturgos criaram obras poderosas vinculados a esse interesse. Heiner Muller, um dos nomes de relevância do período, concebeu inúmeras peças como autor e também como encenador em que a coralidade é exercitada de maneiras específicas e esses trabalhos são utilizados como exemplos para os teóricos debaterem a questão. Mas não nos esqueçamos que Muller descende de Brecht que já no final dos anos 20 e início dos anos 30 do século passado exercitou a coralidade em suas Peças de Aprendizagem. A coralidade ensina. Muller, por ter sua criação desenvolvida a partir do espanto e da devastação gerados pela Guerra no período de construção socialista na Alemanha Oriental operando na chave desconstrução/reconstrução, estrutura seus textos não mais apoiados com ênfase na relação dialógica, mas nem por isso eliminando a dialética, antes concebendo, a partir da ideia de fragmento, uma outra maneira de trazê-la à cena. Mas seu trabalho é apenas um exemplo, outros autores e encenadores fomentaram a questão gerando interessantes discussões teóricas. É notório o debate entre Sarrazac e Lehmann a respeito do pós-dramático e a coralidade entra nesse bojo (Sarrazac, 2003). Este artigo não quer e não vai entrar nessa seara, antes, de longe, se deleita com o embate, pois ele potencializa a questão enriquecendo a análise e nos apresentando variados pontos de vista.

Porque o que aqui se pretende é abordar o conceito de coralidade por um outro viés, não dramático, não ao entendimento do uso da voz propriamente dita por esse ou aquele personagem, este ou aquele agrupamento de indivíduos que não se reconhecem mais como unidade, não para discutir a polifonia de vozes provindas do isolamento contemporâneo. Embora se saiba que todos esses elementos constituem a coralidade naqueles moldes, não é sobre eles que aqui se quer tratar.



Pretendo refletir um pouco sobre a coralidade como uma das bases fundantes do Teatro e também pelo viés da atuação, pela importância da noção de ensemble; olhar para o trabalho dos atores em dinâmica criativa em uma ação coral, ou não, e a partir disso ampliar seu alcance para tudo que configura a Cena e dizer que sem o sentido de coralidade o Teatro pode deixar de ser.

A coralidade pode ser entendida como a qualidade do que é coral. Uma força adjetivada do substantivo Coro, ou seja, uma qualidade da ação coral, seja ela em uníssono ou polifônica, composta por iguais ou por diferentes, antiga ou contemporânea. Mas olhemos mais amiúde: o que chamamos comumente de Coro ou ação coral, é aquilo que se vê em cena, que se expressa, aquilo que adquire contorno na exterioridade. A coralidade que aqui apresento, ao contrário, age no subterrâneo, calçando, alicerçando, agindo nas entrelinhas, naquilo que não se vê. A coralidade não está preocupada com a aparência, mas sabe que sem ela a aparência do Coro se enfraquece, se enrijece. A coralidade é uma qualidade da ação coral que a torna viva, atraente, inquietante.

Uma ação coral desprovida de coralidade pode ser aborrecida e entediante. O que conecta, o que dá liga entre todos os participantes que a compõem é a coralidade. A coralidade estrutura, é aquilo que está por baixo, ela age subliminarmente. Entendida dessa forma podemos dizer que ela é a própria substância do coro, deixa de ser uma qualidade, ou uma força adjetiva, e passa a ser o próprio substantivo da ação cênica coletiva. Coro sem coralidade, coro não é.

Se historicamente o coro foi perdendo sua força, e talvez a sua expressão numérica seja o maior sinal referente a isso: de 15 pessoas que o compunham nas tragédias de Ésquilo, passou para 12 em Sófocles e assim por diante até ser representado por um único ator na figura de um comentador, de um narrador ou de um *raisonneur*: ou seja, do grupo ao indivíduo - por diversas razões sócio-político-econômicas. Se o coro perdeu sua força, o sentido de coralidade não precisa e não deve seguir essa tendência, de esgotamento da ideia de agrupamento, de coletividade, de comunidade que o Teatro opera.

A coralidade, compreendida assim, como elemento subliminar, é matéria necessária a qualquer manifestação cênica, expressada por qualquer linguagem em qualquer tempo e lugar. Porque é através dela que o coletivo se fortalece e se mantém ativo. Isso, é claro, se partirmos do pressuposto que o Teatro é uma arte coletiva. Como não duvido desse pressuposto e faço questão de ressaltá-lo, entendo, depois de tantos anos de prática continuada, que é o entendimento e o exercício constante da coralidade que o mantém vivo.

Deste modo, a coralidade deve ser exercitada sempre. Antes da configuração do espetáculo, independente do material poético que será tratado, durante os ensaios e também durante as apresentações. Ela é matéria basilar do Teatro. Os atores que a exercitam crescem, se redimensionam, tornam-se sabedores do todo da obra e são a ela pertencentes. Porque tal coralidade é o elemento transmissor entre tudo e todos. Através dela cada parte se entende conectada ao todo e o todo se entende composto de partes; cada ator se percebe conectado aos outros atores, assim como em uma dramaturgia exemplar as ações de cada figura humana em relação às outras criam um tecido que



compõem o todo da obra. E que fique claro isso acontece mesmo em trabalhos em que não haja um coro propriamente dito em cena.

Em uma peça realista, por exemplo, apoiada em personagens dramáticos ou mesmo em personagens-tipo de uma dramaturgia narrativa, há coralidade. Mas é preciso estar disposto a percebê-la. Sair de si e se colocar à disposição para algo além de si. É preciso chamar a atenção para senti-la. E dar valor à sua existência. Ainda mais em nosso mundo atabalhado, apressado, exigente de metas, impondo aos indivíduos prazos e resultados alcançados. Ou seja, o oposto da artesanaria do Teatro que se coloca à disposição do Tempo para florescer.

A sensação de pertencimento oferecida pela coralidade - porque é disso que se trata, seu exercício faz com que nos sintamos pertencentes a algo - gera integração, horizontaliza as relações e com isso nos fortalecemos como atores em cena, porque essa percepção faz com que trabalhe mais e melhor pelo todo. Queremos que o todo, ou seja, a obra, se manifeste plenamente, pois a ela pertencemos ao mesmo tempo que a geramos. Somos criadores e criaturas simultaneamente. E isso, posso afirmar, é pura diversão, é colocar-se para além de suas medidas, é poder imaginar, tramar, inventar mundos e possibilidades comunitariamente. E esse sentido de comunhão real e verdadeira somente é possível pelo exercício da coralidade.

Mas como exercitá-la? Creio que toda pessoa empenhada em tornar uma ação cênica viva e duradoura tentou formular procedimentos a seu modo para que se exercitasse a coralidade, mesmo não dando esse nome àquilo que pretendia. Os grandes teatrólogos se preocuparam com isso: Constantin Stanislavski, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, Augusto Boal, Viola Spolin, Ariane Mnouchkine, Peter Brook, Pina Bausch, Julian Beck e Judith Malina, Maguy Marin e aqui pertinho de nós Zé Celso, Antunes Filho, Ingrid Koudela e singela e modestamente também me incluo nesse rol, porque depois de trinta anos de trabalhos, sei que desenvolvo um procedimento potente para alcançar o entendimento da coralidade.

Posso afirmar hoje, depois de tantos anos de trabalho continuado, que o Campo de Visão é uma prática criativa que fomenta, revitaliza, redimensiona e complexifica o sentido de coralidade.

Mas o que é o “Campo de Visão”?

Em meu mestrado, defendido em 2003, apresentava-o, assim, em linhas gerais:

Trata-se de um exercício em Improvisação Teatral, coral, no qual os participantes só podem se movimentar quando algum movimento gerado por qualquer ator estiver ou entrar em seu campo de visão. Os atores não podem olhar olho no olho. Devem ampliar sua percepção visual periférica e através dos movimentos, de suas intenções e pulsações, conquistar naturalmente uma sintonia coletiva para dar corpo a impulsos sensoriais estimulados pelos próprios movimentos, por algum som ou música, por algum texto ou situação dramática. Trata-se de uma improvisação conduzida, cabendo ao condutor a difícil tarefa de interferir apenas nos momentos precisos e necessários para impulsionar e realimentar o jorro criativo dos atores (Lazzaratto, 2011, p. 41- 42).



Hoje, o Campo de Visão continua a ser um potente exercício de improvisação coral com inúmeras qualidades pedagógicas como: ampliação do repertório gestual e imagético, ampliação da visão periférica e da percepção do outro, desenvolvimento da noção espacial, ativando e articulando um estado de concentração poética em que Razão e Sensibilidade se interseccionam livremente. Ele permite que, a partir do outro, o ator amplie seu potencial criativo, enriqueça sua visão de eventuais “personagens” evitando cristalizações pré-concebidas, além de propiciar um mergulho cada vez mais profundo tanto em sua interioridade quanto no universo a ser criado. É um trabalho essencial e complementar a qualquer processo criativo, e instiga os participantes a realizar o difícil, porque complexo, exercício de alteridade.

Por ser muito simples em suas regras ele proporciona matizes insuspeitados tornando tudo mais atraente, porque complexo: um paradoxo! Entre as mais variadas definições de complexidade aqui me apoiarei na de Edgar Morin que se coaduna muito bem com o que de fato acontece com o Campo de Visão:

a um primeiro olhar, a complexidade é um tecido (*complexus*: o que é tecido junto) de constituintes heterogêneas inseparavelmente associadas: ela coloca o paradoxo do uno e do múltiplo. Num segundo momento, a complexidade é efetivamente o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem nosso mundo fenomênico. Mas então a complexidade se apresenta com os traços inquietantes do emaranhado, do inextricável, da desordem, da ambiguidade, da incerteza [...] (Morin, 2007, p. 13).

Esta pequena definição é valiosa. Nela, a imagem do Campo de Visão se esclarece. Sim, ele é um sistema complexo, um tecido que é tecido junto, com heterogeneidades associadas, que promove o paradoxo do uno e do múltiplo, além de ser efetivamente um acontecimento inquietante porque sempre incerto. E para cada indivíduo ali inserido, lidar com ações, retroações, determinações e acasos que formam um emaranhado único composto de diferenças, é verdadeiramente muito complexo. Exige um apuro de pensamento. Sensibiliza o corpo em relação de alteridade e por aí possibilita um novo pensar.

Por ser coral e coletivo o Campo de Visão já parte do pressuposto de que as manifestações individuais acontecerão sim, mas sempre em contato e em interação com outras individualidades que a transformarão inevitavelmente, evitando, assim, serem ações ensimesmadas, de baixa potência e de curto alcance. Por ser coral, ele vivifica em nós ancestralidades em que os indivíduos se compreendiam antes coletivamente do que individualmente. Ele nos faz lembrar que estamos sempre inseridos em algo maior do que nós mesmos, que fazemos parte de um todo. Que uma simples ação individual transforma o todo e que qualquer acontecimento transforma o indivíduo, sempre, irrevogavelmente.

Por ser coral, ele é um caminho para que os padrões arquetípicos possam de algum modo ser acessados amplificando a percepção, tanto das coisas externas ao indivíduo quanto à sua dimensão íntima. É curiosa essa característica paradoxal: por ser coletivo ele nos proporciona mergulhos



mais profundos em nossa interioridade individual e ali nos percebemos antes uma potência de ser do que uma afirmação inequívoca de nossa identidade. Ou seja, ele nos mostra que antes somos muitos, vários, poderia mesmo dizer, todos, e que num processo de inúmeras escolhas conscientes e inconscientes, delineamos aos poucos nossa identidade. Mas que em momento nenhum para afirmá-la precisamos nos desvencilhar daquele estado primordial múltiplo. Ou seja, que belo pressuposto para o trabalho do ator!

Por ser improvisacional, ele estimula o ator ao jogo. Ele faz com que as incertezas sejam elemento fundamental do trabalho. Ele relativiza pré-conceitos e abre as portas para outras possibilidades, novas percepções que o acontecimento pode gerar a cada momento. Por isso, ele é desestabilizador. E, por isso, paradoxalmente, ele fortalece nossa condução. Porque no improviso é fundamental que o ator esteja à deriva no mesmo instante em que seja condutor de suas ações.

Por ser improvisacional, ele instiga o ator a estabelecer contato com tudo que o cerca para ali encontrar sentido. Ele mostra que nunca estamos sozinhos, que de alguma forma sempre pertencemos a algo e que não somos “os donos do negócio”. Ele opera em nós a dupla ação de sermos propositivos e receptivos simultaneamente.

Por isso, o corpo do ator no Campo de Visão busca e se transforma em um corpo-perceptivo. Com a percepção aguçada, “escuta-se” o outro integralmente. Qualquer outro – um indivíduo, um objeto, um som, o espaço, uma imagem... os “outros” de sua interioridade... Ampliando sua percepção, o ator se amplifica também. Percebe-se inserido em um campo largo, amplo, horizontal - sendo afetado por aquilo que vê e por aquilo que não vê, por aquilo que conduz e por aquilo que o conduz. Pelas motivações interiores e por aquilo que o move independente de sua vontade. É equilibrar vontade e inércia, movimento e pausa. E esse é um caminho para se alcançar a coralidade.

O Campo de Visão na verdade é um pressuposto para um Campo de Percepção, lugar de pura conexão, e com o exercício da percepção somado ao exercício constante da sensibilidade, o sentido da coralidade surge naturalmente. Porque a coralidade é tão sutil que não pode ser ativada com esforço. Ela é dada às fluências! Força em demasia a rompe, ela não é matéria da pulsão do desejo e sim do entendimento do simples estar com.

Mas que fique claro: o que o Campo de Visão propõe não é um amálgama absoluto em que as características de toda e qualquer coisa, seja um objeto, uma paisagem ou um indivíduo, se desvanecem. Pelo contrário, é conexão na diferença. Embora eu esteja profundamente conectado com o outro, há diferenças entre nós e estas diferenças interessam. Promovemos profunda conexão quando entendemos e respeitamos a diferença. O não entendimento disto pode levar a ideais totalitários onde se passa por cima de todo e qualquer diferente.

Preservar as diferenças é tão importante quanto se perceber parte de um todo. Aliás, somente nos percebemos assim quando de fato nossa identidade está fortalecida. Como dizia



Pascal: “considero impossível conhecer as partes enquanto partes sem conhecer o todo, mas não considero menos impossível a possibilidade de conhecer o todo sem conhecer singularmente as partes” (Morin, 2007, p. 103). A Parte e o Todo, metonímia e metáfora, assim opera o Campo de Visão e através dele a coralidade se dá. E para isso são necessários a percepção e o entendimento da “distância”. Nele, é fundamental a preservação das distâncias entre os atores. A distância esclarece! A distância propicia melhor visão do outro, melhor visão do que ele está fazendo, além de garantir que o movimento coral que ali se instaura de improviso, não adquira características unitárias e unívocas sem que se queira. Porque a unidade é também uma possibilidade do Campo de Visão.

A coralidade se dá em um espaço regido pela reverberação e pela escuta. Por isso, a prática do Campo de Visão a fortalece. Porque ele gera um campo de percepção em que qualquer elemento que componha esse espaço manifesta algum sentido que afetará o outro elemento, seja animado ou inanimado. Na verdade, em trabalhos de criação poética tudo adquire vida, qualquer elemento irradia a sua particularidade que será sentida/percebida por um outro. Em artigo recente, em vias de publicação na Revista Olhares, sobre a dramaturgia cênica que realizei do espetáculo “Fragmentos” que estreou em Palmela, Portugal, em 2023, escrevi o seguinte:

o sentido de coralidade pode e deve transcender o jogo relacional entre humanos e se adentrar também como modo operacional de nos relacionarmos com tudo que possa vir compor a cena, seres animados e inanimados. Porque a coralidade agrega, coordena, embasa, permite que as partes que comporão o todo se integrem porque adquirem âlma. O ator manipula o objeto ou é por ele manipulado? Essa resposta o Campo de Visão me ensinou há muitos anos. Claro que o primeiro sentido está na manipulação do ser animado sobre o inanimado, mas a prática constante de exercícios que estimulam a percepção e a sensorialidade, nos levam a, também, compreendermos o oposto: o objeto é capaz de adquirir âlma e animar o indivíduo humano. A partir dessa noção e prática, a coralidade também passa a ser composta pelos objetos da cena, adereços, música, luz e espaço. Tudo integrado e interagindo com suas características próprias contribuindo para o todo (Lazzaratto, 2025, p. 37-38).

Deste modo, não somente os atores em cena estabelecem a coralidade. Ela pode se dar pela música que soa no espaço e que ao soar se diz e diz ao outro, assim como um objeto se “oferece” ao personagem modificando-o e sendo por ele modificado simultaneamente. Um espaço de afecção que faz com que tudo se conecte e o todo se revele em todas as suas facetas. Talvez esta seja a síntese que aqui se pretende por coralidade e também o porquê dela ser célula primordial do Teatro.

Para concluir, estabelecendo conexão com a epígrafe de Galeano escolhida para esse texto, de certo modo depois de muitos anos de trabalho continuado, seja nas instituições de ensino, seja em grupos de teatro e depois de ter tido a oportunidade de iniciar o processo de internacionalização do Campo de Visão em Portugal e França, graças à Bolsa Pesquisa no Exterior da Fapesp, posso notar que tanto aqui quanto lá, atualmente, os indivíduos estão carentes de trabalho que tragam em seu cerne o sentido de coralidade que aqui se apresenta - seja através do Campo de Visão ou de qualquer outro procedimento que a instigue - porque há uma ausência de processos que promovam



um senso de coletividade criativa, que afetem e estimulem uma necessidade atávica de todo artista da cena: o “trabalhar com”, o “criar com”, visando algo em comum.

Estou me referindo aos artistas que estão lá no espaço cênico, atores, atrizes e performers que estão muito sozinhos... Inúmeros processos umbilicais fora do país também estão se tornando a tônica, muitas vezes porque é a única maneira de poder criar, de se manter ativo no ofício, já que não há estruturas governamentais nem muito menos privadas que apoiem o Teatro em toda sua beleza de base coletiva, porque não interessa ao neoliberalismo um sentido de coletividade atuante e criativa. São tempos bicudos os que estamos vivendo. Há um esgotamento de todos os meios, dos recursos naturais aos da vida na cidade. As grandes cidades não comportam mais os valores sobre os quais a sociedade elegeu se edificar, seja São Paulo ou Paris. É urgente uma mudança de rota. É dado ao ser humano o poder de escolha. Ocidentalmente escolhemos até agora pela competição, pelo consumo, pela violência gerada pela desigualdade, pelo individualismo... escolhemos. Está na hora de fazermos outras escolhas. Que o Campo de Visão seja ampliado, que a horizontalidade seja a tônica das relações, que um senso de comunidade se efetive. Viva o Teatro e sua coralidade!



Referências

- ANDRADE, Cláudia. *Coro: corpo colectivo e espaço poético: interseções entre o teatro grego antigo e o teatro comunitário*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.
- BANU, Georges. Solitude du dos et frontalité chorale. *Alternatives théâtrales*, Bruxelles, n. 76-77, p. 12-17, 2003.
- BULHÕES, Marcos. Coralidades performativas e subversão da cis-heteronormatividade: teatro e performance na expansão de gênero, sexualidade e afetividade. Notas sobre as ações cênicas em Pulsão, Anatomia do Fauno e Matrimônios. In: LEAL, Dodi; DENNY, Marcelo. (org.). *Gênero expandido: performances e contrassexualidades*. São Paulo: Annablume, 2018.
- CORDEIRO, Fabio. *O coral e o colaborativo no teatro brasileiro*. 2010. Tese [Doutorado em Artes Cênicas] – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.
- ENCONTRO com Milton Santos: O Mundo Global Visto do Lado de Cá. Direção de Silvio Tendler. [S. l. : s. n.], 2006.
- FERNANDES, Silvia. Teatralidade e textualidade. A relação entre cena e texto em algumas experiências de teatro brasileiro contemporâneo. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 7, p. 167-174, out. 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/682/638>. Acesso: 09 maio 2023.
- IFIGÊNIA. Encenação de Marcelo Lazzaratto [Apresentação no SESC Belenzinho]. Dramaturgia de Cássio Pires. Cia Elevador de Teatro Panorâmico. 2012. [S. l.]:Canal Rodrigo Spina, 2018. 1 vídeo (64 min, 51 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4ISMxKCYS0U>. Acesso em: 24 abril. 2024.
- LA QUESTION [...]. *Alternatives théâtrales*, Bruxelles, n. 76-77. 2003. Disponível em: <https://www.alternativestheatrales.be/catalogue/revue/76-77>. Acesso em: 12 jul. 2024.
- LAMPERT, Cristian. *A coralidade como princípio de criação cênica: notas para uma discussão*. 2021. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2021.
- LAZZARATTO, Marcelo. *Campo de Visão: exercício e linguagem cênica*. São Paulo: Escola Superior de Artes Célia Helena, 2011.
- LAZZARATTO, Marcelo. *Campo de Visão: um exercício de alteridade*. Campinas: Editora Unicamp, 2023.
- LAZZARATTO, Marcelo. Fragmentos: o encenador-dramaturgo, o material e a coralidade. *Olhares*, v. 11, n. 1, p. 32–53, 2025. Disponível em: <https://doi.org/10.59418/olhares.v11i1.232>. Acesso em: 04 fev. 2025.
- LOSCO, Mireille; MÉGEVAND, Martin. Coro/Coralidade. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify. 2012.
- MORETTO, Roberto C. *Coro e Coralidade: da ancestralidade Grega... do Bumba meu Boi e da Capoeira e da Cultura Europeia do Dissenso*. 2022. Tese (Doutorado em Artes) - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O Futuro do drama*. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto, Campo das Letras, 2022.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. Choralité - Note sur le postdramatique. *Alternatives théâtrales*, Bruxelles



n. 76-77, p. 28-29, 2003.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TRIAU, Christophe. Choralités diffractées: la communauté en creux. *Alternatives théâtrales*, Bruxelles, n. 76-77, p. 5-11, 2003.



Biografia acadêmica

Marcelo Mazzaratto - Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Docente em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Artes Cênicas, Campinas, São Paulo, Brasil.

E-mail: lazza@unicamp.br

Financiamento

Este artigo é um dos frutos do projeto de pesquisa “Campo de Visão: coralidade e outros corpos”, aprovado pela Fapesp em Bolsa Pesquisa no Exterior (BPE) - Processo: 2022/05631-8.

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Marcelo Mazzaratto

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Aberta

Editor responsável

Ricardo Gomes

Priscilla Duarte

Lídia Olinto

Histórico de avaliação

Data de submissão: 24 de abril de 2024

Data de aprovação: 01 de julho de 2024



CHORALITY AND THE CAMPO DE VISÃO

A CORALIDADE E O CAMPO DE VISÃO

Marcelo Lazzaratto

 <https://orcid.org/0000-0002-7918-5292>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i14.7665

Chorality and the Campo de Visão

Abstract: This article emphasizes the importance of one of the fundamental aspects of Theater: collectivity. It presents a sense of chorality, which promotes integration among all the elements that compose the scene in the dynamics of creation. It asserts that this is a necessary and indispensable exercise for contemporary times and, as a procedure, selects the improvisational system Campo de Visão (Field of Vision, in a free translation), which the author has been developing for 30 years.

Keywords: chorality; Campo de Visão; theater; collectivity; otherness.

A Coralidade e o Campo de Visão

Resumo: Este artigo enfatiza a importância de um dos aspectos basilares do Teatro: a coletividade. Para isso apresenta um sentido de coralidade que promove na dinâmica de criação uma integração entre todos os elementos que compõem a cena. Afirma ser esse um exercício necessário e indispensável à contemporaneidade e, como procedimento, elege o sistema improvisacional Campo de Visão, que o autor desenvolve há 30 anos.

Palavras-chave: coralidade; Campo de Visão; teatro; coletividade; alteridade.



“You were saying... what would be the destiny of Latin America? I do not know, but I know what the challenge is. The challenge is: Are we going to become a sad caricature of the north? Are we going to be like them? Are we going to repeat the horrors of the consumer society that is devouring the planet? Are we going to be violent and believe that we are condemned to incessant war? Or are we going to generate another, different world? Are we going to offer the world a different world? This is the challenge we are presented with.”

(Galeano, Eduardo. *In: ENCONTRO [...]*, 2006)

This article aims to reflect about a fundamental structure of Theater, its collective sense. In a world ruled by consumption and selfies, I believe that highlighting foundational elements of this art is, in a way, an act of resistance. Theater resists the crises of any era precisely by welcoming with open arms anyone interested, and individuals ultimately find in it a genuine and indispensable place for life, a simple place of meeting, of being with and creating together. For this reason, I chose chorality as an object to be highlighted by a collective creative procedure, the “Campo de Visão” (Field of Vision, in a free translation)¹.

The concept of chorality unequivocally appeared in the world of art research in the early 1980s with the French thinker and playwright Jean Pierre Sarrazac, in “L’avenir du drame” (The Future of Drama, 2002). Sarrazac linked it to choral figures that began to emerge in contemporary writing and staging. Although based on the original sense of the Greek chorus, contemporary chorality’s central characteristic is polyphony, i.e., a collectivity composed of diverse voices that do not necessarily form a single, massive and uniform voice. A chorus composed of individualities!

These initial guidelines on the concept align with what I have developed in the Campo de Visão for 30 years. What I have always sought through it was a non-stigmatized chorus, composed of individualities exercising the difficult interplay between individual desires and collective needs. The show “Ifigênia” (2012) is the best example of the realization of this search².

But if we look closely – something I did in the last semester when I dedicated myself a bit more to the subject as part of my research project by Fapesp, “Campo de Visão: coralidade e outros corpos” – chorality is an important topic with few reflections, articles, and academic works, both in Brazil and abroad. It is a concept that has not yet acquired its own entry in theater dictionaries. In recent years, some works have been published on the subject, and this article is aimed at contributing to bring to light such a precious term. If we do not give it due attention, it may succumb to the ferocious and silent webs of neoliberalism, undermining the theatrical power at its base.

In Brazil, I highlight four interesting works on the subject: the PhD thesis “O coral e o colaborativo no teatro brasileiro” (2010), by Fábio Cordeiro; the article, “Coralidades performativas

1 Considering that it is the name of a system created and developed in Brazil where the language is Brazilian Portuguese, the author chose to keep it in its original language.

2 To find out more, I recommend reading LAZZARATTO, M. R. *Campo de Visão: exercício e linguagem cênica*. São Paulo: Escola Superior de Artes Célia Helena, 2011; or: LAZZARATTO, M.R. *Campo de Visão: um exercício de alteridade*. Campinas: Editora UNICAMP, 2023.



e subversão da cis-heteronormatividade: teatro e performance na expansão de gênero, sexualidade e afetividade: notas sobre as ações cênicas em Pulsão, Anatomia do Fauno e Matrimônios” (2018), by Marcos Bulhões; the master dissertation thesis “A coralidade como princípio de composição cênica” (2021), by Cristian Lampert, including a beautiful analysis of the chorality processed by the Campo de Visão in “Ífigênia”; and the PhD by Roberto Carlos Moretto, “Coro e Coralidade: da ancestralidade Grega... do Bumba meu Boi e da Capoeira e da Cultura Europeia do Dissenso” (2022).

To these recent works, “Sistema Coringa,” proposed by Augusto Boal could also be mentioned, which heavily carries the idea of chorality (even though he does not use this term) in the sense of giving voice to various voices other than the central characters of the action. This highlights the important socio-political aspect of the concept; as well as types of choralities developed at Teatro Oficina and many other collectives spread across the Brazilian territory that somehow have chorality as an axis, in a broad sense. My research group, Cia. Elevador de Teatro Panorâmico is an example of this. In other words, the fact is that in Brazil, many “types” of chorality are practiced in the so-called Teatro de Grupo (Theater of Group), but little has been written about it.

Regarding an understanding of chorality contained, for example, in Teatro da Vertigem, and which I somehow extend to the dynamics of Theater of Group that greatly strengthened in the late 1990s, Professor Silvia Fernandes tells us:

The claim of chorality appears as one of the roots of the group’s work, especially when considering the choral foundation that sustains it. As Christophe Triaux observed in a recent text, “Being together, speaking of the community, speaking of the heterogeneous as well as of the group and the permanent dialectic between them and opening the representation to the spectator” are the foundations of this notion that has the ancient chorus model as a reference, as it claims a choral functioning of scenic production, which manifests more as aspiration and tension than as effective realization” (Fernandes, 2009, p. 168).

The Belgian magazine Alternatives Théâtrales published an entire issue dedicated to the concept. All current reflections on the subject use it as a reference! Christophe Triaux, referenced in Silvia Fernandes’ quote, organized this issue of the magazine with the collaboration of Georges Banu and published his article on chorality in it. I have also used it numerous times in texts, rehearsal rooms and classrooms, as have other researchers interested in the subject. And we can only be happy about that! However, this publication is from 2003! After 20 years, such term still has not acquired the status it deserves among Theater practitioners and thinkers. There is little discussion on it, while those interested, like me, rely on this little bit of information as if it were a breath of air to keep it alive, as is the case with the valuable publications mentioned above. The fact is that amid so many publications over the last 20 years, there is little to read on chorality.

I say, a status more than deserved, necessary! Because I believe that for Theater to continue its long and sometimes unappreciated current journey we, the people of the stage, urgently need to value chorality by talking, writing articles and books, and creating theatri-



cal works guided by it. See the summary of the editorial of the magazine published 20 years ago:

The issue of chorality, particularly in the last ten years, as in dance or music, is at the center of many practices on the European scene. From Marthaler to Lev Dodin, from Einar Schleeef to Stanislas Nordey, and from Gabily and Tanguy to Fisbach, Delcuvellerie, or Lacascade, the choral principle questions the troupe, the theatrical assembly, the city, the community, and its different ways of asserting itself on a plateau. Whether the choral model manifests itself or constitutes an underlying foundation, it is always the issue of the oneness and the multiple that is privileged and sets the scene in motion. Beyond the aesthetic issues and formal investigation it involves, it addresses fundamental political issues. Far from the static image of a massive and homogenizing chorus, these choral groups aim for the horizon of a unity that does not erase differences, playing out the two sides of an essential question: how to be together while remaining singular? How to make a world with solitudes? (LA QUESTION [...], 2003)³.

If the principles are wonderful and exciting and align with what I have always intended while developing day after day the choral improvisational system Campo de Visão – and to think that in the same year of 2003 I was premiering “Amor de Improviso”, which was precisely researching the Campo de Visão as a scenic language strongly supported by the sense of chorality... “how to be together while maintaining singularity?” This statement could have been in the program of the play – I ask: does this operational mode still have the same strength and impetus after 20 years of publication? The text speaks of the European production of that moment... and in Brazil? The so-called Theater of Group, which more than 20 years ago was greatly strengthened, gaining important spaces in society, in the media, and in some government structures, was largely responsible for keeping this flame alive, vibrant, and brilliant. However, what about today? It seems to me that there is a gradual weakening of this brilliance. Issues of all kinds, driven by silent and ferocious neoliberalism, have been gradually undermining practices, processes, and collectives aiming at statements like that of chorality. On the other hand, it still vibrates, pulsates and is preserved in schools, from universities to free courses, technical training schools and community and dilettante theater. Places of training generally preserve what is basic, genuine and indispensable.

In a beautiful book on the meaning of the ancient Greek chorus in relation to contemporary community theater, the Portuguese actress and researcher Cláudia Andrade praises interdisciplinarity in its pedagogical and social genesis:

³ “La question de la choralité, depuis une dizaine d’années tout particulièrement, se retrouve, comme dans la danse ou la musique, au centre de nombreuses pratiques de la scène européenne. De Marthaler à Lev Dodine, de Einar Schleeef à Stanislas Nordey, de Gabily et Tanguy à Fisbach, Delcuvellerie ou Lacascade, le principe choral interroge la troupe, l’assemblée théâtrale, la cité, la communauté et ses différentes manières de s’affirmer sur un plateau. Que le modèle choral soit manifeste ou constitue un fondement sous-jacent, c’est chaque fois la question de l’un et du multiple qui est privilégiée et met la scène en mouvement. Au-delà des enjeux esthétiques et des recherches formelles qu’il implique, il se charge d’interrogations politiques fondamentales. Loin de l’image figée d’un chœur massif et uniformisant, ces choralités se donnent pour horizon une unité qui n’effacerait pas les différences, mettant en jeu les deux faces d’une question essentielle : comment être ensemble tout en restant singuliers ? Comment faire un monde avec les solitudes?” (LA QUESTION [...], 2003).



[...] *choreia* comprised the fusion of dance, music, and poetry, being an integral part of Athenian education. Even before the establishment of dramatic festivals in Athens, choral expression was one of the first cultural forms that throughout the archaic period was strongly rooted in daily life and ritual celebrations, transitioning to dramatic genres with successive transformations and innovations. The chorus is thus fully representative of this interdisciplinarity, constituting a transversal element in the crossing of artistic languages that combines different dimensions. But today, how can the chorus contribute to the theatrical creative process and community dynamics? What are the ideological, philosophical, conceptual, ethical, aesthetic, and political implications of placing the chorus at the center of community theatrical production? Is it possible to rescue the chorus in our current society, so distant from a collective and inclusive ideal? (Andrade, 2013, p. 3).

Although this article discusses chorality more than Chorus itself, I echo Andrade's questions and say: chorality is a necessity today! Without it, the notion of collectivity, something precious in all sectors of daily life and which in the Arts finds a complex place to exist in the Theater, will cease to guide scenic events. This shift is already well underway. It is needless to say there is an excess of individualism shaping contemporary life and scenes. There are valid or weak and mediocre justifications, but there is an excess in any case. Contemporary times and their means of communication have given individuals a platform to express their voices at any moment. This can be seen as empowerment and liberation—never before in human history have individuals had so much space to say what, when and how they want it. However, this excess of manifested individuality eliminates the exchange, the tension generated at encountering the other, the beauty and harshness of relationships, and the not always pleasant dealings of individuals with contradiction and diversity. It also exposes another factor: the absence of rituality.

Exercising collectively requires everyone to perceive limits that are governed by a kind of relational ordering that leads everyone to a kind of ritual. In the relational game there are limits, some rules emerge so that the whole continues to pulsate. Individuals realize that their time needs to be integrated with another time, that their needs do not always need to be expressed, that other persons can say something and they can listen so that it is finally time to act together. Yes, acting together with common interests, which provides a renewed sense of community. But I'll come back to that later

For now, I say that the sense of rituality and even its valuable practice can be understood in processes that value and need collectivity to exist. Rituality organizes another space of action, establishes its own time, generates a common rhythm, indicates gestures and postures, and highlights aspects, colors, fabrics, forms, signs that can constitute symbols. Such symbols create common codes that are managed, expressed, and administered by everyone within a certain time interval. An important place to be another without ceasing to be oneself, with others. But if rituals—and theater is a type of rituality—are structured this way, what connects all these elements? I calmly answer: chorality.



For European theorists, the concept of chorality emerged in the “crisis of drama,” a notion coined by Peter Szondi. From there, numerous reflections in agreement or dissent arose based on a type of dramaturgical texture that addressed the new organization and necessity of contemporaneity. At that moment there was no longer something that encompassed people as a whole like the chorus of Greek tragedies. The fragmentation in every sense of the post-war era eliminated such a possibility. Thus, chorality arised, linked to the word, the text, a type of textual structure independent of dialogical relationships. It richly developed in the period later termed post-dramatic. See what Mireille Losco and Martin Mégevand say in the *Lexicon of Modern Drama*:

[...] corresponds to a questioning of the conception of the dramatic microcosm and the dialectics of dialogue, traditionally organized around conflict. At the level of the word, chorality manifests as a set of responses that escape the logical enunciation of action and can be melodically structured, as a song in multiple voices. At the level of characters, it corresponds to a community no longer prone to the challenge of individual confrontation (Losco-Megevand, 2012, p. 62).

Great playwrights have created powerful works linked to this interest. Heiner Muller, one of the notable names of the period, conceived numerous plays as an author and director in which he exercised chorality in specific ways, and these works are used as examples for theorists to debate the issue. However, let us not forget that Muller descends from Brecht, who already in the late 1920s and early 1930s exercised chorality in his *Learning Plays*. Chorality teaches. Muller, having developed his creation from the shock and devastation generated by the War during the socialist construction period in East Germany, operating in the key of deconstruction/reconstruction, structured his texts no longer emphasizing the dialogical relationship. However, he did not eliminate dialectics, conceiving from the idea of a fragment, another way of bringing it to the scene instead. His work is just one example; other authors and directors fostered the issue, generating interesting theoretical discussions. The debate between Sarrazac and Lehmann regarding the post-dramatic is well-known, and chorality is part of this discourse (Sarrazac, 2003). This article does not intend to address this area but appreciates the debate, as it enhances the issue, enriching the analysis and bringing us varied points of view.

The intention is to approach the concept of chorality from another perspective, which is neither dramaturgical nor related to the use of the voice by a particular character or group of individuals who no longer recognize themselves as a unit, nor to discuss the polyphony of voices stemming from contemporary isolation. Although it is known that all these elements constitute chorality in that context, this article is not aimed at addressing such points.

I intend to reflect a bit on chorality as one of the foundational bases of Theater and also from the perspective of acting, on the importance of the notion of ensemble; to look at the work of actors in a creative dynamic in a choral action, or not. And from this, expand its reach to everything that configures the Scene and state that without the sense of chorality, Theater may cease to exist.



Chorality can be understood as the quality of being choral. An adjectival force of the noun Chorus, i.e., a quality of choral action, whether in unison or polyphonic, composed of equal or different people, ancient or contemporary. But let's look more closely: what we commonly call Chorus or choral action is what is seen on stage, expressed and shaped in exteriority. The chorality I present here, on the contrary, acts underground, underpinning, foundational, acting in the interlines, in what is not seen. Chorality is not concerned with appearance but it knows that without it, the appearance of the Chorus weakens and stiffens. Chorality is a quality of choral action that makes it alive, attractive, and unsettling.

A choral action devoid of chorality can be boring and tedious. What connects, what bonds all the participants who compose it is chorality. Chorality structures; it is what is underneath, acting subliminally. Understood this way, we can say that it is the very substance of the chorus; it ceases to be a quality or an adjectival force and becomes the very noun of collective scenic action. A Chorus without chorality is not a Chorus.

If historically the Chorus has been losing its strength, and perhaps its numerical expression is the greatest sign of this. From 15 people who composed it in Aeschylus' tragedies, it went to 12 in Sophocles and so on until being represented by a single actor in the figure of a commentator, a narrator or a *raisonneur*: i.e., from the group to the individual—for various socio-political-economic reasons. If the chorus lost its strength, the sense of chorality did not need to and should not follow such trend of exhausting the idea of grouping, collectivity and community that Theater operates.

Chorality, understood as a subliminal element, is necessary for any scenic manifestation, expressed by any language at any time and place. Because it is through it that the collective is strengthened and kept active. This, of course, assuming that Theater is a collective art. As I do not doubt this assumption and make a point of emphasizing it, after so many years of continuous practice, I believe that it is the understanding and constant exercise of chorality that keeps it alive.

Thus, chorality must always be exercised. Before the configuration of the show, regardless of the poetic material to be treated, during rehearsals, and during performances. It is a foundational matter of Theater. Actors who exercise it grow, re-dimension themselves, become knowledgeable of the whole work and belong to it. Because such chorality is the transmitting element between everything and everyone. Through it, each part understands itself as connected to the whole, and the whole understands itself as composed of parts; actors perceive themselves connected to the other actors, just as in exemplary dramaturgy, the actions of each human figure in relation to others create a fabric that constitutes the whole work. Let us be clear, this happens even in works in which there is no actual chorus on stage.

In a realistic play, for example, supported by dramatic characters or even type-characters of a narrative dramaturgy, there is chorality. However, it is necessary to be willing to perceive it, to get out of oneself and be available for something beyond oneself. It is necessary to draw attention to feel it and give value to its existence. Even more so in our hectic, rushed world, which demands



targets and imposes deadlines and results on individuals. In other words, it is the opposite of the craftsmanship of the Theater, which puts itself at the disposal of Time in order to flourish.

The sense of belonging offered by chorality - because that is what it is about, its exercise makes us feel part of something - generates integration, horizontalizes relationships, and with this, we strengthen ourselves as actors on stage, as this perception makes us work more and better for the whole. We want the whole, i.e., the work, to manifest itself fully, for we belong to it at the same time that we generate it. We are creators and creatures simultaneously. I can affirm this is pure fun, it is putting yourself beyond your own measures, it is being able to imagine, plot, invent worlds and possibilities communally. This sense of real and true communion is only possible through the exercise of chorality.

However, how to practice it? I believe that everyone committed to making an alive and enduring scenic action has tried to formulate procedures in their own way to exercise chorality, even without giving that name to what they intended. The great theater practitioners were concerned with this: Constantin Stanislavski, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, Augusto Boal, Viola Spolin, Ariane Mnouchkine, Peter Brook, Pina Bausch, Julian Beck and Judith Malina, Maguy Marin, and close to us, Zé Celso, Antunes Filho, Ingrid Koudela. Modestly, I also include myself in this list, because after 30 years of work, I know that I have developed a powerful procedure to achieve the understanding of chorality.

I can affirm today, after so many years of continuous work, that the Campo de Visão is a creative practice that fosters, revitalizes, re-dimensions, and complicates the sense of chorality.

But what is the “Campo de Visão”?

In my master’s thesis, defended in 2003, I presented it in broad terms as follows:

It is an exercise in choral Theatrical Improvisation, in which participants can only move when a movement generated by any actor is or enters their Campo de Visão. The actors cannot look each other in the eye. They must expand their peripheral visual perception and, through the movements, intentions, and pulses, naturally achieve a collective harmony to give body to sensory impulses stimulated by their own movements, by some sound or music, by some text or dramatic situation. It is a guided improvisation, where the conductor has the difficult task of intervening only at precise and necessary moments to stimulate and feed the creative flow of the actors (Lazzaratto, 2011, pp. 41-42).

Today, the Campo de Visão continues to be a powerful exercise in choral improvisation with numerous pedagogical qualities, such as: expanding gestural and imagistic repertoire, enhancing peripheral vision and perception of the other, developing spatial awareness, and activating and articulating a state of poetic concentration in which Reason and Sensibility intersect freely. It allows actors to expand their creative potential from the perspective of others, enrich their vision of potential “characters” by avoiding preconceived crystallizations, and delve deeper into both their interiority and the universe to be created. It is an essential



and complementary work to any creative process, encouraging participants to undertake the challenging and complex exercise of alterity.

Due to its simplicity in rules, it provides unsuspected nuances, making everything more attractive because of its complexity: a paradox! Among the various definitions of complexity, I will rely on Edgar Morin's, which aligns well with what actually happens in the Campo de Visão:

at first glance, complexity is a fabric (*complexus*: what is woven together) of inseparably associated heterogeneous constituents: it poses the paradox of the oneness and the multiple. In a second moment, complexity is effectively the fabric of events, actions, interactions, retroactions, determinations, and chances that constitute our phenomenic world. Then, complexity presents itself with the disturbing traits of entanglement, inextricability, disorder, ambiguity, and uncertainty (Morin, 2007, p. 13).

This small definition is valuable. In it, the image of the Campo de Visão becomes clear. Yes, it is a complex system, a fabric that is woven together, with associated heterogeneities, promoting the paradox of the one and the multiple, and it is indeed an unsettling occurrence because it is always uncertain. For each individual involved, dealing with actions, reactions, determinations, and chances that form a unique entanglement composed of differences and truly very complex, requiring refined thinking. It sensitizes the body regarding alterity and thus enables a new way of thinking.

Because it is choral and collective, the Campo de Visão assumes that individual manifestations will indeed occur, but always in contact and interaction with other individualities that will inevitably transform them, preventing them from becoming self-centered, low-potency, and short-lived actions. Being choral, it revives in us ancestries where individuals understood themselves collectively before individually. It reminds us that we are always part of something bigger than ourselves, that we are part of a whole. Always, irrevocably, a simple individual action can transform the whole, and any event transforms the individual.

As it is choral, it is a path to access archetypal patterns, amplifying perception, both of things external to the individual and their intimate dimension. This paradoxical characteristic is curious: being collective allows us to dive deeper into our individual interiority, where we perceive ourselves more as a potential being than as an unequivocal affirmation of our identity. In other words, it shows us that we are many, several, I could even say all, and that through a process of numerous conscious and unconscious choices, we gradually delineate our identity. However, at no point we need to disentangle ourselves from that primordial multiple state to affirm it. What a beautiful premise for the actor's work!

Because it is improvisational, it stimulates the actor to play. It makes uncertainties a fundamental element of the work. It relativizes preconceptions and opens doors to other possibilities, new perceptions that the event can generate at any moment. Therefore, it is destabilizing and,



paradoxically, it strengthens our guidance. Because in improvisation, it is crucial for actors to be adrift at the same time as they are the conductor of their actions.

As it is improvisational, it instigate actors to establish contact with everything around them to find meaning there. It shows that we are never alone, that in some way we always belong to something, and that we are not “the owners of the business”. It operates in us the dual action of being both simultaneously proactive and receptive.

Therefore, the actors’ bodies in the Campo de Visão seek and transform themselves into perceptive bodies, with sharpened perception, in which one “listens” to others entirely. Any other—an individual, an object, a sound, the space, an image... the “others” of one’s interiority... By expanding their perception, actors also amplifies themselves. They perceive themselves inserted in a broad, wide, horizontal field—being affected by what they see and what they do not see, by what they lead and what leads them. By inner motivations and by what moves them independently of their will. This is balancing will and inertia, movement and pause and a path to achieving chorality.

The Campo de Visão is, in fact, a premise for a Field of Perception, a place of pure connection and, having the exercise of perception combined with the constant exercise of sensitivity, the sense of chorality arises naturally. Because chorality is so subtle it cannot be activated with effort. It is up to fluencies! Excessive force breaks it; it is not a matter of the impulse of desire but of understanding the simple being with.

Let it be clear: what the Campo de Visão proposes is not an absolute amalgam in which the characteristics of everything, whether an object, a landscape, or an individual, fade away. On the contrary, it is connection in difference. Although I am deeply connected with the other, there are differences between us, and such differences matter. We promote profound connection when we understand and respect differences. Not understanding this can lead to totalitarian ideals that overrides all differences.

Preserving differences is as important as perceiving ourselves as part of a whole. In fact, we only perceive ourselves this way when our identity is truly strengthened. As Pascal said: “I consider it impossible to know the parts while parts without knowing the whole, but I do not consider it less impossible to know the whole without knowing the parts individually” (Morin, 2007, p. 103). The Part and the Whole, metonymy and metaphor, this is how the Campo de Visão operates, and through it, chorality occurs. For this, the perception and understanding of “distance” are necessary. In it, preserving distances among the actors is fundamental. Distance clarifies! It provides a better view of the other person, of what they are doing, in addition to ensuring that the choral movement that is set up there by improvisation does not acquire unitary and univocal characteristics without being wanted. Because unity is also a possibility for the Campo de Visão.

Chorality occurs in a space governed by reverberation and listening. Therefore, the practice of the Campo de Visão strengthens it. Because it creates a field of perception, in which any element that composes this space manifests some meaning that will affect another element, whether animate



or inanimate. In fact, in works of poetic creation, everything comes to life; any element radiates its particularity that will be felt/perceived by another. In a recent article, to be published soon in *Revista Olhares*, about the scenic dramaturgy I created for the play “Fragmentos,” which premiered in Palmela, Portugal, in 2023, I wrote the following:

The sense of chorality can and should transcend the relational interplay between humans and also enter as an operational mode of relating to everything that may compose the scene, both animated and inanimate beings. Because chorality aggregates, coordinates, grounds, and allows the parts that will compose the whole to integrate because they acquire anima. Does the actor manipulate the object or is he manipulated by it? The Campo de Visão taught me this answer many years ago. Clearly, the primary sense lies in the manipulation of the inanimate by the animated being, but the constant practice of exercises that stimulate perception and sensoriality also leads us to understand the opposite: the object can acquire anima and animate the human individual. From this notion and practice, chorality also comes to be composed of the scene’s objects, props, music, light, and space. Everything is integrated and interacting with its own characteristics, contributing to the whole (Lazzaratto, 2025, p. 37-38).

Thus, it is not only the actors on stage who establish chorality. It can occur through the music that sounds in the space and, in doing so, speaks much to the other, just as an object “offers itself” to the character, modifying and being modified by it simultaneously. An affective space makes everything connect and the whole reveals itself in all its facets. Perhaps this is the synthesis intended here by chorality and also why it is the primordial cell of Theater.

To conclude, establishing a connection with the epigraph by Galeano chosen for this text, in a way, after many years of continued work, whether in educational institutions or Theater groups, and having had the opportunity to start the process of internationalizing the Campo de Visão in Portugal and France, thanks to the Fapesp Research Abroad Scholarship, I can see that both here and there, individuals currently lack work that brings with it the sense of chorality presented here - whether through the Campo de Visão or any other procedure instigating it - because there is an absence of processes promoting a sense of creative collectivity, affecting and stimulating an atavistic need of every scene artist: to “work with,” to “create with” aiming at something in common.

I am referring to the artists in the scenic space, actors, actresses, and performers who are very much alone... Numerous umbilical processes abroad are also becoming the keynote, often because it is the only way to create, to stay active in the craft, as there are no governmental or private structures that support Theater in all its collective beauty. Neoliberalism has no interest in an active and creative sense of community. We are living in harsh times. There is an exhaustion of all resources, from natural resources to city life. Large cities no longer accommodate the values that society has chosen to build upon, whether it is São Paulo or Paris. A change of course is urgently needed. Human beings have the power of choice. So far, we have chosen competition, consumption, and the violence generated by inequality and individualism... we have chosen. It is time to make different choices. Let the Campo de Visão



be expanded, let horizontality be the tone of relationships, let a sense of community be realized.
Long live Theater and its chorality!



Referências

- ANDRADE, Cláudia. *Coro: corpo colectivo e espaço poético: interseções entre o teatro grego antigo e o teatro comunitário*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.
- BANU, Georges. Solitude du dos et frontalité chorale. *Alternatives théâtrales*, Bruxelles, n. 76-77, p. 12-17, 2003.
- BULHÕES, Marcos. Coralidades performativas e subversão da cis-heteronormatividade: teatro e performance na expansão de gênero, sexualidade e afetividade. Notas sobre as ações cênicas em Pulsão, Anatomia do Fauno e Matrimônios. In: LEAL, Dodi; DENNY, Marcelo. (org.). *Gênero expandido: performances e contrassexualidades*. São Paulo: Annablume, 2018.
- CORDEIRO, Fabio. *O coral e o colaborativo no teatro brasileiro*. 2010. Tese [Doutorado em Artes Cênicas] – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.
- ENCONTRO com Milton Santos: O Mundo Global Visto do Lado de Cá. Direção de Silvio Tendler. [S. l. : s. n.], 2006.
- FERNANDES, Silvia. Teatralidade e textualidade. A relação entre cena e texto em algumas experiências de teatro brasileiro contemporâneo. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 7, p. 167-174, out. 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/682/638>. Acesso: 09 maio 2023.
- IFIGÊNIA. Encenação de Marcelo Lazzaratto [Apresentação no SESC Belenzinho]. Dramaturgia de Cássio Pires. Cia Elevador de Teatro Panorâmico. 2012. [S. l.]:Canal Rodrigo Spina, 2018. 1 vídeo (64 min, 51 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4ISMxKCys0U>. Acesso em: 24 abril. 2024.
- LA QUESTION [...]. *Alternatives théâtrales*, Bruxelles, n. 76-77. 2003. Disponível em: <https://www.alternativestheatrales.be/catalogue/revue/76-77>. Acesso em: 12 jul. 2024.
- LAMPERT, Cristian. *A coralidade como princípio de criação cênica: notas para uma discussão*. 2021. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2021.
- LAZZARATTO, Marcelo. *Campo de Visão: exercício e linguagem cênica*. São Paulo: Escola Superior de Artes Célia Helena, 2011.
- LAZZARATTO, Marcelo. *Campo de Visão: um exercício de alteridade*. Campinas: Editora Unicamp, 2023.
- LAZZARATTO, Marcelo. Fragmentos: o encenador-dramaturgo, o material e a coralidade. *Olhares*, v. 11, n. 1, p. 32–53, 2025. Disponível em: <https://doi.org/10.59418/olhares.v11i1.232>. Acesso em: 04 fev. 2025.
- LOSCO, Mireille; MÉGEVAND, Martin. Coro/Coralidade. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify. 2012.
- MORETTO, Roberto C. *Coro e Coralidade: da ancestralidade Grega... do Bumba meu Boi e da Capoeira e da Cultura Europeia do Dissenso*. 2022. Tese (Doutorado em Artes) - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O Futuro do drama*. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto, Campo das Letras, 2022.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. Choralité - Note sur le postdramatique. *Alternatives théâtrales*, Bruxelles n. 76-77, p. 28-29, 2003.



SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TRIAU, Christophe. Choralités diffractées: la communauté en creux. *Alternatives théâtrales*, Bruxelles, n. 76-77, p. 5-11, 2003.



Academic biography

Marcelo Lazzaratto - Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Professor of Artes da Cena at Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Artes Cênicas, Campinas, São Paulo, Brasil.

E-mail: lazza@unicamp.br

Funding

This article is one of the outcomes of the research project “Campo de Visão: chorality and other bodies” approved by Fapesp in the Research Abroad Scholarship (BPE) - Process: 2022/05631-8.

Ethics Committee Approval

Not applicable

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

No declared research context

Copyright

Marcelo Lazzaratto

Copyright of the translation

Celso Rimoli

Contribution of authorship (CRediT)

Not applicable

License

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Evaluation Method**

Open Evaluation

Editors

Ricardo Gomes

Priscilla Duarte

Lídia Olinto

Peer Review History

Submission date: 24 April 2024

Approval date: 1 July 2024



**UMA MONTANHA SEM CUME:
memórias de uma escalada em sete tempos**

A MOUNTAIN WITHOUT A SUMMIT:
memories of a climb in seven steps

Julio Adrião

**Uma montanha sem cume:
memórias de uma escalada em sete tempos**

Resumo: Este texto é um depoimento sobre a trajetória de um artista de teatro – ator, diretor, produtor – desde as primeiras descobertas e escolhas até a maturidade artística. No relato dessa jornada, dividida pelo autor em sete tempos, o leitor pode acompanhar seus principais encontros e descobertas, seus aprendizados, perplexidades, medos, coragens, enfim suas peripécias humanas e artísticas. A partir dessas reflexões, constrói-se uma visão crítica sobre o Teatro de Grupo, em uma perspectiva histórica a partir da história de vida de um artista brasileiro.

Palavras-chave: teatro de grupo; atuação teatral; aprendizado teatral.

**A mountain with no summit:
memories of a climb in seven steps**

Abstract: This text is a statement about the trajectory of a theater artist—actor, director, producer—from his first discoveries and choices to artistic maturity. In the account of this journey, divided by the author into seven periods, the reader can follow his encounters, discoveries, learning, perplexities, fears, courage, and finally his human and artistic adventures. From these reflections, a critical view of Group Theater is constructed from a historical perspective based on the life story of a Brazilian artist.

Keywords: group theater; theater acting; theatrical learning.



“Cada um faz o teatro que pode”
(Montenegro, 2016)

Tempo zero: quando nem sabíamos que não sabíamos

Em 1986, eu, Ricardo Gomes, Priscilla Duarte, Flavio Kaktus, Dina Kleve, Aglaia Azevedo, Isabella Azevedo Irlandini, entre outros, integrávamos um grupo de treinamento físico do ator guiado pela atriz gaúcha-carioca Helena Varvaki, que nos fez saber da existência de um tal Terceiro Teatro e de Eugenio Barba que, no ano seguinte, viríamos a conhecer pessoalmente, em sua primeira passagem pelo Rio de Janeiro com o Odin Teatret.

Tempo um: quando soubemos que não sabíamos

A data: Algum dia em maio de 1987. O lugar: O Largo da Carioca, no centro do Rio de Janeiro. O fato: Um espetáculo de rua chamado *Albatri*, do Teatro Tascabile di Bergamo. A cena: Um trompete soa do alto do convento de Santo Antônio. Um tambor irrompe sobre a marquise do prédio da Caixa Econômica. Um grito de pássaro ressoa e, de repente, um, dois, três albatrozes aparecem em pontos distintos da praça. Na realidade, atores e atrizes em pernas de pau, vestindo tecidos imensos, com máscaras e instrumentos musicais, fazendo a vida cotidiana dar uma pausa. Nos infinitos minutos que se seguiram, o Largo da Carioca foi transformado num imenso palco de onde brotavam imagens e sons, costurando uma narrativa poética que provocava espanto, risos, silêncios, lágrimas e correrias do público que tentava acompanhar as cenas itinerantes, fazendo-me sentir que o teatro jamais seria o mesmo e hoje, mais de trinta e cinco anos depois, vivo ainda as consequências daquele dia.

Para alguns atores brasileiros, o ano de 1987 foi marcado pelas turnês em terras brasileiras da companhia Odin Teatret, de Holstebro, na Dinamarca e das companhias italianas Teatro Tascabile di Bergamo, Grupo Farfa e Teatro Potlach que, com apoio do Inacen e do Instituto Italiano de Cultura, estiveram no Rio de Janeiro nos meses de maio, julho e outubro daquele ano. Em outubro, ao participar de uma oficina de dez dias com o Teatro Potlach, fiquei sabendo da intenção do professor Giuseppe D'Angelo, então diretor do Instituto Italiano de Cultura do Rio de Janeiro, de promover, junto ao Ministério das Relações Exteriores da Itália, uma oferta de bolsas de estudo para algumas atrizes e atores brasileiros participarem de um Seminário com o Teatro Potlach. No último dia da oficina, falei ao diretor do Potlach, Pino di Buduo, do meu interesse em ir para a Itália e, após uma pausa, ele me olhou firme e disse que seria importante que eu fosse, mas que o Seminário estava previsto para iniciar no dia 25 de novembro e as passagens não estavam incluídas. Assim sendo, depois de três semanas de correria, organizando a vida e buscando alternativas para viajar, no dia 5 daquele mês, embarcamos no porto do Rio de Janeiro, eu e o ator Flavio Kaktuz, no



navio cargueiro Lloyd Atlântico rumo ao porto de Rotterdam, na Holanda, de onde seguimos de trem para a Itália, numa imersão de oito meses nas salas de trabalho dessa companhia, com sede na cidade de Fara Sabina, na província de Rieti.

Fara Sabina é uma pequena cidade medieval murada, situada no alto de um monte, a cerca de 50 km de Roma e, na época, tinha menos de mil habitantes. Do Seminário, participaram dez jovens, sendo três atrizes e três atores do Brasil e outras duas atrizes e dois atores da Argentina, que dividiam uma casa de três andares, a casa Pacèri, alugada pela companhia teatral e composta por seis quartos, dois banheiros, uma cozinha com copa e uma sala de trabalho, a cinco minutos de caminhada da sede da companhia.

O treinamento físico do ator era o tema da imersão e, de segunda a sábado, nossa rotina começava às seis e meia da manhã com uma corrida de meia hora pelos arredores da cidade, seguida de mais quatro horas de treinamento de técnicas variadas, como a base de acrobacia solo e de lutas marciais, além de pesquisa física com objetos e técnica vocal, divididas em sessões de uma hora de duração e um intervalo de meia hora para o café da manhã. A parte da tarde era reservada para estudos coletivos ou individuais, que poderiam ser leituras, vídeos, algum instrumento musical, treino com pernas de pau, assistir ensaios da companhia, ajudar em alguma organização ou produção, fazer faxina, pintar paredes, entre outras coisas.

A criação cênica só passou a fazer parte do Seminário alguns meses depois, quando os brasileiros receberam orientação para montar uma cena coletiva de teatro de rua, além de cenas de sala, individuais ou em duplas, para serem apresentadas ao final da imersão de oito meses, em julho de 1988. Os quatro argentinos chegaram a Fara Sabina já como novos membros da companhia e, naquele período, ensaiavam substituições nos espetáculos já existentes.

A dura rotina do Seminário marcou profundamente a vida desse grupo de atores e atrizes e as transformações dos corpos e das almas foram visíveis. As formas e condições para a atuação numa sala de trabalho que nos foram incutidas são, até hoje, alvo de reflexões no caminho que cada um seguiu. O principal aprendizado que trago comigo desse período é que o treinamento cotidiano requer disciplina e pode ser muito difícil, mas, ainda assim, pode e deve ser bom, não devendo nunca constranger o ator.

Tempo dois: quando soube que o fim era um novo início

O tempo voou e, ao final dos oito meses do Seminário, decidi não retornar ao Brasil e negocieei a permanência por mais alguns meses no Teatro Potlach, quando passei a ser orientado pela atriz Daniela Regnoli com o objetivo de construir um espetáculo solo de rua. Nos meses que se seguiram, meu trabalho se revelou menos produtivo do que o desejado e, ao voltar de uma turnê com a companhia e ver meu processo em sala, Daniela me fez entender que eu havia me perdido no



tempo e no espaço e estava distante de um objetivo concreto, pois, embora trabalhasse muito, não estava trabalhando bem.

Nesse período, o Potlach recebeu um dia a visita de um amigo, o ator toscano Sergio Bini Bustric, com longa e reconhecida experiência de atuação solo na rua, onde havia trabalhado a partir de números de magia, ilusionismo e prestidigitação, numa ação cênica muito poética, costurada por textos autorais e muito humor. Daniela falou a ele sobre mim e o chamou para assistir nossa sala de trabalho. Ao final do ensaio, onde, entre outras técnicas que vinha desenvolvendo, ele me viu sofrendo para fazer sequências pífias com malabares e ações elementares com pernas de pau e fogo, ele se virou pra mim e disse que “as pessoas que se apresentam com essas técnicas o fazem num nível que, por mais simples que seja o número, deve deixar o público contaminado pela destreza, pela poética e pela singularidade do que veem, ou seja, o público tem que se sentir arrebatado ou, pelo menos, divertir-se muito”. Depois de dizer isso, perguntou o que eu pretendia fazer nos próximos dias. Ao ouvir que eu seguiria treinando em sala, ele me olhou e perguntou “você pode ir para Florença comigo hoje, para trabalharmos por uns três dias?”.

Ele havia entendido que o mais urgente era que eu conseguisse criar condições para um encontro com o público, protegido por algo que funcionasse, para que eu pudesse entrar em contato com meus medos e minhas possibilidades. Com a anuência de Daniela, partimos no mesmo dia e, no fim daquela tarde, já em Florença, começamos a trabalhar, de modo que, nos dias que se seguiram, o processo ganhou uma perspectiva que, até então, não imaginava.

Ainda nesse primeiro dia, de forma muito cuidadosa e objetiva, ele me apresentou algumas opções de números clássicos, como o homem forte, o mergulho no copo, entre outros. Em seguida, após entender minhas capacidades e limitações técnicas, idealizou uma perna de pau de 40 cm de altura de modo que eu pudesse, ao mesmo tempo, me destacar do público na chegada, bem como não me distanciar muito dele, caso usasse, por exemplo, uma mais alta. Essa perna de pau teria que caber dentro de uma mala para que, ao final, quando eu fosse embora carregando tudo dentro dela, pudesse sumir em meio ao povo sem perder a dimensão poética da comunicação instaurada durante a função.

Embora a pesquisa sobre o palhaço fosse um dos meus interesses, Bini Bustric intuiu que o caminho para encontrar a roupa de cena adequada poderia ser outro e, sendo ele menor do que eu, ofereceu-me um antigo terno seu e uma gravata borboleta azul turquesa, que dialogavam com os sapatos de bico fino que eu havia comprado em um brechó. Desse modo, a imagem do andarilho poético, com uma roupa menor do que seu corpo pedia, ia se definindo e, com um par de meias no mesmo tom do azul da gravata, vi tomar corpo o personagem que, nos anos que se seguiram, iria se tornar a base do solo *The cash and carry international show* e posteriormente, já no Brasil, da formação do trio cômico carioca Companhia do Público.

Ao final do segundo dia, ele me disse que o mais importante seria eu achar o tom, a minha forma de comunicação verbal com o público e, ali mesmo, na sala de sua casa, me pediu para



fazer a improvisação de uma convocatória, que é a chegada na praça, quando o espetáculo ainda não começou e o ator precisa juntar algum público e, para tanto, deve anunciar o que fará, criar curiosidade e empatia e seguir adiando esse início, até que um número suficiente de pessoas forme uma roda, sem perder as pessoas que chegaram antes. Resumindo, o ator precisa falar e fazer coisas que façam com que os passantes decidam que vale a pena parar, aguardar e dar-lhe uma chance. Depois de uns quatro minutos de improvisação ele disse “ok, já entendi que isso não será um problema pra você, vamos aos números” e começou a me orientar, mais técnica do que artisticamente, pois ele sabia que essa outra parte teria que ser fruto de um trabalho feito diante do público, a partir de ações cênicas muito concretas.

No terceiro dia, voltei para Fara Sabina com uma mala que ele havia comprado para mim, um par de pernas de pau adornadas com flores, como se fossem plantas em um vaso, um figurino, cordas e outros objetos que iriam servir para que eu desenvolvesse a dramaturgia dos números cômicos que ele me havia ensinado. A missão agora era ir para a sala de trabalho e treinar para recriar os números clássicos do meu jeito, dizendo o que eu quisesse, tentando adiar ao máximo a execução de cada número, descobrindo e explorando narrativas e tempos cômicos de modo a emendar as ações em comunicação frontal com o público.

Passei os quatro dias seguintes imerso na sala de trabalho, sozinho, desenvolvendo o roteiro, que consistia em fazer a convocatória, anunciar e apresentar o número do homem forte com a conclusão cômica, agradecer e passar o chapéu a primeira vez, anunciar o número do mergulho no copo, trocar de roupa numa coreografia divertida com uma música cafona, fazer esse segundo número, repassar o chapéu, preparar o encerramento falando algum texto enquanto fosse recolhendo o material de cena, colocar tudo dentro da mala, saudar o público e ir embora.

Marquei a primeira saída à rua para aquela mesma semana, numa praça de Fiano Romano, uma pequena cidade perto de Fara Sabina. Assim, na tarde de 26 de dezembro de 1988, dia de Santo Stefano, falando um italiano fluido, mas com números ainda inseguros sendo testados pela primeira vez com um público composto, em boa parte, por jovens dispostos a tudo para derrubar aquele estrangeiro metido a engraçadinho, cheguei ao final de cerca de 20 minutos de função, onde praticamente nada funcionou, completamente atabalhado, conseguindo o equivalente a uns dez euros no chapéu e com a certeza de que, se desejasse mesmo fazer aquilo, teria que gramar muito ainda. contei a Bustric por telefone como havia sido a função e ele foi taxativo “tranquilo, nunca poderá ser pior, quando será a próxima?”.

Nos anos que se seguiram foram inúmeras as apresentações e o trabalho se tornou o meu ganha pão durante um bom período, mas Bustric nunca assistiu ao *The cash and carry international show* e, desde quando retornei ao Brasil, não voltamos a nos falar. Naqueles três dias que passei em Florença, porém, aprendi que a qualidade da atenção na observação de um processo de criação, fundamento que ele nem sabe que me ensinou, pode fazer toda a diferença, e é hoje um dos principais pontos que procuro transmitir ao conduzir uma sala de trabalho.



Tempo três: quando soube que não bastava saber

No início de 1989, encerrei minha passagem por Fara Sabina e me mudei para Roma onde, durante um ano, trabalhei com a Companhia Abraxa Teatro, com sede na Villa Flora, no bairro Portuense. O Abraxa havia se formado no fim dos anos 70, a partir de Seminários com companhias do terceiro teatro, inclusive o Teatro Potlach. O ator Paolo Grippa, um dos fundadores do Abraxa, se tornou minha referência artística nesse período, por sua versatilidade e, acima de tudo, por sua escuta aberta, generosa e crítica, que era tudo o que eu precisava naquele momento. Participei de um período de treinamento com outros atores que haviam sido selecionados para a criação de um novo espetáculo de rua, para excursionar pelo sul do país no verão daquele ano. O espetáculo *Bolero Parade* não era exatamente arrebatador, mas tinha seus méritos, em especial pela qualidade da entrega dos atores. A turnê pela Calábria e Sicília naquele verão foi uma experiência fundamental no amadurecimento do meu entendimento de Companhia. Além da turnê, o convívio na sede da Villa Flora, com a divisão de tarefas, onde todos cuidavam da limpeza, da manutenção, dos reparos, assim como a rotatividade na condução do treinamento e a forma de colaboração na criação da cena, me fizeram ter certeza da importância da horizontalidade nas relações de trabalho, onde respeito e responsabilidade eram oferecidos e cobrados.

O reencontro em Roma, em 1990, com a carioca Isabella Azevedo Irlandini, colega de formação na CAL e do grupo de treinamento físico do ator, recém chegada em Roma após um período de experiência com o Teatro Tascabile di Bergamo, foi a centelha para a formação da Companhia Qabaloquá que, junto com a atriz e dançarina cubana Virginia Boroto, fundamos naquele ano. A partir das experiências de cada um, estruturamos um planejamento de modo a buscar, no prazo de um ano, a autonomia necessária para nos dedicarmos integralmente ao trabalho de criação teatral. Nesse período, alugamos uma sala no bairro romano de Testaccio onde criamos dois espetáculos infantis e iniciamos uma exitosa experiência com aulas de danças latino-americanas, como salsa, merengue, samba e forró, que estavam muito em voga na Itália naquele período. Com a estabilidade financeira proporcionada por essas atividades e o inesperado afastamento de Virginia, decidimos oferecer um seminário gratuito de quatro meses para a seleção de atores que participariam da criação de um espetáculo de rua para o verão. *Alegorias do caos* foi criado a partir da leitura de um poema de William Blake e possuía todos os ingredientes que nos haviam alimentado na pesquisa daquela linguagem cênica. O espetáculo itinerante tinha uma estrutura poética e agressiva, permeada por música composta pelo ítal brasileiro Luigi Irlandini, tocada ao vivo pelos atores. Com muito impacto e grande beleza plástica, percussão, danças, cantos, ações com fogo e tecidos que formavam um imenso dragão composto por seis atores e atrizes em pernas de pau, as cenas se deslocavam pelas ruas até alguma praça previamente escolhida, onde um combate final deixava a plateia bastante mobilizada.

Em fins de 1991, ficou decidido que um Mestre de Kathakali, o Indiano Nanda Kumaran, viria passar três meses em Roma, onde faria apresentações, daria aulas para a Companhia e nos



ajudaria a preparar um novo trabalho de sala a partir dessa pesquisa. Sobre a decisão de nos dedicarmos ao treinamento da dança clássica indiana, eu era voz dissidente na Companhia que, além de Isabella e eu, já era composta por outros 6 atores. Nossas divergências sobre o encaminhamento do foco da pesquisa cênica foram amplamente discutidas e, ao final de muitas argumentações, acabei aceitando a decisão da maioria e adiando meu desejo de fazer um espetáculo de sala com dramaturgia desenvolvida a partir de improvisações. A estadia do Mestre indiano gerou tudo o que era previsto. Trabalho, visibilidade, conteúdo e o aprofundamento na crise de identidade da jovem companhia, que terminou o ano de 1992 com alguns membros deixando o núcleo e o espetáculo novo nunca sendo realizado.

Nesse período, pela segunda vez em cinco anos, desde minha ida para a Itália, vim ao Brasil. Nas três semanas em que permaneci no Rio, assistindo a espetáculos, frequentando o recém inaugurado CCBB e encontrando amigos para longas conversas, compreendi que estava diante de uma encruzilhada. Aos 32 anos de idade e necessitando redirecionar o trabalho e a vida, teria que decidir entre permanecer na Itália trabalhando com a Companhia, ou começar meu caminho de volta para o Brasil. Voltei para Roma onde, embalado pela intuição, sacramentei que seria meu último ano naquela que havia se tornado minha casa de adoção e, assim, passei o ano de 1993 preparando meu retorno ao Brasil, que ocorreu em fevereiro de 1994, com a Companhia encerrando suas atividades pouco tempo depois da minha volta.

Aqueles oito meses inicialmente previstos em 1987 haviam-se tornado seis anos e hoje, olhando pra trás e revendo tantas histórias, consigo perceber a coerência dos passos, ainda que muitas vezes inseguros, sofridos e incompreendidos no momento em que foram dados. O grande aprendizado desse último período foi a compreensão de que, para conduzir uma companhia de teatro, não bastam boas relações, admiração recíproca, pesquisa de linguagem e espetáculos incríveis, se não houver um planejamento que leve em conta também os desejos, as necessidades e os diferentes tempos de cada indivíduo membro do grupo.

Tempo quatro: quando ensinar se revela um eterno aprender

Rio de Janeiro, maio de 1987: no primeiro seminário que as companhias italianas Teatro Tascabile di Bergamo e Teatro Potlach ofereceram no Rio de Janeiro, o grupo de atores e atrizes orientados por Helena Varvaki se dividiu para participar de todas as oficinas, de modo a poder vivenciá-las e, em seguida, trocar essas experiências entre si. Flávio Kactuz, Dinah Kleve e eu fomos direcionados para a oficina que o ator Antonio Mercadante, do Teatro Potlach, conduziria na Escola de Teatro Martins Pena, no Centro do Rio. No primeiro dia da oficina, saí de casa antes das 7h da manhã para dar aulas de inglês, meu trabalho à época e, de lá, segui diretamente para a oficina, marcada para iniciar às 8h30. Em meio ao caos carioca de uma manhã de segunda-feira, consegui chegar às 8h35 e entrei na sala pedindo licença, desculpas pelo atraso e já ia começar a trocar de



roupa quando vi Antonio parado, olhando pra mim, com os outros alunos no entorno a ele. O silêncio foi quebrado por sua fala, em espanhol, dizendo algo como “la clase ya ha comenzado”, seguido de outra pausa e novo pedido de desculpas meu. No momento seguinte, ele me fez entender que eu não poderia participar, pois estava atrasado cinco minutos. Carioca que sou, insisti, tentando explicar meus motivos e ainda perguntei se poderia ficar como ouvinte, mas fui interrompido por sua clara indicação para que eu deixasse a sala. Um misto de incredulidade e decepção me levou a caminhar até minha casa em Santa Teresa tentando, sem sucesso, absorver o significado daquela experiência.

Fara Sabina, maio de 1988: seis meses após o início do seminário no Teatro Potlach, os dias eram divididos entre o treinamento físico pela manhã e os ensaios de cenas à tarde. A atriz Suíça Nathalie Mentha, nossa referência no treinamento de acrobacia no seminário, propôs conduzir uma atividade extra durante 4 dias, das 18h às 22h, com os atores e atrizes brasileiros e argentinos. No primeiro dia, o trabalho começou de forma intensa, com músicas contagiantes do disco *The Klezmerim – streets of gold*, dando o ritmo ao treinamento dos 10 participantes que iam se revezando nas ações por ela propostas. Com cerca de uma hora de trabalho, comecei a sentir pontadas nos intestinos, anunciando um inadiável chamado da natureza. Parei a sequência e, por alguns minutos tentei, sem sucesso, contato visual com Nathalie. Vendo-me enfim ali, parado, mas sem interromper a condução do treinamento, ela respondeu à minha solicitação de me ausentar da sala dizendo algo como “se você sair, está fora do trabalho”. Tentando administrar minhas urgências fisiológicas e entender o significado de sua fala, continuei ali parado alguns minutos e, quando me dei conta senti que, ainda que eu decidisse sair, era já tarde demais. O treinamento parou para que eu fosse ajudado por alguns colegas brasileiros e argentinos a sair da sala, enquanto outros providenciavam a limpeza do chão. Nathalie estava desconcertada e eu destruído. Levado para uma área externa aos fundos do teatro, tive minha roupa tirada e fui literalmente lavado, o corpo com água, e a alma com o afeto silencioso de meus companheiros. Esse episódio me ajudou a entender a diferença entre o respeito e o medo, entre a liderança e a autoritarismo, além de compreender o tipo de relação que eu não buscava na vida e no trabalho. O dia foi encerrado com Nathalie dividida entre se desculpar e me responsabilizar pelo ocorrido. Decidi seguir no seminário, já que o possível ensinamento daquela experiência não era algo possível de ser compreendido com a urgência que a fragilidade moral solicitava. O treinamento foi retomado no dia seguinte sem que isso fosse comentado e esse momento ficou registrado em meu caderno de trabalho e em minha alma.

Roma, 1991: numa tarde de ensaios para o espetáculo *Alegorias do caos*, com nossa Cia Qabaloquá, um dos jovens atores alunos, muito dedicado e bem humorado, não apareceu. Ao chegar no dia seguinte, seu semblante indicava que algo importante havia acontecido. Ao longo da conversa, ele deixou claro que não pretendia continuar no espetáculo alegando, entre outras razões, o fato de não estar mais se divertindo com o trabalho. Nos minutos que se seguiram, me vi sendo dominado pelo calor da discussão e, com o dedo em riste, passei-lhe uma descompostura que ultrapassou todos os limites aceitáveis numa argumentação e, ainda assim, ele ficou impassível.



Quando enfim desisti de gritar meus argumentos por sua irresponsabilidade, ele respirou e disse “eu não te enfiar a porrada porque tenho respeito por você” e saiu da sala. Mais de um ano depois, nos reencontramos. Ele havia criado um grupo com sua namorada, estavam trabalhando e estavam felizes. Ele sorriu pra mim, demos um abraço e nunca mais soube de Pasquale.

Rio de Janeiro, setembro de 2021: dentro da programação de encontros *online* pelas celebrações dos 80 anos de Eugenio Barba, planejado e conduzido por Ricardo Gomes e Priscilla Duarte, fui convidado a mediar, juntamente com Ricardo, a conversa entre Tiziana Barbiero e Caterina Scotti, do Teatro Tascabile di Bergamo e Nathalie Mentha, do Teatro Potlach. Após longos e emocionantes depoimentos das três atrizes, num rasgo de sinceridade, recordando de suas sensações à época das oficinas de 1987 no Rio de Janeiro, Tiziana falou sobre a insegurança que sentiu, pela imensa responsabilidade que tinham assumido, quando sabiam ainda tão pouco do conhecimento que estavam transmitindo para aqueles jovens atores. Seu comentário foi recebido com cumplicidade, tanto por sua colega de companhia Caterina, como por Nathalie. Estávamos todos muito sensibilizados com os depoimentos e, tendo recebido a palavra, não resisti ao momento de sincero desnudamento e, sorrindo, disse que me sentia muito agradecido e feliz por ouvir delas o quanto não sabiam pois, ainda assim, tinham sido fundamentais para nossa caminhada, até porque, naquela época, nós sabíamos muito menos ainda. A imediata reação das três atrizes, tentando explicar suas falas, como que tendo sido surpreendidas com uma confissão indevida, me fez voltar no tempo e recordar das passagens que descrevi acima.

São muitas as histórias. E lembrar de cada uma é também uma oportunidade para humanizar os envolvidos, pois, reconhecer e rir de nossas falhas, equívocos, ansiedades ou precipitações, nos ajuda a entender e perdoar a arrogância que, por insegurança, muitas vezes nos faz agir com injustiça e soberba. Tento ficar sempre muito atento à responsabilidade de conduzir uma sala de trabalho, pois é possível que, hoje, alguém me olhe com os mesmos olhos que, cerca de trinta e cinco anos atrás, eu olhava para alguém.

Tempo cinco: quando os saberes florescem

Rio de Janeiro, ano 2000: no início daquele ano, a diretora genovesa-carioca Alessandra Vannucci me convidou para traduzirmos o texto que o dramaturgo e ator italiano Dario Fo havia escrito em 1992, por ocasião das celebrações dos 500 anos da chegada do navegador genovês Cristóvão Colombo ao continente que, posteriormente, seria batizado de América. O texto, originalmente improvisado a partir de desenhos que ele havia feito para as cenas de seu roteiro/canovaccio, fora publicado em um formato de duas colunas em cada página. Na coluna da esquerda, a transcrição desse texto falado num misto de italiano, hispanismos, onomatopeias e outras formas que Fo era mestre em fazer e, na coluna da direita, a tradução desse primeiro texto para um italiano literário, em meio aos desenhos que o haviam inspirado na contação da história.



Após algumas semanas de trabalho e cerca de cinco tratamentos, chegamos enfim a um texto em português, bom de ser lido, mas muito literário para uma possível encenação. Provocativa como sempre, Alessandra vaticinou dizendo “esse texto precisa voltar à sua forma original, falada pela boca de um ator e o ator aqui é você, então conta aí essa história”, e ao me ouvir dizer que eu não sabia o texto, ela sacramentou uma verdade que iria mudar minha vida, ao dizer “você não sabe o texto, mas conhece a história”. Ali mesmo, entre a cozinha e a sala de sua antiga casa na Rua Triunfo, em Santa Teresa, comecei a fazer o que ela me havia pedido e, depois de algumas tentativas, usando sons e onomatopeias para preencher os momentos em que a memória não fluía e, como quem conta uma história para uma criança, esgarçando passagens da história com ações físicas, parei e disse que não dava para continuar, que aquilo era uma bagunça, que não era teatro, ao que ela me respondeu “mas funciona, continua”, e não me deixou desistir.

Depois de uns 10 dias de ensaios, resolvemos mostrar nosso exercício para alguns amigos no Centro Cultural Laurinda Santos Lobo, em Santa Teresa, e a receptividade nos deu a certeza de que tínhamos uma pedra bruta em mãos. Um espetáculo de teatro infantil para adultos, onde a contação de história e o cinema de animação eram a matéria-prima da atuação frontal do ator que, brincando de materializar as ausências da narrativa com corpo, sons e vozes, dava ao público a oportunidade de esquecer do tempo e enxergar além da cena, completando-a em sua cabeça com sua própria imaginação.

Entre os anos 2000 e 2001, chegamos a apresentar algumas vezes esse exercício, mas, por conta de muitos compromissos meus com a Companhia do Público e da pouca receptividade desse trabalho por parte dos outros integrantes do trio, que não viam possibilidade dele se tornar uma produção do grupo, o projeto acabou engavetado.

Após profunda crise que culminou com meu afastamento da Companhia do Público em 2003, voltei a pensar em fazer um trabalho solo. Por insistência de Alessandra e com o apoio de meu parceiro de produção na época, o diretor e dramaturgo carioca de Manhuaçu, Minas Gerais, Sidnei Cruz, com quem fiz várias produções sob a chancela Leões de Circo Pequenos Empreendimentos, acabei retomando, em 2004, os ensaios daquele processo e, um ano depois, tendo feito cerca de quarenta apresentações, entre ensaios abertos e espetáculos vendidos para circulações pelos Sesc Rio e Sesc Ceará, estreamos oficialmente em 14 de setembro de 2005, na Casa Mercado 45, no Centro do Rio de Janeiro, o trabalho que faria minha vida mudar mais uma vez. *A descoberta da Américas* é uma história à parte e hoje, 19 anos depois de sua estreia, me vejo como o guardião dessa obra que ainda pede para ser mantida viva, pois, embora assistida por milhares de pessoas, parecem ser muito mais os que ainda desejam assisti-la. Por respeito ao público, mantê-la viva significa nunca repetir, mas sempre refazer e, quando necessário, voltar à sala de trabalho para as devidas atualizações, com a cumplicidade de Alessandra, eterna “espectadora privilegiada” desse processo.

Por um capricho do destino, em dezembro de 2010, Aderbal Freire Filho e Eugenio Barba conduziram um curso para diretores no teatro Poeira, no Rio de Janeiro, do qual Alessandra participou e, ao final daquela semana, tendo Eugenio manifestado o interesse em assistir a espetáculos de



alguns dos diretores participantes, Alessandra me ligou perguntando se teria como eu apresentar *A descoberta das Américas*. Diante de minha afirmativa entusiasmada, a equipe do Poeira se desdobrou para divulgar pelas redes sociais que haveria uma função aberta ao público no dia seguinte. Ao final da apresentação lotada, quando eu me despia para entrar no banho, Eugenio e Julia Varley adentraram efusivamente o camarim para me cumprimentar e, ao longo da conversa, quando falei, em italiano, de minha trajetória na Itália nos anos 80/90, com um ar de súbita compreensão, ele me encarou e exclamou “*allora, sei della famiglia!*”, ao que rimos muito, me fazendo sentir como um membro de uma família mafiosa.

Desse trabalho, por solicitação de diversas pessoas que, após assistirem ao espetáculo, perguntavam se eu dava aula “disso”, acabei elaborando uma oficina metodológica, que vem amadurecendo ao longo dos últimos anos, com carga horária e número de participantes variáveis de acordo com as demandas. Ao longo desses anos, a oficina O ator no solo narrativo ajudou a gerar inúmeras cenas e espetáculos solos ganhando, a partir de 2020, com a pandemia, um formato individual e virtual batizado de Consultório cênico e, mais recentemente, um formato de aula-demonstração, para públicos maiores, com duração de cerca duas horas e meia. Tenho claro que tudo isso só foi possível, da forma como aconteceu, por tudo o que vivi ao longo desses mais de trinta e cinco anos, desde quando me vi fazendo teatro profissionalmente, e meu fortuito encontro com Helena Varvaki.

Tempo seis: quando aprender é o maior saber

A sala de trabalho que me interessa hoje é estruturada por uma hierarquia horizontal onde as funções específicas não impedem a interferência de nenhum dos participantes em quaisquer pontos do processo. Nas oficinas que ministro, a provocação respeitosa, interessada e com senso de humor durante a criação de uma cena é a base para o exercício da função de “espectador privilegiado” que, mais do que dirigir, apenas observa quem está em cena e ajuda o ator/atriz a ficar à vontade para experimentar/investigar o que ainda não sabe, sem desistir da busca, pois, quando nada ainda é, tudo ainda pode ser.

Na observação da construção da cena, o espectador privilegiado não deve se preocupar em ter ideias prévias, já que qualquer ideia deverá surgir a partir do que o ator/atriz está propondo. O que esse observador “acha” não tem muita importância, até porque, a rigor, ele não está “procurando” nada, já que quem procura é quem está em cena. O espectador deve somente pontuar o que está vendo o outro achar, sem descartar nada num primeiro momento, acumulando anotações e apontando opções de caminhos, sugerindo o que ainda não foi tentado, provocando desafios, ajudando a direcionar, independentemente de seu gosto pessoal, já que o gosto de cada um tem pouca importância diante do esforço do ator/atriz em se manter ativo e inteiro na busca. Uma sala de trabalho precisa ser viva, intensa, respeitosa, paciente e divertida, onde o ator/atriz



criador/a possa dar a primeira e, possivelmente, a última palavra. Errar no teatro é fundamental, até porque um erro teatral não pode ser comparado a um erro médico, de engenharia ou de economia, pois ninguém morre por conta de um erro no teatro. No máximo, a pessoa nunca mais vai ao teatro. Errar no teatro é perceber o que não funciona e isso precisa acontecer na sala de trabalho.

A Companhia de teatro que imaginei seria uma onde seus membros entenderiam que o crescimento e a continuidade do grupo dependeriam diretamente da continuidade do crescimento de seus componentes. Teoricamente óbvia, essa premissa seria tecnicamente complexa de ser aplicada, já que o equilíbrio entre os desejos e necessidades de cada um dos integrantes e os da companhia seria improvável, pois o repertório, a programação e o planejamento poderiam impedir que os indivíduos traçassem seus voos próprios que, se feitos de forma saudável, como parte desse processo, certamente trariam imenso crescimento para o grupo também. Prioridades, vaidades, poder, carreira, segurança, dedicação, autonomia, compromisso, prazer, seriam alguns dos inúmeros fatores que teriam que ser considerados para que os inevitáveis momentos de crise nessa caminhada fossem vistos como oportunidades e desafios a serem encarados com responsabilidade e respeito, onde a transparência dos acordos fariam a diferença. Hoje não faço parte de nenhuma companhia, embora siga trabalhando sempre em ótimas companhias.

Tempo sete: restará sempre muito o que aprender

Em recente encontro casual com Helena Varvaki, aproveitei a ocasião para agradecer a ela por sua influência em minha trajetória de formação de ator e rimos muito quando ela comentou que sempre se lembrava de um lapso que cometi naquele período quando, durante um comentário sobre o treinamento daquele dia, eu havia me referido ao nosso aquecimento individual como relaxamento individual. À época, aquilo havia gerado toda uma discussão sobre meu entendimento do nosso trabalho e culminado com meu posterior afastamento daquele grupo, mas, nesse reencontro, nosso riso leve e sincero ao nos lembrarmos dessa passagem, denunciou nossa capacidade de reflexão autocrítica ao longo desses anos.

A disciplina é, na verdade, uma auto disciplina, com a qual deveríamos sempre dialogar para tentar entender e decidir, não só o que e como fazer, mas também o que evitar fazer, seja na sala de trabalho, antes ou depois das funções, como também no cotidiano da vida, pois o mais difícil acaba sempre sendo modificar algum padrão que, por conforto, preguiça ou prazer, possa se revelar nocivo ou improdutivo.

O treinamento individual deveria ser um processo tão sério e disciplinado quanto prazeroso e crítico, podendo e devendo ser modificado segundo novos objetivos ou períodos da vida. Hoje, aos 64 anos, praticante de *Iyengar yoga* há oito, de canoa havaiana há cinco e ciclista urbano desde sempre, continuo a dedicar meus horários matutinos para essas práticas, que se tornaram uma



espécie de treinamento fora da sala de trabalho, pois a postura é a mesma, só que muito mais conectada com minhas necessidades no cotidiano, no trabalho e com meu prazer.

O Mestre também nos ajuda a aprender o que não fazer, como a não nos tornarmos escravos da ansiedade e dos medos, já que não podemos viver sem essas sensações. Ele sabe que nem todos aprendem, ou pelo menos não no momento em que algo é ensinado, pois muitas vezes os ensinamentos podem demorar anos até serem realmente compreendidos. Na realidade, Mestre é aquele que não para de aprender.

Meu reconhecimento e gratidão a todos esses Mestres que, mesmo sem saberem, tanto me ensinaram e não me deixaram desistir, pois o ator que sou hoje é reflexo do homem que me tornei, fruto também das experiências com essas companhias, pedras fundamentais do teatro que tento praticar, com seriedade, responsabilidade, curiosidade e senso de humor.

São muitas histórias, mas todas fazem parte de uma mesma história, sem fim.

“A cultura é uma arma de defesa pessoal”
(Wolff, 1996, p. 561)



Referências

MONTENEGRO, Fernanda. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 2016. Segundo Caderno, p. 1.

WOLFF, Fausto. *À mão esquerda*. Rio de Janeiro: Leitura, 1996, p. 561.



Biografia acadêmica

Julio Adrião - Casa das Artes de Laranjeiras (CAL)

Ator formado pela Casa das Artes de Laranjeiras (CAL) em 1987, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

E-mail: julioadriaoproducoes@gmail.com

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Julio Adrião

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Autor Convidado

Editor responsável

Ricardo Gomes

Priscilla Duarte

Lídia Olinto

Histórico de avaliação

Data de submissão: 27 novembro 2024

Data de aprovação: 28 novembro 2024



**A MOUNTAIN WITH NO SUMMIT:
memories of a climb in seven steps**

A UMA MONTANHA SEM CUME:
memórias de uma escalada em sete tempos

Julio Adrião

**A mountain with no summit:
memories of a climb in seven steps**

Abstract: This text is a statement about the trajectory of a theater artist—actor, director, producer—from his first discoveries and choices to artistic maturity. In the account of this journey, divided by the author into seven periods, the reader can follow his encounters, discoveries, learning, perplexities, fears, courage, and finally his human and artistic adventures. From these reflections, a critical view of Group Theater is constructed from a historical perspective based on the life story of a Brazilian artist.

Keywords: group theater; theater acting; theatrical learning.

**Uma montanha sem cume:
memórias de uma escalada em sete tempos**

Resumo: Este texto é um depoimento sobre a trajetória de um artista de teatro—ator, diretor, produtor—desde as primeiras descobertas e escolhas até a maturidade artística. No relato dessa jornada, dividida pelo autor em sete tempos, o leitor pode acompanhar seus principais encontros e descobertas, seus aprendizados, perplexidades, medos, coragens, enfim suas peripécias humanas e artísticas. A partir dessas reflexões, constrói-se uma visão crítica sobre o Teatro de Grupo, em uma perspectiva histórica a partir da história de vida de um artista brasileiro.

Palavras-chave: teatro de grupo; atuação teatral; aprendizado teatral.



“Each one does the theater they are capable of”
(Montenegro, 2016)

Step zero: When we did not even know we did not know

In 1986, Ricardo Gomes, Priscilla Duarte, Flavio Kaktus, Dina Kleve, Aglaia Azevedo, Isabella Azevedo Irlandini and myself, among others, were part of a physical training group for actors guided by actress Helena Varvaki, from Rio Grande do Sul. She informed us about the Third Theatre and of Eugenio Barba who, the following year, we met during his first visit to Rio de Janeiro with Odin Teatret.

Step one: When we knew we did not know

The date: Sometime in May 1987. The place: Largo da Carioca, in downtown Rio de Janeiro. The event: A street performance called “*Albatri*,” by the Tascabile di Bergamo Theater. The scene: A trumpet plays from the top of the Santo Antônio Convent. A drum erupts over the marquise of the Caixa Econômica building. A bird’s cry resounds and suddenly one, two, three albatrosses appear at different spots in the square. In reality, they were actors and actresses on stilts, wearing enormous costumes, with masks and musical instruments, giving everyday life a break. In the infinite minutes that followed, Largo da Carioca was transformed into an immense stage from which images and sounds sprouted. A poetic narrative was being created, provoking astonishment, laughter, silence, tears and rushes from the audience trying to follow the acts, making me feel that theater would never be the same. Today, more than 35 years later, I still live the consequences of that day.

For some Brazilian actors, the year 1987 was marked by tours of Danish company Odin Teatret in the country, as well as Italian companies Tascabile di Bergamo, Farfa and Potlach. These, with the support of the National Institute of Performing Arts (Inacen – *Instituto Nacional de Artes Cênicas*) and the Italian Cultural Institute, were in Rio de Janeiro in May, July and October of that year. In October, while participating in a 10-day workshop with Potlach Theater, I learned of Professor Giuseppe D’Angelo’s (director of the Italian Cultural Institute of Rio de Janeiro) intention to promote, with the Ministry of Foreign Affairs of Italy, scholarships for some Brazilian actresses and actors to participate in a Seminar with said company. On the last day of the workshop, I told the director of Potlach, Pino di Buduo, of my interest in going to Italy. After a pause, he looked at me firmly and said it would be great if I went, but the Seminar was to begin on November 25 and tickets were not included. Therefore, after three weeks of scrambling, organizing and looking for alternative ways to travel, actor Flavio Kaktuz and I boarded the Lloyd Atlântico cargo ship on the 5th of that month, heading to the port of Rotterdam, Netherlands. Upon arrival, we took a train to



Italy for an eight-month immersion in the company's rehearsal rooms, based in Fara Sabina, in the province of Rieti.

Fara Sabina is a small walled medieval town, located on a hill about 50 km from Rome and, at the time, populated by less than a thousand inhabitants. In total, 10 young actors attended the Seminar: three actresses and three actors from Brazil, and two actresses and two actors from Argentina. We shared a three-story house, the Pacèri house, rented by the company and consisting of six bedrooms, two bathrooms, a kitchen with a pantry and a rehearsal room. It was a five-minute walk from the company's headquarters.

The theme was actors' physical training and, from Monday to Saturday, our routine began with a half-hour run around the city at half past six in the morning. Then, we trained various techniques for another four hours, including the basics of solo acrobatics and martial arts, as well as physical research with objects and vocal technique, divided into one-hour sessions and a half-hour break for breakfast. The afternoon was reserved for collective or individual studies, which could be readings, videos, playing some musical instrument, training with stilts, watching the company's rehearsals, helping with organization or production, cleaning, painting walls, among others.

Scenic creation only became part of the Seminar some months later, when the Brazilian actors were instructed to put together a collective street theater scene, as well as stage scenes, individually or in pairs, to be presented at the end of the immersion in July 1988. The four Argentinians arrived at Fara Sabina already as new members of the company and, at that time, rehearsed replacements in current performances.

This tough routine deeply impacted the actors and actresses' life, and it was evident how our bodies and souls were transformed. The methods and conditions for acting in a rehearsal room that were instilled in us are, to this day, the subject of reflections on the path followed by each. The main learning I carry with me from this period is that daily training requires discipline and can be very difficult, but it can and should still be good, and never constrain the actor.

Step two: When I knew the end was a new beginning

Time flew by and, at the end of the eight months of the Seminar, I decided not to return to Brazil and negotiated to stay for a few more months at Potlach Theater, being mentored by actress Daniela Regnoli, aiming to develop a solo street performance. In the following months, my work proved to be less productive than desired. When she returned from a tour with the company and saw my rehearsal process, Daniela made me understand that I had lost myself in time and space and was far from a concrete goal because, although I worked hard, I was not working well.

During this period, Potlach received a visit from a friend one day: Tuscan actor Sergio Bustric Bini, with long and recognized experience with solo street acting. He did magic numbers,



illusionism and sleight of hand in very poetic performances, based on authorial texts and a lot of humor. Daniela told him about me and called him to watch our rehearsals. At the end, when, among other techniques I was developing, he saw me struggling to do poor sequences with juggling and elementary actions with stilts and fire, he said “People who perform these techniques do so at a level that, no matter how simple the number is, should infect the audience with the dexterity, poetics and uniqueness of what they see. The audience has to feel enraptured or, at least, have a lot of fun.” Afterward, he asked what I intended to do in the next few days. Upon hearing I would continue training, he looked at me and asked “Can you go to Florence with me today, so we can work for about three days?”

He understood it was urgent for me to create conditions for an encounter with the public, protected by something that worked, so that I could get in touch with my fears and possibilities. With Daniela’s consent, we left on the same day and, by the end of that afternoon, in Florence, we started working. In the following days, the process gained a perspective that, until then, I had not imagined.

Still on that first day, very carefully and objectively, he suggested some classic routines, such as the strongman, the diving into a cup, among others. Then, after understanding my capabilities and technical limitations, he idealized a 40 cm high stilts, so that I could simultaneously stand out from the crowd upon arrival and not distance myself too much from it if I wore taller ones, for example. The stilts would have to fit inside a suitcase so that, when I left carrying everything in it, I could disappear among the crowd without losing the poetic dimension of the communication established during the performance.

Although research into clowns was one of my interests, Bustric sensed that the way to find the right stage costume for me might be different. Being smaller than me, he offered one of his old suits and a turquoise blue bow tie, which matched the pointed-toe shoes I had bought at a thrift store. Thus, the image of the poetic wanderer, with a smaller outfit than his body demanded, was being defined. With a pair of socks in the same color as the tie, I saw the character that, in the years that followed, would become the basis of the solo “The cash and carry international show,” and later, in Brazil, of the establishment of Companhia do Público, a Rio de Janeiro comic trio.

At the end of the second day, he told me that the most important thing would be for me to find the right way to verbally communicate with the audience. Right there, in his living room, he asked me to improvise a gathering call, which is when the show has not yet started and the actor needs to assemble an audience. For that, he must announce what he will do, instigate curiosity and empathy, and delay the beginning until enough people form a circle, without losing the ones who arrived earlier. In short, the actor needs to speak and do things that make passers-by decide it is worth stopping, waiting, and giving him a chance. After about four minutes of improvisation, he said “Alright, I know now this will not be a problem for you; let’s begin the numbers” and started to guide me, more technically than artistically, because he knew the latter would have to be the result of a work done in front of the public, based on very concrete scenic actions.



On the third day, I returned to Fara Sabina with a suitcase he bought for me, a pair of stilts adorned with flowers, as if they were plants in a vase, a costume, ropes and other objects that would help me develop the dramaturgy of the comic numbers he had taught me. The mission now was to head to the rehearsal room and train to recreate the classic numbers in my own way, saying what I wanted, trying to delay each number as much as possible, discovering and exploring narratives and comic timing to combine the performances in a head-on communication with the audience. I spent the next four days immersed in the rehearsal room, alone, developing the script: summon the gathering; announce and present the strongman number with a comic ending; thank the audience, pass the hat a first time to collect the money offered; announce the diving into a cup number; change clothes in a fun choreography with a corny song; perform the second number; pass the hat again; prepare the conclusion by speaking some lines while collecting the materials; put everything in the suitcase; thank the audience and leave.

I scheduled the first performance for that same week, in a square in Fiano Romano, a small town near Fara Sabina. So, on the afternoon of December 26, 1988, Saint Stephen's Day, speaking fluent Italian but with numbers still uncertain and being tested for the first time with an audience mostly made up of young people eager to take down a foreigner trying to be funny, I finished about 20 minutes of performance. Almost nothing worked, and it was very clumsy. I earned the equivalent of about 10 euros in the hat and had the certainty that if I really wanted to do this, I would still have to endure a lot. In a phone call, I told Bustric how the performance went, and he was adamant: "Calm down, it can never be worse. When will the next one be?"

In the following years, I performed countless times, and it became my livelihood for a while. But Bustric never attended "The cash and carry international show" and, since I returned to Brazil, we have not spoken again. However, in those three days I spent in Florence, I learned that the importance of attention in observing a creative process, a foundation Bustric does not even know he taught me, can make all the difference. Today, that is one of the main aspects I try to convey when leading a rehearsal room.

Step three: When I knew it was not enough to know

At the beginning of 1989, I finished my time in Fara Sabina and moved to Rome where, for a year, I worked with the Abraxa Theater Company, based in Villa Flora, in the Portuense neighborhood. Abraxa was formed in the late 1970s from Seminars with companies of the Third Theatre, including the Potlach Theater. Actor Paolo Grippa, one of its founders, became my artistic reference during this period for his versatility and, above all, his open, generous and critical listening, which was all I needed at that moment. I participated in trainings with other actors who were selected to create a new street performance and tour Southern Italy in the summer. The show "Bolero Parade" was not exactly breathtaking but had its merits, especially regarding the quality



of the actors' delivery. Touring Calabria and Sicily that summer was a pivotal experience for me to truly understand what it means to be a Company. In addition to the tour, I working with Abraxa teatro at Villa Flora's headquarters, where everyone participated in cleaning, maintenance, repairs, took turns in leading trainings and collaborated in scene creation, made me realize the importance of horizontality in work relationships, in which respect and responsibility must be offered and demanded.

In 1990, a reunion with Isabella Azevedo Irlandini from Rio de Janeiro, a fellow student at the Laranjeiras House of Arts (CAL – *Casa das Artes de Laranjeiras*) and in the physical training group for actors, who had recently arrived in Rome after a period with the Tascabile di Bergamo Theater, was the spark for the development of the Qabaloquá Company, which we founded that year along with Cuban actress and dancer Virginia Boroto. Based on each of our experiences, we structured a plan to achieve, within a year, the necessary autonomy to fully dedicate ourselves to theatrical production. During this period, we rented a room in the Testaccio neighborhood, where we created two children's shows and began a successful experience with Latin American dance classes, such as salsa, merengue, samba and forró, which were trending in Italy at the time. With the financial stability provided by these activities and Virginia's unexpected departure, we decided to offer a free four-month seminar to select actors who would participate in the production of a street show for the summer. "*Alegorias do caos*" ("Allegories of chaos") was created based on the reading of a poem by William Blake and had all the ingredients that fueled us in the pursuit of that scenic language. The itinerant show had a poetic and aggressive structure, permeated by music composed by Italian Brazilian Luigi Irlandini, which was played live by the actors. With a lot of impact and great plastic beauty, percussion, dances, songs, fire stunts, and fabrics that formed an immense dragon composed of six actors and actresses on stilts, the scenes moved through the streets to a previously chosen square, where a final combat left the audience very mobilized.

At the end of 1991, it was decided that a Kathakali Master, Indian Nanda Kumaran, would spend three months in Rome, where he would make presentations, teach classes in the Company and help us prepare a new work based on this research. Regarding the decision to dedicate ourselves to the training of Indian classical dance, I was a dissenting voice in the Company which, in addition to Isabella and me, was already composed of six other actors. Our disagreements about the focus of the scenic research were widely discussed and, after many arguments, I ended up accepting the general consensus and postponing my desire to create a stage performance based on improvisations. The Indian Master's stay resulted in everything that was expected: Work, visibility, content and the deepening identity crisis of the young company, which ended in 1992 with some members leaving, and the new show never being performed.

During this period, I came to Brazil for the second time in five years since I moved to Italy. In the three weeks I spent in Rio, watching shows, attending the recently opened Banco do Brasil Cultural Center (CCBB), and meeting friends for long conversations, I realized I was at a crossroads. At 32 years of age and having to redirect my work and life, I would have to decide between staying



in Italy with the Company, or starting my journey back to Brazil. I returned to Rome where, moved by intuition, I realized it would be my last year in what had become my adopted home. So, I spent 1993 preparing for my return to Brazil, which happened in February 1994, with the Qabaloquá Company ending its activities shortly after my departure.

Those eight months initially planned in 1987 had become six years, and today, looking back and revisiting so many stories, I can see the coherence of my steps, albeit often insecure, painful and misunderstood at the time they were taken. The greatest learning of this last period was the realization that, to lead a theater company, good relationships, mutual admiration, language research and incredible shows are not enough if there is no planning that also considers the desires, needs and individual pacing of each group member.

Step four: When teaching reveals itself to be an eternal learning

Rio de Janeiro, May 1987: In the first seminar that Italian companies Tascabile di Bergamo and Potlach offered in Rio de Janeiro, the group of actors and actresses guided by Helena Varvaki split up to participate in all workshops, aiming to learn from them and exchange experiences with each other. Flávio Kactuz, Dinah Kleve and I were directed to the workshop that actor Antonio Mercadante, from Potlach, would conduct at the Martins Pena Theater School, in downtown Rio. On the first day, I left home before 7 a.m. to teach English my job at the time. From there, I went straight to the workshop, scheduled at 8:30 a.m. In the midst of the Rio de Janeiro chaos on a Monday morning, I managed to arrive at 8:35 a.m. and entered the room asking for permission, apologizing for the delay. I was about to start changing clothes when I saw Antonio standing there, looking at me, with the students around him. The silence was broken by him saying something in Spanish along the lines of “*la clase ya ha comenzado*,” followed by another pause and another apology from me. Then, he made it clear that I could not participate, as I was five minutes late. True to my Rio de Janeiro ways, I insisted and tried to explain my reasons, asking if I could stay as a listener. However, I was interrupted by his clear instruction for me to leave the room. A mixture of incredulity and disappointment led me to walk to my home in Santa Teresa, trying, unsuccessfully, to absorb the meaning of that experience.

Fara Sabina, May 1988: Six months after the beginning of the Seminar at Potlach, the days were divided between physical training in the morning and scene rehearsals in the afternoon. Swiss actress Nathalie Mentha, our reference in acrobatics training at the Seminar, proposed to conduct an extra activity for four days, from 6 p.m. to 10 p.m., with Brazilian and Argentinian actors and actresses. On the first day, the work began intensely, with contagious songs from the album “Streets of Gold,” by The Klezmerim, giving rhythm to the training of the 10 participants who took turns in the actions she proposed. After about an hour, I began to feel twinges in my gut, announcing an



urgent call from nature. I stopped the sequence and, for a few minutes, tried unsuccessfully to make eye contact with Nathalie. Seeing me standing still, but without interrupting her conduction of the training, she responded to my request to leave the room by saying something like “If you leave, you are out.” Trying to manage my physical urgencies and understand the meaning of what she said, I remained there for a few minutes and realized that, even if I decided to leave, it was already too late. The training stopped so that I could be helped by some colleagues to leave the room, while others cleaned the floor. Nathalie was baffled, and I was devastated. Taken to an outdoor area at the back of the theater, I had my clothes taken off and was washed; my body with water, and my soul with the silent affection of my companions. This episode helped me understand the difference between respect and fear, between leadership and authoritarianism, as well as understand the kind of relationship I did not seek in life and work. The day ended with Nathalie torn between apologizing and blaming me for what happened. I decided to keep attending the seminary, since the possible learning of that experience was not something that could be understood with the urgency that moral frailty demanded. The training continued the next day without this being commented on, and this moment was recorded in my work notebook and in my soul.

Rome, 1991: In an afternoon of rehearsals for “*Alegorias do caos*,” with our Company Qabaloquá, one of the young student actors, very dedicated and humorous, did not show up. When he arrived the next day, his expression showed something important had happened. Throughout the conversation, he made it clear he did not intend to continue in the show, claiming, among other reasons, he was no longer having fun. In the minutes that followed, I found myself being overwhelmed by the heat of the argument. Then, with my finger raised, I snapped at him in a way that exceeded all acceptable limits in an argument, and yet he remained impassive. When I finally gave up shouting my arguments about his irresponsibility, he took a breath and said “I’m not going to punch you because I respect you” and left the room. Over a year later, we met again. He had created a group with his girlfriend; they were working and happy. He smiled at me, we hugged and I never heard from Pasquale again.

Rio de Janeiro, September 2021: As part of the program of online meetings to celebrate Eugenio Barba’s 80th birthday, planned and conducted by Ricardo Gomes and Priscilla Duarte, I was invited to mediate, along with Ricardo, the conversation between Tiziana Barbiero and Caterina Scotti, from Tascabile di Bergamo, and Nathalie Menta, from Potlach. After their long and emotional testimonies, Tatiana, in a burst of sincerity and remembering her sensations at the 1987 workshops in Rio de Janeiro, spoke about how insecure she was regarding the huge responsibility she assumed when she knew so little of the knowledge they were sharing with those young actors. Her comment was received with sympathy, both by her companion Caterina and by Nathalie. We were all very touched by the testimonies and, having been given the floor, I could not resist the moment of sincere openness. I smiled and said I was very grateful and happy to hear about how much they did not know, because they were fundamental to our journey since, at that time, we knew much less. The immediate reaction of the three actresses, trying to explain what they had said,



as if surprised with an improper confession, made me go back in time and remember the passages I described above.

There are many stories. Remembering each one is an opportunity to humanize those involved. Recognizing and laughing at our failures, mistakes, anxieties or precipitations helps us understand and forgive the arrogance that, due to insecurity, often makes us act unfairly and haughtily. I always try to be very attentive to the responsibility of leading a rehearsal room, because, today, someone might look at me with the same eyes I had about 35 years ago.

Step five: When knowledge flourishes

Rio de Janeiro, year 2000: At the beginning of that year, director Alessandra Vannucci invited me to translate the text that Italian playwright and actor Dario Fo wrote in 1992, to celebrate the 500th anniversary of the arrival of Christopher Columbus to the continent that would later be known as America. The text, originally improvised based on drawings he had made for the scenes of his script/*canovaccio*, was published in a two-column format on each page. In the left column was the transcription of the text, in a mixture of Italian, Spanish, onomatopoeia and other forms Fo mastered. In the right column was the translation of this first text into literary Italian, among the drawings that had inspired him in the telling of the story.

After a few weeks of work and about five edits, we finally arrived at a text in Portuguese, good to read, but too literary to perform. Provocative as always, Alessandra said “this text needs to return to its original form, be spoken by an actor, and the actor here is you, so tell this story.” When she heard me say I did not know the text, she cemented a truth that would change my life: “You don’t know the text, but you know the story.” Right there, between the kitchen and the living room of her old house on Triunfo Street, in Santa Teresa, I began to do what she had asked me to. I used sounds and onomatopoeia to fill in moments when memory did not flow and, as if telling a story to a child, I physically stretched some passages. After a few attempts, I stopped and said I could not continue, that it was a mess, that it was not theater. She replied: “but it works; keep going,” and did not allow me give up.

After about 10 days of rehearsals, we decided to show our piece to some friends at the Laurinda Santos Lobo Cultural Center, in Santa Teresa, and the receptivity assured us we had a work in progress: a children’s theater show for adults, in which storytelling and animation cinema were the raw material of the actor’s frontal performance. Playing at materializing the missing parts of the narrative with his body, sounds and voices, he gives the audience the opportunity to forget about time and see beyond the scene, completing it in their heads with their own imagination.

Between 2000 and 2001, we even presented this piece a few times, but due to my many commitments with Companhia do Público and the little receptivity of this work by the other



members of the trio, who did not see the possibility of it becoming a group production, the project ended up being shelved.

After a deep crisis that culminated in my departure from Companhia do Público in 2003, I started thinking about doing a solo work again. At Alessandra's insistence and with the support of my production partner at the time, the director and playwright from Minas Gerais, Sidnei Cruz, with whom I did several productions under the Leões de Circo Pequenos Empreendimentos label, I ended up resuming rehearsals in 2004. A year later, after about 40 presentations, from open rehearsals to performances in Sesc Rio and Sesc Ceará, we officially premiered on September 14, 2005, at Casa Mercado 45, downtown Rio de Janeiro. This would change my life once again. "*A descoberta das Américas*" ("The discovery of the Americas") is a separate story and today, 19 years after its premiere, I see myself as the guardian of this work, which still asks to be kept alive because, although watched by thousands of people, there seems to be many more who still want to watch it. In respect for the public, keeping the story alive means never repeating, but always redoing and, when necessary, returning to the rehearsal room for updates, with the complicity of Alessandra, an eternal "privileged spectator" of this process.

By a quirk of fate, in December 2010, Aderbal Freire Filho and Eugenio Barba conducted a course for directors at the Poeira theater, in Rio de Janeiro, in which Alessandra participated. At the end of that week, after Eugenio expressed interest in watching the shows by some of the participating directors, Alessandra called me asking if there was a way for me to present "*A descoberta das Américas*." Faced with my enthusiastic statement, the Poeira team went out of their way to publicize, via social networks, that there would be a function open to the public the next day. At the end of the crowded presentation, when I was undressing to get into the shower, Eugenio and Julia Varley effusively entered the dressing room to greet me. Throughout the conversation, when I spoke, in Italian, about my trajectory in Italy in the 1980s/1990s, with an air of sudden understanding, he stared at me and exclaimed "*allora, sei della famiglia!*", to which we laughed a lot, making me feel like a member of a mafia family.

From this work, at the request of several people who, after watching the show, asked if I taught "it," I developed a methodological workshop, which has been maturing over the last few years, with workload and number of participants varying according to demand. Throughout these years, the workshop "*O ator no solo narrativo*" ("The actor on the narrative solo") helped generate numerous scenes and solo shows, gaining, as of 2020, with the pandemic, an individual and virtual format called "*Consultório cênico*" ("Scenic practice") and, more recently, a "*aula demonstração*" ("demonstration class") for larger audiences, lasting about two and a half hours. I know all this was only possible to happen the way it did because of everything I experienced over more than 35 years, since the moment I saw myself doing theater professionally, and my fortuitous meeting with Helena Varvaki.



Step six: When learning is the greatest knowledge

The rehearsal room that interests me today is structured by a horizontal hierarchy, in which specific functions do not prevent the participants' interference at any point in the process. In the workshops I teach, the respectful, interested and humorous provocation when creating a scene is the basis to exercise the role of a "privileged spectator." More than directing, the privileged spectator observes who is on stage and helps the actor/actress feel free to experiment/investigate what they do not yet know without giving up the pursuit, because when nothing is yet, everything can still be.

When observing a scene creation, the privileged spectator should not worry about having previous ideas, since any idea should arise from what the actor/actress is proposing. The viewer should only point out what they are seeing the other person find, without discarding anything at first, accumulating notes and pointing out options for paths, suggesting what has not yet been tried, provoking challenges, helping to direct, regardless of their personal taste, since each person's taste has little importance compared to the actor/actress' effort to remain active and whole in the pursuit. A rehearsal room needs to be lively, intense, respectful, patient and fun, where the creating actor/actress can have the first and, possibly, the last word. Making mistakes in theater is fundamental. A theatrical error cannot be compared to a medical, engineering or economic error, as no one dies on account of a mistake in theater. At most, one might never go to the theater again. To make a mistake in theater is to realize what does not work, and this needs to happen in the rehearsal room.

The theater company I envisioned would be one where its members would understand that the growth and continuity of the group would depend directly on the growth continuity of its members. Theoretically obvious, this premise would be technically complex to apply, because the balance between the desires and needs of each member and those of the company would be unlikely, since the repertoire, programming and planning could prevent individuals from tracing their own flights. If, as part of this process, this is done in a healthy way, it would certainly bring immense growth to the group as well. Priorities, vanities, power, career, security, dedication, autonomy, commitment and pleasure would be some of the countless factors that must be considered for the inevitable moments of crisis in this journey to be seen as opportunities and challenges to be dealt with responsibly and respectfully. Thus, the transparency of agreements would make the difference.

Today, I am no longer part of any company, although I keep working in very good company.



Step seven: There will always be a lot to learn

In a recent chance meeting with Helena Varvaki, I took the opportunity to thank her for her influence on my training as an actor. We laughed a lot when she commented that she always remembered a mistake I made during that period: While commenting about that day's training, I had referred to our individual warm-up as individual relaxation. At the time, that generated a whole discussion about my understanding of our work, culminating in my subsequent departure from that group. But, in this reunion, our gentle and sincere laughter when we remembered this passage denounced our capacity for self-critical reflection over the years.

Discipline is, in fact, self-discipline, with which we should always dialogue to try to understand and decide not only what and how to do, but also what to avoid doing, whether in the rehearsal room, before or after functions, or in daily life. The most difficult thing always ends up being to modify some pattern that, for comfort, laziness or pleasure, can prove harmful or unproductive.

Individual training should be a process as serious and disciplined as it is pleasurable and critical, and can and should be modified according to new goals or periods of life. Today, at the age of 64, a practitioner of *Iyengar yoga* for eight years, of Hawaiian canoeing for five, and of urban cycling since always, I continue to dedicate my morning schedules to these practices. They have become a kind of training outside the rehearsal room, as the posture is the same, only much more connected with my needs in everyday life, at work, and with my pleasure.

The Master also helps us learn what not to do, such as not to become slaves to anxiety and fears, since we cannot live without these feelings. They know that not everyone learns, or at least not at the time something is taught, because lessons can often take years to be really understood. In reality, a Master is someone who never stops learning.

I recognize and thank all these Masters who, even without knowing, taught me so much and did not let me give up. The actor I am today is a reflection of the man I have become and the result of experiences with these companies, cornerstones of the theater I try to practice, with seriousness, responsibility, curiosity and sense of humor.

There are many stories, but they are all part of the same never-ending story.

“Culture is a self-defense weapon”
(Wolff, 1996, p. 561)



References

MONTENEGRO, Fernanda. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 2016. Segundo Caderno, p. 1.

WOLFF, Fausto. *À mão esquerda*. Rio de Janeiro: Leitura, 1996, p. 561.



Academic biography

Julio Adrião - Casa das Artes de Laranjeiras (CAL)

Became an actor at Casa das Artes de Laranjeiras (CAL) in 1987, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brazil. E-mail: julioadriaoproducoes@gmail.com

Funding

Not applicable

Ethics Committee Approval

Not applicable

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

No declared research context

Copyright

Julio Adrião

Copyright of the translation

Ana Carolina Brazão and João Anacleto

Contribution of authorship (CRediT)

Not applicable

License

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Evaluation Method**

Invited Author

Editors

Ricardo Gomes

Priscilla Duarte

Lídia Olinto

Peer Review History

Submission date: November 27 2024

Approval date: November 28 2024



A QUEM VIRÁ DEPOIS DE NÓS

TO THOSE WHO WILL COME AFTER US

Ricardo Gomes

 <https://orcid.org/0000-0002-8778-9598>

Priscilla Duarte

 <http://orcid.org/0000-0002-6900-7177>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i14.7975

A quem virá depois de nós

Resumo: O texto é uma espécie de prestação de contas sobre os “Encontros sobre o Terceiro Teatro e a Antropologia Teatral - uma homenagem a Eugenio Barba: 85 anos de vida, 60 anos de teatro e 34 anos de encontros no Brasil”, escrito por seus organizadores. Representa um testemunho sobre uma geração de artistas brasileiros que iniciou-se na arte teatral nos anos 1980, sob influência do movimento do Terceiro Teatro, uma inflexão do Teatro de Grupo, a partir do contato com o Odin Teatret e outros grupos de teatro europeus, como O Teatro tascabile di Bergamo, o Teatro Potlach e o Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera.

Palavras-chave: teatro de grupo; terceiro teatro; Eugenio Barba.

To Those Who Will Come After Us

Abstract: The text is a form of rendering a final balance on the “Meetings on Third Theatre and Theatre Anthropology - a tribute to Eugenio Barba: 85 years of life, 60 years of theater and 34 years of meetings in Brazil”, written by its organizers. It represents a testimony about a generation of Brazilian artists who commenced their artistic journey in theatre during the 1980s, under the influence of the Third Theater movement, an inflection of Group Theatre, stemming from their contact with Odin Teatret and other European theater groups, such as Teatro tascabile di Bergamo, Teatro Potlach and Centro per la Sperimentazione per la Ricerca Teatrale di Pontedera.

Keywords: group theater; third theater; Eugenio Barba.



O texto a seguir foi escrito no final de 2021, como uma espécie de prestação de contas sobre um evento realizado naquele ano, de forma virtual, em plena pandemia da Covid-19: Os “Encontros sobre o Terceiro Teatro e a Antropologia Teatral¹ - uma homenagem a Eugenio Barba: 85 anos de vida, 60 anos de teatro e 34 anos de encontros no Brasil²”. O texto foi publicado em 2022, junto com outros sete textos curtos, na seção “News” do segundo número do *Journal of Theatre Anthropology*³, um periódico anual concebido como um projeto de compartilhamento de conhecimentos sobre as técnicas de atuação, fundado por Eugenio Barba e publicado em colaboração com a International School of Theatre Anthropology, a Fondazione Barba Varley, l’Odin Teatret Archives e o Center for Theatre Laboratory Studi dell’Università di Aarhus (Dinamarca). O publicamos aqui como um testemunho sobre os desdobramentos brasileiros do Terceiro Teatro, uma das inflexões do movimento do Teatro de Grupo, que influenciou a história do teatro brasileiro⁴.

Em 1976, quando o Odin Teatret esteve pela primeira vez na Venezuela, a convite do Festival de Caracas, iniciava-se uma estreita e longa relação de Eugenio Barba e dos atores e atrizes do grupo com a América Latina. Com o Brasil, o primeiro contato deu-se em 1978, quando Roberta Carreri e Francis Pardelham estiveram em Salvador (Bahia), para estudar capoeira e danças dos Orixás, como parte do processo de trabalho para o espetáculo *O Milhão*.

1 A expressão “Terceiro Teatro” foi cunhada por Eugenio Barba em uma carta endereçada aos participantes do International Workshop of Theatre Research, concebido e dirigido por ele, no âmbito do festival Theatre of Nations, sob os auspícios do ITI - Internacional Theatre Institute da UNESCO, realizado em 1976, em parceria com a 10ª edição do festival BITEF - Belgrade International Theatre Festival. O encontro, um evento pequeno e marginal em relação ao grande festival oficial da UNESCO, contou com a presença de pouco mais de uma centena de participantes provenientes de grupos jovens, na sua maioria pouco conhecidos, da América Latina e da Europa. Na ocasião, Barba referia-se ao “Terceiro Teatro” como um teatro que não era nem “o teatro institucional, protegido e subvencionado por conta dos valores culturais que parece transmitir [...] a versão ‘nobre’ da indústria do entretenimento” nem “o teatro de vanguarda, experimental, de investigação [...] defendido em nome da necessidade de superar a tradição”, mas um teatro que “vive às margens [...] ilhas sem contato entre si, jovens que se reúnem e formam grupos que teimam em resistir [...] pela força de um trabalho contínuo, sendo capaz de identificar um próprio espaço, que para cada um é diferente, buscando o essencial ao qual permanecer fiel, tentando obrigar os outros a aceitar essa diversidade [...]”. Talvez, para eles, o ‘teatro’ seja um meio que permite encontrar a própria forma de estar presente na sociedade [...] buscando relações mais humanas entre as pessoas, com o objetivo de formar uma célula social onde as intenções, as aspirações e as necessidades pessoais começam a se transformar em fatos” (Barba, 2010, p. 186-188). A Antropologia Teatral, campo de estudos preconizado por Barba, “é o estudo do comportamento do ser humano que utiliza sua presença física e mental em uma situação de representação organizada segundo princípios que são diferentes daqueles da vida cotidiana. (...) não busca princípios universalmente verdadeiros, mas indicações *úteis*. Não tem a humildade de uma ciência, e sim a ambição de identificar conhecimentos úteis à ação do ator-dançarino. Não quer descobrir leis, e sim estudar regras de comportamento” (Barba; Savarese, 2012, p. 13-14). Para mais informações, confira a transcrição da palestra de abertura dos “Encontros”, proferida por Barba (2024), intitulada “O teatro é política com outros meios”.

2 O evento foi realizado com Coordenação geral de Ricardo Gomes (Universidade Federal de Ouro Preto e Teatro Diadokai); Coordenação e curadoria de Ricardo Gomes, Gilberto Icle (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Universidade Nacional de Brasília e UTA - Usina Trabalho do Ator), Fernando Mencarelli (Universidade Federal de Minas Gerais); Assistência de coordenação de Priscilla Duarte (Teatro Diadokai).

3 Cf.: <https://jta.ista-online.org/index>

4 Para mais informações, cf. (Gomes; Duarte, 2024).



Porém, foi a presença de Eugenio Barba, acompanhado dos grupos Farfa e Canada Project⁵, em 1987 – com estadias nas cidades de São Paulo, Campinas e Rio de Janeiro – que marcou profundamente jovens teatrantes brasileiros da época. As apresentações de espetáculos, palestras, exposições de filmes e oficinas realizadas por Barba e os componentes de Farfa e Canada Project, assim como a presença dos grupos italianos Teatro Tascabile di Bergamo e Teatro Potlach, naquele mesmo ano, permitiram entrar em contato direto, sob múltiplos aspectos e pela primeira vez, com a Antropologia Teatral e o Terceiro Teatro em solo brasileiro⁶. O impacto foi de tal ordem que, a partir dessa experiência, muitos grupos se formaram ou lançaram novas bases para seu trabalho⁷. Desde então, as trocas e os escambos do Odin Teatret com o Brasil se multiplicaram, evidenciando a vocação de Eugenio Barba e seus companheiros e companheiras de grupo para criar redes de artistas.

O momento histórico desse primeiro encontro foi marcado pela “abertura política” da ditadura militar que governou o Brasil de 1964 a 1985. Essa abertura – “lenta e gradual” como determinaram os generais e não “ampla e irrestrita”, com “Diretas já” (eleições para presidente, governadores e prefeitos pelo voto direto da população), como reivindicava a sociedade civil – foi precedida pelo momento mais cruel do regime, nos anos 1970, com violenta repressão do movimento estudantil de 1968. Como de costume nas ditaduras, artistas foram censurados, silenciados, perseguidos, expulsos do país, autoexilados e até mesmo assassinados; muitos grupos teatrais foram destruídos. Nessa terra arrasada, o teatro brasileiro estava renascendo das cinzas. Enquanto os grupos que fizeram história dos anos 1960 não existiam mais ou encontravam-se desarticulados, os novos grupos que fariam história nos anos seguintes, muitos deles profundamente marcados pelas experiências de 1987, davam seus primeiros passos.

Nós éramos jovens estudantes do curso de bacharelado em Artes Cênicas da UNIRIO, no Rio de Janeiro, e nos sentíamos imersos em um ambiente teatral desvitalizado. O contato com as ideias e práticas do Odin Teatret e daqueles grupos italianos nos proporcionou, e a muitos jovens de nossa geração, a descoberta do Teatro de Grupo. Essa particularidade marcou a história do teatro brasileiro, trazendo novas práticas e concepções teatrais, como o treinamento e a dramaturgia do ator, assim como um novo olhar para as técnicas do corpo da nossa própria cultura. Instigados a percorrer esses caminhos, alguns artistas brasileiros, como nós, foram ao encontro dos mestres em

5 Os grupos Farfa (dirigido por Iben Nagel Rasmussen, atriz do Odin Teatret) e The Canada Project (dirigido por Richard Fowler) compunham o Nordisk Teaterlaboratorium, juntamente ao Odin Teatret.

6 Essas turnês brasileiras de Eugenio Barba com os grupos Farfa e Canada Project, em junho de 1987, e do Teatro Tascabile di Bergamo e Teatro Potlach, em maio de 1987, foram uma iniciativa de Luis Otávio Burnier, fundador e primeiro diretor do Lume Teatro, de Campinas (SP), que convenceu os Institutos Italianos de Cultura do Rio de Janeiro e de São Paulo a patrocinar os eventos. Em 1988 e 1989, Tascabile, Potlach e também o Centro per la Esperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, outro grupo italiano identificado com o Terceiro Teatro, registraram diversas presenças no Brasil, não apenas no Rio de Janeiro e em São Paulo, mas em diversas outras cidades, como Porto Alegre (Rio Grande do Sul), Salvador (Bahia), Belo Horizonte (Minas Gerais) e Belém (Pará).

7 Outro momento marcante, foi a VIII seção da ISTA - International School of Theatre Anthropology, em Londrina (Paraná), em 1994 – até hoje a única das 16 seções da ISTA realizada fora da Europa. Nessa ocasião, Eugenio Barba iniciou a colaboração com o bailarino brasileiro Augusto Omolú (1963-2013), que desde então permaneceu como membro do staff artístico da ISTA e, a partir de 2002, tornou-se ator do Odin Teatret.



seus países de origem. Alguns permaneceram por breves períodos, outros por muitos anos, outros ainda radicaram-se no estrangeiro⁸. Os grupos e artistas brasileiros que percorreram seus caminhos em nosso território, continuaram encontrando o Odin Teatret e outros grupos do Terceiro Teatro europeu nas inúmeras turnês aqui realizadas.

Em 2021, a partir da rede que o Odin Teatret e os grupos, artistas e estudiosos brasileiros, junto com outros de todo o mundo, teceram por tantos anos, organizamos uma série de encontros. Era um ano dramático, no qual o Brasil sofreu com uma condução desastrosa no combate à pandemia da COVID-19, aliada à situação política, econômica e social caótica, de retrocessos em todas as áreas: saúde, cultura, educação, meio ambiente, cidadania, direitos humanos, insegurança alimentar... Naquele momento, um evento teatral surgiu no horizonte, como uma terra firme (ou uma ilha flutuante) onde os viajantes do teatro puderam aportar e reabastecer suas energias para lançarem-se de novo ao mar das incertezas. O longo título do evento sintetiza seu objetivo: “Encontros sobre o Terceiro Teatro e a Antropologia Teatral - uma homenagem a Eugenio Barba: 85 anos de vida, 60 anos de teatro e 34 anos de encontros no Brasil”. A partir do desejo de homenagear o mestre em vida, comemorando seu aniversário e sua trajetória artística, os “Encontros” ganharam tal impulso que adquiriram vida própria. Tão logo foram convidados os primeiros participantes, a “boa nova” se espalhou e os “Encontros” acolheram muitas outras adesões entusiasmadas de artistas, grupos, professores e pesquisadores, ampliando assim sua programação inicial de atividades.

Como não poderia deixar de ser em tempos pandêmicos, os “Encontros” realizaram-se *online*, por meio de uma plataforma de vídeo-conferência, com transmissão simultânea em *streaming*. Desse modo, pudemos contar com a participação remota do público (ao vivo e por meio de visualizações posteriores) ao mesmo tempo em que tentou-se recuperar algo do calor do convívio, permitindo que os convidados do evento ingressassem na sala da vídeo-conferência para interagir ao vivo com os palestrantes. Se, por um lado, as novas formas de comunicação que se popularizaram nos últimos tempos ficam muito distantes da potência das trocas em eventos presenciais (categoria que, ultimamente, parece descrever uma qualidade excepcional de convivência), por outro, essa novidade proporcionou aos “Encontros” uma dimensão impensada pelos organizadores. Teria sido

8 Em 1989, partimos do Rio de Janeiro para Bergamo (Itália) para um estágio informal no Teatro Tascabile di Bergamo. Era o início de uma relação na qual os mestres, com o tempo, tornaram-se amigos e parceiros de ofício, nos anos em que trabalhamos com o TTB (1989-1994; 2003-2007). Essa relação vem se mantendo com o nosso grupo, o Teatro Diadokai, fundado em 1996, no Rio de Janeiro, com a criação de *Pedro e o lobo*, um espetáculo construído a partir das técnicas do teatro-dança indiano aprendidas no Tascabile e na Índia. O Teatro Potlach organizou um workshop de oito meses em sua sede em Fara Sabina (Itália), entre 1987 e 1988, para dez jovens atores, sendo quatro argentinos e seis jovens cariocas – Marcos Acauân, Gilda Cuzzi, Júlio Adrião, Aglaia Azevedo, Flávio Kactus e Dinah Kleve. Júlio, permaneceu na Itália por vários anos e colaborou com o grupo Abraxa Teatro. Gilda e Marcos radicaram-se na Itália e foram, por um período, integrados ao Teatro Potlach. Marcus Acauân, depois de anos com sua própria companhia, Garagipau, voltou, nos últimos tempos, a colaborar com o Teatro Potlach. Luiz Carlos Vasconcelos, natural de Umbuzeiro (Paraíba), participou, em 1988 e 1989, de dois workshops, de um e três meses, com Roberta Carreri, na sede do Odin Teatret na Dinamarca; depois, em 1992, dirigiu, com seu Grupo Piollin, de João Pessoa (Paraíba), o espetáculo *Vau da Sarapalha*, baseado no conto “Sarapalha”, de Guimarães Rosa, trazendo a Antropologia Teatral para dialogar com referências da cultura brasileira.



impossível reunir em um mesmo evento, realizado com nossos próprios recursos financeiros⁹, no qual todos se engajaram sem qualquer remuneração, tal quantidade e diversidade de participantes. Foram 97 participantes, entre artistas e pesquisadores, provenientes de: 29 grupos de teatro brasileiros, 4 grupos de teatro estrangeiros, 1 rede local e 3 redes internacionais de artistas, 12 universidades brasileiras, 8 universidades estrangeiras, 17 cidades de 4 regiões do Brasil, 13 cidades da Itália, Dinamarca, Peru, Argentina, Bélgica, Inglaterra e Escócia. Os “Encontros” realizaram-se em três etapas de cinco dias, nas últimas semanas de setembro, outubro e novembro de 2021, com duas a três atividades por dia, divididas nas categorias: conferências, rodas de conversa, demonstrações de trabalho e filmes comentados¹⁰. Cada etapa desenvolveu-se a partir de um tema diferente: Terceiro Teatro (27/9 a 1/10), Antropologia Teatral e identidade (25 a 29/10) e Ação cultural e redes de artistas (22 a 26/11). A possibilidade de manter as atividades disponíveis *online*, imediatamente depois de realizadas, criou um arquivo histórico e ampliou enormemente nosso público¹¹.

Cada dia de programação trouxe enorme riqueza de conteúdo, além de gratas surpresas: encontros entre artistas que não se viam desde longa data, reconhecimento de identidades entre participantes que não haviam se conhecido anteriormente, emoções suscitadas pela memória de experiências compartilhadas. Durante os “Encontros” revelaram-se a complexidade e a diversidade das realidades dos participantes, ao mesmo tempo em que, apesar das diferenças, foi possível observar traços comuns entre suas posições éticas e políticas, linguagens poéticas, escolhas estéticas, estratégias pedagógicas e de sobrevivência. Foi possível reunir grupos veteranos com outros mais jovens, o teatro de grupo com o quilombamento¹², as coletividades locais com as redes internacionais, as sedes fixas com as ocupações nômades, a construção da identidade com a necessidade da alteridade, a ação cultural com a singularidade do território no qual se atua e para além dele.

No amplo espectro de realidades representadas, foi possível saber um pouco sobre movimentos teatrais contra-hegemônicos, em um país em que o apoio e o acesso à cultura são tão desiguais. Reunimos grupos de pequenas cidades como Alta Floresta (localizada no estado do Mato Grosso, na Amazônia matogrossense, na região Centro-Oeste) ou Petrolina (localizada no interior do estado de Pernambuco, às margens do rio São Francisco, na região Nordeste), com outros do

9 O Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFOP contribuiu com R\$ 1.800,00 (cerca de U\$ 300). Foi o único recurso financeiro que conseguimos.

10 Cf. (PROGRAMAÇÃO [...], 2021).

11 Até a finalização deste texto, o canal do evento no YouTube contava com 792 inscritos e 10.960 visualizações.

12 O termo “quilombamento”, refere-se aos quilombos (comunidades formadas no Brasil colonial, a partir de situações de resistência territorial, social e cultural de pessoas negras escravizadas que fugiam em busca de liberdade e se organizavam em comunidades autônomas) e é uma variante da noção de “quilombismo” formulada por Abdias do Nascimento: “Quilombo não significa escravo fugido. Quilombo quer dizer reunião fraterna e livre, solidariedade, convivência, comunhão existencial. Repetimos que a sociedade quilombola representa uma etapa no progresso humano e sócio-político em termos de igualitarismo econômico. Os precedentes históricos conhecidos confirmam esta colocação. Como sistema econômico, o quilombismo tem sido a adequação ao meio brasileiro do comunitarismo e/ou ujamaísmo da tradição africana. Em tal sistema as relações de produção diferem basicamente daquelas prevalentes na economia espoliativa do trabalho, chamada capitalismo, fundada na razão do lucro a qualquer custo, principalmente o lucro obtido com o sangue do africano escravizado” (Nascimento, 1980, p. 263).



centro e da periferia de metrópoles como Rio de Janeiro e São Paulo. Nesse sentido, ainda que muitos tenham ficado de fora desta primeira edição, como é inevitável em qualquer curadoria, foi possível reunir uma mostra bastante significativa de teatrantes que se identificam de alguma forma com as ideias da Antropologia Teatral e do Terceiro Teatro.

Ao final dos “Encontros”, a qualidade energética produzida pelas trocas realizadas continua a reverberar ondas sucessivas, como uma pedra atirada na água. Produziu-se um movimento, um desejo de continuidade da experiência compartilhada.

Todos nós, artistas, já vivemos essa sensação depois de um festival de teatro (presencial, é preciso pontuar), onde os grupos se encontram e trocam saberes e afetos. Mas, todos nós também já vimos, em algumas ocasiões, esse entusiasmo repentino revelar-se um “fogo de palha”, que se consome e se esgota. É preciso hoje, mais do que nunca, unir as forças em um mundo exaurido, em que alguns parecem conspirar contra a nossa existência como seres humanos e como artistas, e não deixar a chama acesa se apagar. O desenrolar dos acontecimentos é promissor: depois do evento, artistas e estudiosos se reuniram remotamente e, nesse primeiro encontro, o movimento ganhou um nome - Terceiro Teatro Brasil - e encaminhamentos para diversas ações concretas (presenciais e virtuais), em uma ampla rede de artistas, grupos, pesquisadores e universidades.

O movimento Terceiro Teatro Brasil só foi possível a partir dos ensinamentos e dos ecos de rebeldia e inconformismo de um bando de jovens desajustados - um diretor imigrante e aspirantes a atores rejeitados pela escola de teatro - que se reuniram em Oslo, na Noruega, e se estabeleceram em Holstebro, na Dinamarca, nos anos 1960. Hoje, os motivos do inconformismo e da inquietação talvez sejam outros, mas as perguntas fundamentais continuam as mesmas. Quando? Onde? Como? Para quem? Por que fazer teatro? É nossa responsabilidade buscar nossas próprias respostas, reverberando o valor desta estranha arte que já resistiu a tantas adversidades, entre as pessoas que cá estão e entre aquelas que virão depois de nós.



Referências

BARBA, Eugenio. Terceiro Teatro. *In*: BARBA, Eugenio. *Teatro: solidão, ofício, revolta*. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

BARBA, Eugenio. O teatro é política com outros meios: os da beleza. Tradução de Ricardo Gomes e Priscilla Duarte. *Moringa - Artes do Espetáculo*, [S. l.], v. 15, n. 1, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/70461>. Acesso em: 1 maio 2025.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator: um dicionário de Antropologia Teatral. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2012.

GOMES, Ricardo; DUARTE, Priscilla. Considerações sobre a Antropologia Teatral no Brasil. *Moringa - Artes do Espetáculo*, [S. l.], v. 15, n. 1, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/70577>. Acesso em: 1 maio 2025.

NASCIMENTO, Abdias. Quilombismo: um conceito científico histórico-social. *In*: NASCIMENTO, Abdias. *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*. Petrópolis: Editora Vozes, 1980.

PROGRAMAÇÃO Semana. [S. l.]: Terceiro Teatro Brasil, 2021. 1 vídeo (2:13min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fh4xXmiofH8>. Acesso em: 06 maio 2025.



Biografia acadêmica

Ricardo Gomes - Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Professor no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, na Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil.

E-mail: diadokai@gmail.com

Priscilla Duarte - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Doutora em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

E-mail: priduarte66@gmail.com

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Ricardo Gomes e Priscilla Duarte

Contribuição de autoria (CRediT)

Conceituação e Escrita: Ricardo Gomes e Priscilla Duarte

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Não se aplica

Editor responsável

Ricardo Gomes

Priscilla Duarte

Lídia Olinto

Histórico de avaliação

Não se aplica



TO THOSE WHO WILL COME AFTER US

A QUEM VIRÁ DEPOIS DE NÓS

Ricardo Gomes

 <https://orcid.org/0000-0002-8778-9598>

Priscilla Duarte

 <http://orcid.org/0000-0002-6900-7177>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i14.8004

To Those Who Will Come After Us

Abstract: The text is a form of rendering a final balance on the “Meetings on Third Theatre and Theatre Anthropology - a tribute to Eugenio Barba: 85 years of life, 60 years of theater and 34 years of meetings in Brazil”, written by its organizers. It represents a testimony about a generation of Brazilian artists who commenced their artistic journey in theatre during the 1980s, under the influence of the Third Theater movement, an inflection of Group Theatre, stemming from their contact with Odin Teatret and other European theater groups, such as Teatro tascabile di Bergamo, Teatro Potlach and Centro per la Sperimentazione per la Ricerca Teatrale di Pontedera.

Keywords: group theater; third theater; Eugenio Barba.

A quem virá depois de nós

Resumo: O texto é uma espécie de prestação de contas sobre os “Encontros sobre o Terceiro Teatro e a Antropologia Teatral - uma homenagem a Eugenio Barba: 85 anos de vida, 60 anos de teatro e 34 anos de encontros no Brasil”, escrito por seus organizadores. Representa um testemunho sobre uma geração de artistas brasileiros que iniciou-se na arte teatral nos anos 1980, sob influência do movimento do Terceiro Teatro, uma inflexão do Teatro de Grupo, a partir do contato com o Odin Teatret e outros grupos de teatro europeus, como O Teatro tascabile di Bergamo, o Teatro Potlach e o Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera.

Palavras-chave: teatro de grupo; terceiro teatro, Eugenio Barba.



The following text was written at the end of 2021 as a form of rendering a final balance of an event organised that year, virtually, in the midst of the Covid-19 pandemic: The “Encounters on Third Theatre and Theatre Anthropology¹ - a tribute to Eugenio Barba: 85 years of life, 60 years of theatre and 34 years of encounters in Brazil”². The text was published in 2022, along with seven other short texts, in the “News” section of the second issue of the Journal of Theatre Anthropology³, an annual journal conceived as a knowledge-sharing project about acting techniques, which was founded by Eugenio Barba and is published in collaboration with the International School of Theatre Anthropology, the Fondazione Barba Varley, the Odin Teatret Archives and the Center for Theatre Laboratory Studies at the University of Aarhus (Denmark). The present publication is intended as a testimony of the Brazilian developments of the Third Theatre, one of the inflections of the Group Theatre movement, which influenced the history of Brazilian theatre”⁴.

Odin Teatret’s first trip to Venezuela in 1976 in order to participate in the Caracas Festival marked the beginning of the group and Eugenio Barba’s strong and long-lasting relationship with Latin America. Odin’s first contact with Brazil took place in 1978, when group members Roberta Carreri and Francis Pardeilhan came to Salvador (Bahia) to study capoeira and the dances of the Orixás, as part of their creative process for the performance *The Million*.

1 The term “Third Theatre” was first coined by Eugenio Barba in a letter addressed to the participants of the International Workshop of Theatre Research, which he conceived and directed as part of the Theatre of Nations festival under the auspices of UNESCO’s International Theatre Institute (ITI). This event was held in 1976 in partnership with the 10th edition of the Belgrade International Theatre Festival (BITEF). The meeting, a minor and peripheral event if compared with the major official UNESCO festival, was attended by just over a hundred participants stemming from young, predominantly lesser-known, groups from Latin America and Europe. On this occasion, Barba referred to the “Third Theatre” as a theatre that was neither “the institutional theatre, protected and subsidised on account of the cultural values it seems to transmit (...) the ‘noble’ version of the entertainment industry” nor “the avant-garde, experimental, research theatre (...) defended in the name of the need to overcome traditions”, but rather, a theater that “dwells in the margins (...) islands with no contact between them, youngsters that gather and form groups that stubbornly resist (...) through the force of a continual work, being able to identify their own space, which is unique to each one, looking for the essential to remain faithful to, and trying to force others to accept this diversity (...). Perhaps, for them, ‘theatre’ is a medium that allows them to find their own way of being present in society (...) seeking deeper human connections between people, with the aim of forming a social cell where the intentions, aspirations and personal needs begin to become facts” (BARBA, 2010, p. 186-188). Theatre Anthropology, a field of study proposed by Barba, “is the study of the behaviour of human beings who use their physical and mental presence in a representational situation which is organised according to principles that are different from those of everyday life. (...) it does not seek universally true principles, but *useful* indications. It doesn’t possess the humility of a science, but it rather has the ambition to identify knowledge useful to the action of the actor-dancer. It doesn’t wish to discover laws, but rather to study rules of behaviour” (Barba; Savarese, 2012, p. 13-14). For further information, see the transcript of the opening lecture of the “Encounters”, given by Barba (2024), entitled “theatre is politics with other means”.

2 The event was held with General coordination by Ricardo Gomes (Universidade Federal de Ouro Preto and Teatro Diadokai); Coordination and curatorship by Ricardo Gomes, Gilberto Icle (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Universidade Nacional de Brasília and UTA - Usina Trabalho do Ator) and Fernando Mencarelli (Universidade Federal de Minas Gerais); Coordination assistance by Priscilla Duarte (Teatro Diadokai).

3 Cf.: <https://jta.ista-online.org/index>

4 For further information, see (Gomes; Duarte, 2024).



However, it was the presence of Eugenio Barba, accompanying the groups Farfa and Canada Project⁵, in 1987, during a trip to São Paulo, Campinas and Rio de Janeiro, which made a profound impact on a young generation of Brazilian theatre practitioners. The performances, lectures, film exhibitions and workshops organised by Barba and the members of Farfa and The Canada Project, alongside the presence of the Italian groups Teatro tascabile di Bergamo and Teatro Potlach (who also visited the country during the same year), introduced Brazilian artists to the field of theatre anthropology and the concept of Third Theatre for the first time.⁶ The impact was such that a number of groups were formed or developed new approaches to their work.⁷ Since then, the reference to theatre anthropology became an integral part of the practices of many Brazilian theatre groups and scholars. Exchanges and barter between Odin Teatret and Brazil have multiplied, highlighting the vocation of Barba and his actors in terms of creating artist networks.

This historical first meeting was marked by the 'political opening' of the military dictatorship that had governed Brazil from 1964 to 1985. This 'slow and gradual' opening was determined by the generals, and was not the 'ample and unrestricted' process of democratisation demanded by civilian society. The opening had been preceded by the harshest period of the military regime, including the violent repression of the student movement of 1968. As is customary under dictatorships, artists had been censored, silenced, persecuted, banished from the country, exiled and even murdered; many theatre groups were destroyed. On this scorched earth, Brazilian theatre was reborn from the ashes. While the groups that had made history in the 1960s no longer existed or were scattered, the new groups that would strike out fresh paths over the following years, many of them severely marked by the experiences of 1987, were taking their first steps.

We were young students on the Performing Arts Undergraduate Programme at UNIRIO, in Rio de Janeiro, and felt immersed in a theatre environment drained of its liveliness. Our contact with the ideas and practices of Odin Teatret and the Italian groups introduced us, and many of our generation, to the tenets of Group Theatre. This had a major impact on the history of Brazilian theatre, introducing new practices and theatrical concepts, such as theatre anthropology, training and the dramaturgy of the actor, and inspired us to look afresh at the embodied techniques of our own culture. Encouraged to follow these paths, some Brazilian artists, including the authors of this

5 The groups Farfa (directed by Iben Nagel Rasmussen, Odin Teatret actress) and The Canada Project (directed by Richard Fowler) were part of Nordisk Teaterlaboratorium, alongside Odin Teatret.

6 These tours across Brazil, undertaken by Eugenio Barba and the groups Farfa and The Canada Project, in June 1987, and Teatro tascabile di Bergamo and Teatro Potlach, in May 1987, were an initiative of Luis Otávio Burnier, founder and first director of Lume Teatro, based in Campinas (SP), who had convinced the Italian Culture Institutes of Rio de Janeiro and São Paulo to sponsor the events. In 1988 and 1989, Tascabile, Potlach, and also Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, another Italian group connected to the Third Theatre, performed throughout Brazil, not only in Rio de Janeiro and São Paulo, but also in cities like Porto Alegre (Rio Grande do Sul), Salvador (Bahia), Belo Horizonte (Minas Gerais) and Belém (Pará).

7 Another significant moment was the 8th session of ISTA - International School of Theatre Anthropology, in Londrina (Paraná), in 1994 - until today the only of the 16 sessions of ISTA to be held outside of Europe. On this occasion, Eugenio Barba began his collaboration with Brazilian dancer Augusto Omolu (1963-2013), who remained a member of the artistic staff of ISTA and, in 2002, became an actor of Odin Teatret.



text, went to visit the teachers in their home countries. Some of us stayed for brief periods, others for many years, and a select few moved permanently abroad.⁸ The groups and artists that developed their professional careers back home continued to encounter Odin Teatret and other European Third Theatre groups thanks to the many Brazilian tours these groups undertook over the years.

In 2021, stemming from the professional network established over many years by Odin Teatret and Brazilian groups, artists and scholars, we organised a series of online meetings. During a dramatic year, in which Brazil suffered from the disastrous handling of the COVID-19 pandemic by the government, compiled by a chaotic political, economic and social situation leading to severe shortages in terms of healthcare, culture, education, environmental practices, citizenship, human rights, food insecurity, a theatrical event appeared on the horizon like dry land (or perhaps a floating island), somewhere theatrical travellers could shore up and recharge their energies, before launching back onto a sea of uncertainty. The event's title summed up its objective: "Encounters in Third Theatre and Theatre Anthropology - a tribute to Eugenio Barba: 85 years of life, 60 years of theatre and 34 years of encounters in Brazil". Stemming from a wish to pay tribute to Barba as a living master, celebrating his birth and his artistic path, the "Encounters" gained such momentum that they veritably came to life. As soon as the first guests were invited, the 'good news' spread, and the Encounters were embraced by a number of other enthusiastic artists, groups, teachers and scholars, expanding on the event's initial schedule of activities.

As was de rigueur during the pandemic, the Encounters took place online, through a video conference platform, with simultaneous broadcasting via live streaming. This way, we could count on the remote participation of the public (both live and through later viewings) while still trying to recuperate some of the heat of a proximal event, allowing guests to participate in the live video-conference and interact with the presenters. If, on one hand, these new means of communication diverged from the potency of in-person events (which, lately, seem like a vague memory), on the other hand, they enabled the Encounters to take on unprecedented dimensions. It would have been impossible to gather such a large and diverse array of participants at the same event, without

⁸ Some few examples of these travels back and forth of Brazilians in direct contact with European groups, strictly connected to our experiences, with no pretension of painting a complete picture of this reality (that would demand historical research which isn't within the objectives of this account). In 1989, the authors of this article left Rio de Janeiro for Bergamo (Italy) for an informal internship at the Teatro tascabile di Bergamo. It was the beginning of a relationship in which the teachers, over the period in which we worked with the TTB (1989-1994; 2003-2007), became friends and colleagues. This relationship has been maintained by our group, Teatro Diadokai, founded in 1996, in Rio de Janeiro, whose debut performance *Pedro e o Lobo*, drew on the Indian theatre-dance techniques learned at Tascabile and in India. Teatro Potlach organised an eight-month long workshop at their headquarters in Fara Sabina (Italy), between 1987 and 1988, for ten young actors, four of them Argentinean and six from Rio de Janeiro, Brazil: Marcus Acuña, Gilda Cuzzi, Júlio Adrião, Aglaia Azevedo, Flávio Kactus and Dinah Kleve. Júlio stayed in Italy for many years and collaborated with the group Abraxa Teatro. Gilda and Marcos settled in Italy and were, for some time, part of Teatro Potlach. After years with his own company, Garagipau, Marcus Acauã has recently reignited his collaboration with Teatro Potlach. Luiz Carlos Vasconcelos, born in Umbuzeiro (Paraíba), participated, in 1988 and 1989, in two workshops, one lasting one month and another lasting three, with Roberta Carreri, at Odin Teatret, in Denmark; later, in 1992, he directed, with his Grupo Piolin, from João Pessoa (Paraíba), the play *Vau da Sarapalha*, based on the short story *Sarapalha*, by Guimarães Rosa, bringing theatre anthropology into dialogue with Brazilian cultural references.



renumeration, counting only on our own scarce monetary resources⁹. There were 97 participants in all, amongst artists and scholars, including: 29 Brazilian theatre groups, 4 foreign theatre groups, 1 local and 3 international artistic networks, 12 Brazilian universities, 8 foreign universities, 17 cities from 4 different Brazilian States, 13 cities across Italy, Denmark, Peru, Argentina, Belgium and Scotland. The Encounters were held in three blocks, each lasting for five days, over the last weeks of September, October and November, with two to three activities per day, divided into the following categories: conferences, panels, work demonstrations and commented film screenings¹⁰. Each block of activities was inspired by a different theme: Third Theatre (9/27 to 10/1), Theatre Anthropology and Identity (10/25 to 29) and Cultural Action and Artist Networks (11/22 to 26). The ability to ensure that the activities were available online immediately after taking place both created a historical archive and broadened our audience-base emphatically¹¹.

Each day of the Programme was incredibly rich and frequently surprising: meetings took place between artists who often had not seen one another for a very long time, artists that had not previously met struck up connections, and the memory of shared experiences would often elicit a strong emotional response. During the Encounters, the complex and diverse realities of different participants were revealed, yet despite these differences, it was possible to observe common traits in terms of ethical and political positions, poetic languages, aesthetic choices, pedagogical approaches and survival strategies. It was possible to bring together young and veteran groups, local collectivities and international networks, permanent headquarters and nomadic occupations, the construction of identity and the necessity for alterity. We were invited to think of Group Theatre as a form of *aquilombamento*¹² and to articulate the cultural action with the singularity of the territory in which one acts as an agent of transformation, and going beyond it.

Through the prism of realities represented, it was possible to gain a greater understanding of counter hegemonic theatrical movements, particularly in a country where support and access to culture are so unequal. We brought together groups from small towns such as Alta Floresta (located in the State of Mato Grosso, in the Mato Grosso Amazon, in Central-Western Brazil) and Petrolina (located in the State of Pernambuco, on the margins of the São Francisco River, in the

9 UFOP's Performing Arts Post-graduate Program contributed with R\$ 1800,00 (around U\$ 300). It was the only financial aid we received.

10 See (PROGRAMAÇÃO [...], 2021).

11 At the time of writing, the event's YouTube channel had 792 subscribers and 10,960 views.

12 The term "*aquilombamento*" refers to the quilombos (communities formed in colonial Brazil, stemming from situations of territorial, social and cultural resistance of black enslaved peoples that fled for freedom and organised in autonomous communities) and is a variant of the notion of "*quilombism*", formulated by Abdias do Nascimento: "The Quilombo doesn't mean escaped slaves. The Quilombo means fraternal and free reunion, solidarity, coexistence, existential communion. We repeat that the quilombola society represents a step in human and social-political progress, in terms of economical egalitarianism. The known historical precedents confirm this statement. As an economic system, quilombism has been the Brazilian adaptation of communitarianism and/or the African tradition of *ujamaa*ism. In such a system, the production relationships differ basically from those prevalent in the spoliative work economy we call capitalism, founded on the reason of profit to all cost, especially the profit obtained from black African enslaved blood." (Nascimento, Abdias. *Quilombismo: um conceito científico histórico-social*. In: Nascimento, Abdias. *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*. Petrópolis: Editora Vozes, 1980, p. 263).



Brazilian North East), with others from large urban centres such as Rio de Janeiro and São Paulo. Thus, though many artists were not included in this first edition of the event, as is inevitable in any curatorship, it was possible to bring together a very significant sample of theatre practitioners who identify in some way with the tenets of theatre anthropology and the Third Theatre.

In the wake of the Encounters, the energetic quality produced by the exchanges that took place continues to reverberate, creating successive ripples, like a stone thrown into water. A movement was produced: a desire for continuity and shared experience.

As artists, we are used to this sensation at the end of a (proximal) theatre festival, where groups meet and share both knowledge and affection. But, we have also all seen, on certain occasions, that a sudden enthusiasm can be akin to a bonfire, that consumes itself and extinguishes. It is necessary today, more than ever, to join forces in an exhausted world in which many seem to conspire against our existence as human beings and as artists, to ensure that the lit flame does not die out. The development of events is promising: after the Encounters, participant artists and scholars met remotely and gave the emerging movement a name - Terceiro Teatro Brasil (Third Theatre Brazil). Many pathways to concrete actions were discussed, and an ample network of artists, groups, scholars and universities emerged.

The Third Theatre Brazil movement has come to life, thanks to the teachings, rebellion and non-conformism of a bunch of young misfits - an immigrant director and his aspiring actors, who had all been rejected by the local theatre conservatory. This group, Odin Teatret, emerged in Oslo, in Norway, and established itself in Holstebro, Denmark, in the 1960s. Today, the reasons for non-conformism and restlessness may be driven by different factors, but the fundamental questions remain the same. When? Where? How? What for? Why do we make theatre? It is our responsibility to search for our own answers, in resonance with the values of this strange art that has resisted so many adversities, uniting those of us present today with the ones who will come after us.



References

BARBA, Eugenio. Terceiro Teatro. *In*: BARBA, Eugenio. *Teatro: solidão, ofício, revolta*. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

BARBA, Eugenio. O teatro é política com outros meios: os da beleza. Tradução de Ricardo Gomes e Priscilla Duarte. *Moringa - Artes do Espetáculo*, [S. l.], v. 15, n. 1, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/70461>. Acesso em: 1 maio 2025.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator: um dicionário de Antropologia Teatral. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2012.

GOMES, Ricardo; DUARTE, Priscilla. Considerações sobre a Antropologia Teatral no Brasil. *Moringa - Artes do Espetáculo*, [S. l.], v. 15, n. 1, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/70577>. Acesso em: 1 maio 2025.

NASCIMENTO, Abdias. Quilombismo: um conceito científico histórico-social. *In*: NASCIMENTO, Abdias. *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*. Petrópolis: Editora Vozes, 1980.

PROGRAMAÇÃO Semana. [S. l.]: Terceiro Teatro Brasil, 2021. 1 vídeo (2:13min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fh4xXmiofH8>. Acesso em: 06 maio 2025.



Academic Biography

Ricardo Gomes - Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Professor at the Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas at Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, Minas Gerais, Brazil.

E-mail: diadokai@gmail.com

Priscilla Duarte - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

PhD in Arts at the Programa de Pós-graduação em Artes, at Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brazil.

E-mail: priduarte66@gmail.com

Funding

Not applicable

Ethics Committee Approval

Not applicable

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

Not declared

Copyright

Ricardo Gomes and Priscilla Duarte

Copyright of the translation

Translated by Maria Duarte, reviewed by Patrick Campbell

Contribution of authorship (CRediT)

Conceptualization and Writing: Ricardo Gomes and Priscilla Duarte

License

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Evaluation Method**

Not applicable

Editors

Ricardo Gomes

Priscilla Duarte

Lídia Olinto

Peer Review History

Not applicable



**ENTRE ARCO-ÍRIS E DESEJOS:
construção de imagens e mudanças psicossociais com estudantes
de Artes Cênicas – Licenciatura**

BETWEEN RAINBOWS AND DESIRES:
construction of images and psychosocial changes with students in Performing Arts -
teachers in training

Luciana Dulci

 <https://orcid.org/0000-0002-2663-8614>

Neide Bortolini

 <https://orcid.org/0000-0003-0312-4087>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i14.7331

Entre arco-íris e desejos:

construção de imagens e mudanças psicossociais com estudantes de Artes Cênicas – Licenciatura

Resumo: Ao estudar “O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia”, de 1992, do teatrólogo e educador brasileiro Augusto Boal visamos uma investigação acerca da viabilidade e atualidade dessa abordagem artística e terapêutica para a criação de uma proposta de grupos terapêuticos auxiliares nos tratamentos de saúde psíquica de professores de Artes Cênicas em formação. Na obra, são reunidos três conjuntos de técnicas para abordagens de sujeitos: prospectivas, introspectivas e de extroversão. Assim, foi realizada uma disciplina transdisciplinar entre conceitos artísticos e psicossociais em uma dinâmica de grupo com jogos teatrais, perpassada por vieses socioeducacional e artístico-terapêutico. Neste sentido, o trabalho proposto pôde contemplar demandas das pessoas envolvidas, no que diz respeito às necessidades de acolhimento, encaminhamento de estados de ansiedade e angústia, mediante situações de conflitos vitais, interpessoais ou sociopolíticos no âmbito da convivência entre diversidades de classe, gênero e raça, valendo-se do teatro imagem.

Palavras-chave: jogos teatrais; teatro imagem; dinâmica de grupo; Augusto Boal.

Between rainbows and desires:

construction of images and psychosocial changes with students in Performing Arts - teachers in training

Abstract: By studying “The rainbow of desire: Boal method of theater and therapy”, from 1992, by the Brazilian playwright and educator Augusto Boal, we aimed to investigate the viability and relevance of this artistic and therapeutic approach for the creation of a proposal for auxiliary therapeutic groups. in the mental health treatments of Performing Arts teachers in training. In that work, three sets of techniques for approaching subjects are brought together: prospective, introspective and extroverted. And, thus, transdisciplinary discipline was carried out between artistic and psychosocial concepts in a dynamic group with theatrical games, permeated by socio-educational and artistic-therapeutic biases. In this sense, the proposed work could address the demands of the people involved, about reception needs, addressing states of anxiety and anguish, through situations of vital, interpersonal or socio-political conflicts within the scope of coexistence between class, gender and racial diversity, using Boal’s image theater.

Keywords: theatrical games; image theater; group dynamic; Augusto Boal.



1 É preciso sol e chuva para fazer nascer arco-íris

“Sigo os passos, passo a passo
e fundo outro caminho.
Sigo os passos.
Passo a passo.
Sigo e passo.
As águas passam,
e as pedras ficam...”
(Conceição Evaristo, 2021).

Augusto Boal, em sua trajetória de vida, desenvolveu uma perspectiva criativa de trabalho visando processos de mudanças psicossociais que ficou conhecida em sua obra “O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia” (2002), e foi realizado juntamente com a sua companheira de vida, a atriz e diretora Cecília Boal, com formação também em Psicologia e Psicanálise. Como documenta o filme “Augusto Boal e o teatro do oprimido” (AUGUSTO [...], 2011), ganhador do prêmio “Margarida de Prata” de Melhor Documentário da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil em 2011, essa concepção vem sendo estudada em muitos países, de diversos continentes, e ficou conhecida nos contextos da arte, da educação e da saúde psíquica. Atualmente, o seu trabalho tem continuidade através das atividades do Centro do Teatro do Oprimido¹. Por tudo isso, julgou-se importante o estudo aprofundado dessa abordagem específica, com vistas à criação de uma proposta psicossocial artística e terapêutica para grupos pequenos em processos dinâmicos de criação e mudança – uma contribuição às discussões sobre saúde na comunidade acadêmica.

Este artigo relata a experiência da realização de uma disciplina transdisciplinar entre conceitos artísticos e psicossociais, em uma dinâmica de grupo com jogos teatrais, perpassada por um viés socioeducacional e terapêutico. Atrelada ao método Boal de teatro e terapia, a disciplina propôs ainda, um cruzamento com a concepção de dinâmica de grupo.

Atualmente, existem várias pesquisas e poucas iniciativas que cuidam da saúde docente e discente no âmbito das universidades. Percebe-se um aumento de manifestações de sofrimento psíquico de estudantes, professores, não tão somente da licenciatura, mas também entre diversas outras formações. Docentes encontram em suas vidas profissionais nas comunidades escolares, um ambiente de trabalho frequentemente adoecedor. Logo, na formação da licenciatura, a oferta de disciplina com abordagem artística e terapêutica favorece a formação voltada para as questões psicossociais da atualidade. Os transtornos mentais ou psicoafetivos têm a sua origem também nos problemas estruturais da nossa sociedade – patriarcal, desigual e racista, portanto, é preciso ter no curso de licenciatura em Artes Cênicas estudos que possibilitem aos professores em formação ter caminhos alternativos para lidar com problemas familiares e sociais, recorrentes, no cotidiano

¹Cf. CENTRO de Teatro do Oprimido (CTO). Rio de Janeiro: CTO, 2025. Disponível em: <https://www.ctorio.org.br/home/>. Acesso em: 22 abr. 2024.



escolar. Já não se pode negar que a diversidade de conflitos oriundos da sociedade deixa suas marcas indelévels no sujeito que as manifestam, no dia a dia da escola.

Dentro das metodologias educacionais é possível desenvolver, no âmbito da licenciatura, atitudes docentes de escuta, acolhimento ou abertura para as demandas que ultrapassam o currículo tradicional e que contemplem a dimensão afetiva de nossas vivências. É preciso incluir na formação contemporânea dos professores uma discussão conceitual acerca dos problemas atuais e dos caminhos para a busca de posturas integrativas, no que diz respeito ao adoecer psíquico nas escolas, às violências de raça, cor, e gênero, inadmissíveis na atualidade. Em todas as disciplinas aparecem problemas decorrentes dessa realidade e os docentes, por vezes, não têm conhecimento de técnicas e metodologias para lidar com tantas questões geradoras de adoecimento.

Embora o educador e teatrólogo Augusto Boal seja conhecido e estudado, tanto no Brasil quanto pelo mundo afora, a sua obra, e mais especificamente “O arco-íris do desejo”, vem ganhando o interesse de docentes e discentes em formação nos cursos de Licenciatura em Artes Cênicas, dentre outras formações. O Teatro do Oprimido é bem mais conhecido, sobretudo pelas obras “Teatro do oprimido e outras poéticas políticas” (1991) e “Jogos para atores e não-atores” (Boal, 1998).

É preciso lembrar que a recente publicação de Bárbara Santos, “Teatro das Oprimidas: estéticas feministas para poéticas políticas” (2019) atualiza todas essas problemáticas, em especial pelo viés feminista. Em uma brevíssima comparação, é possível dizer que as metodologias propostas por Augusto Boal e Bárbara Santos, nesses trabalhos, são tão importantes para a formação em Licenciatura em Artes Cênicas quanto os trabalhos de Paulo Freire são para a educação e para a formação de docentes em Artes Cênicas.

O Teatro do Oprimido desenvolve-se em três vertentes principais: educativa social e terapêutica. Este livro, especializado na vertente terapêutica, utiliza, de uma maneira nova, antigas técnicas do arsenal do Teatro do Oprimido e, ao mesmo tempo, introduz muitas outras técnicas bem recentes (88-89) específicas de O Tira na Cabeça (Boal, 2002, p. 29).

As possibilidades de auto-observação das técnicas teatrais, nascidas do Boal e Santos (Boal, 1991; Santos, 2019), permitem um melhor entendimento da própria realidade violenta decorrente do universo de profundas desigualdades em que vivemos, criando aberturas para a reinvenção de si mesmo(a), a partir das ações cênicas que se incidem nas ações humanas. O autor, reconhecido por ser o criador do Centro do Teatro do Oprimido, mostrou as dimensões educativa, social e terapêutica do teatro ao longo de sua vida, uma vez que seu trabalho esteve sempre comprometido com os processos de mudança tanto pessoais quanto sociais, tendo em vista as desigualdades de nossa realidade em todos os níveis: familiar, racial, econômica, sexual etc. Augusto Boal assim define a teatralidade:

Teatro – ou teatralidade – é aquela capacidade ou propriedade humana que permite que o sujeito se observe a si mesmo, em ação, em atividade. O autoconhecimento assim adquirido permite-lhe ser *sujeito* (aquele que observa) de um *outro sujeito* (aquele que age); permite-lhe imaginar variantes ao seu agir, estudar alternativas.



O ser humano pode ver-se no ato de ver, de agir, de sentir, de pensar. Ele pode se sentir sentindo, e se pensar pensando (Boal, 2002, p. 27).

Boal comenta que as técnicas do TO (Teatro do Oprimido) são retomadas no arco-íris do desejo, se tornando úteis tanto para a terapia quanto para o teatro. Esse nome é uma alusão à análise e composição de cores, numa perspectiva de novas combinações, ou seja, novas possibilidades de ação no mundo. Sendo assim, potencializam-se as técnicas do teatro, ao mostrar que o espaço estético reverbera nos modos de funcionamento consciente e inconsciente das pessoas.

Muito se tem dito sobre Augusto Boal, tanto nas áreas da encenação, quanto na área da pedagogia do teatro. Contudo, esta obra – “O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia” – de (1991) é um dos trabalhos mais relevantes do último período de sua trajetória profissional e permanece sendo pouco estudado em alguns contextos acadêmicos. Esse é um autor reconhecido internacionalmente e, no entanto, nem todos os seus trabalhos são estudados, como parece ser o caso da supracitada obra, em especial, em certos contextos acadêmicos.

Bárbara Santos, pesquisadora e curinga do TO, por sua vez, documenta de forma sistemática como esses processos foram reinventados por coletivos feministas, tanto no Brasil, quanto em diversos outros países.

Teatro das oprimidas é um livro sobre teatro, sobre desenvolvimento de estéticas feministas e sobre a atuação transnacional articulada entre artistas-ativistas. O livro apresenta a metodologia do Teatro das oprimidas e a história dos processos políticos da Rede Ma(g)dalena Internacional, composta por grupos feministas da América Latina, Europa, África e Ásia. O teatro das oprimidas é um processo estético investigativo que valoriza tanto a perspectiva subjetiva, que garante a complexidade das personagens, quanto a abordagem contextual do problema encenado, que permite revelar os mecanismos de opressão envolvidos na encenação. No Teatro das oprimidas buscamos superar o individualismo da encenação, evitar a responsabilização da protagonista pelas opressões que enfrenta e problematizar a estrutura social que limita (e muitas vezes impede) escolhas pessoais. Nos concentramos na compreensão dos mecanismos de opressão. Nossa investigação estética visa a construção de alternativas tanto para avançar na produção artístico-teatral quanto para garantir a inclusão da estrutura social na representação cênica e no diálogo com o público por meio do Teatro fórum. Trabalhamos para desenvolver uma Estética das Oprimidas e avançar para estabelecer Estéticas Feministas. Um livro direcionado especialmente a pessoas interessadas na superação do patriarcado e na invenção de outros modos de existir (Santos, 2019).

Na situação específica do arco-íris do desejo, acrescenta-se à função de curingas, a proposição e mediação das inúmeras técnicas que precisam ser abordadas mediante às especificidades pessoais e de cada grupo participante, de forma a não se perder as perspectivas psicossocial, estética e política das práticas realizadas. Nas palavras de Bárbara Santos, curinga que reedita as práticas do TO, a partir das especificidades e complexidades do que se entende por Teatro das oprimidas:

No Teatro das oprimidas, buscamos superar o individualismo da encenação, evitar a responsabilização, evitar a responsabilização da protagonista pelas opressões que enfrenta e problematizar a estrutura social que limita (e muitas vezes impede)



escolhas pessoais. Nos concentramos na compreensão dos mecanismos da opressão. Nossa investigação estética visa a construção de alternativas tanto para avançar na produção artístico-teatral quanto para garantir a inclusão da estrutura social na representação cênica e no diálogo com o público por meio do Teatro Fórum (Santos, 2019).

Posteriormente à realização dos trabalhos explicitados neste artigo, tomamos conhecimento da obra de Bárbara Santos (2019) – “Teatro das oprimidas: estéticas feministas para poéticas políticas” – que como o título indica, explicita uma vertente feminista do Teatro do Oprimido, bem como de sua atualização contemporânea a partir das vivências entre artistas e ativistas, advinda da Redes Ma(g)dalena Internacional (América Latina, Europa, Ásia e África). Sobre o arco-íris do desejo, a autora o aborda como uma “técnica introspectiva que compõe o arsenal do Teatro do Oprimido” (Santos, 2019, p. 115) entre tantas ações libertárias propostas nesses contextos em que a violência contra a mulher foi naturalizada e invisibilizada. Dessa forma, a autora relata uma experiência bastante significativa com essa técnica do arco-íris, que encontra profundas correspondências com situações de violência trabalhadas em nossas vivências acadêmicas:

Em algumas situações, utilizamos o arco-íris como técnica, levando em conta a relação de protagonista e antagonista. Por exemplo, no seminário de 2013 em Buenos Aires, desenvolvemos a técnica o arco-íris do desejo de uma mulher – que havia sido abusada sexualmente quando criança e depois como adolescente no contexto doméstico: vizinho e familiar – em relação a sua mãe. A mulher havia trabalhado de formas distintas esses traumas e, àquela altura da vida, se considerava uma sobrevivente dessas tragédias, tendo se tornado uma feminista, ativista de movimentos pelo fim da violência contra mulheres. Entretanto, o tema havia sido silenciado na família e ela queria quebrar esse silêncio, especialmente, com sua mãe, que seria a antagonista, por isso optamos em pesquisar os desejos da filha em relação à mãe. Na improvisação, identificamos os desejos da filha: poder falar abertamente e que a mãe assumisse que sabia o que tinha acontecido. Aí percebemos o medo e a culpa da mãe em abordar o tema (Santos, 2019, p. 115).

O aspecto decisivo para o oferecimento da disciplina foi justamente a alta incidência de transtornos de ordem psicoafetiva em pessoas que fazem parte da comunidade universitária, com forte impacto nos processos de ensino aprendizagem. Sendo assim, uma abordagem terapêutica dos jogos teatrais seria uma contribuição para os processos de melhoria desses sofrimentos, tão recorrentes, na vida universitária, seja pela fase de transição – adolescência, juventude e vida adulta – seja pela diversidade de dificuldades psicossociais enfrentadas por discentes e docentes no caminho de sua formação e inserção nas instituições educacionais.

Logo, essa pesquisa², associada ao ensino foi singularmente voltado para o curso de Artes Cênicas – Licenciatura, da Universidade Federal de Ouro Preto, pelo seu caráter educacional,

2 Foram realizados dois projetos de pesquisa, com a realização de Iniciação Científica, orientados e coorientados pelas professoras autoras do presente artigo. São eles: “Observação participante em oficinas de jogos teatrais: transformações de realidades sociais na UFOP”, orientado pela Profa. Dra. Luciana Crivellari Dulci e com coorientação da Profa. Dra. Neide das Graças de Souza Bortolini, tendo o discente Luís Felipe Monteiro como bolsista. E a pesquisa “Ações teatrais e mudanças psicossociais: vivências em grupo”, orientado pela Profa. Dra. Neide das Graças de Souza Bortolini e com coorientação da Profa. Dra. Luciana Crivellari Dulci, tendo a discente Raquel Silva de Paula como bolsista.



formativo e terapêutico. No entanto, foi aberto para outros discentes, muito especialmente para diversificar as circunstâncias de interação: entre um grupo de discentes que frequentam cursos distintos há possibilidades de melhor constituição de vínculos de trabalho socioeducacional e terapêutico. Desta forma, foi possível evitar que a convivência cotidiana prejudicasse o encontro nesse espaço relacional, com vistas à melhoria da saúde psíquica, evitando que as pessoas tivessem algum conhecimento dos conflitos vividos e apresentados pelos seus participantes, respeitando-se o sigilo no campo das questões abordadas.

Todos estes cuidados serviram para a demonstração da metodologia educacional e a importância disso para a formação de professores das Artes Cênicas, que trabalham não tão somente com a dimensão estética, mas, sobretudo, com formação interpessoal, humana, crítica e política, mediante os acontecimentos vitais do presente.

2 O arco-íris tem sete cores? Chuvas de lágrimas, sóis de amores

A disciplina Oficina de Criação B – Jogos teatrais terapêuticos teve como ementa que indica o seu caráter laboratorial o seguinte texto: projeto de pesquisa experimental de artes cênicas. Isso já demonstra essa circunstância processual de uma proposta didática, a partir da leitura e das vivências de jogos terapêuticos, tendo em vista o percurso metodológico do educador e artista Augusto Boal. Ela foi ofertada no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto para discentes de Artes Cênicas - Licenciatura, mas também aberta a estudantes de outros cursos. Uma vez que teve um caráter teatral e terapêutico, interessava que fosse uma turma composta, preferencialmente, por pessoas que pouco se conhecessem, com menores possibilidades de convivência diária, o que em boa medida ocorreu. Foram oferecidas somente doze vagas, justamente pelo caráter terapêutico dos jogos teatrais em questão, já que a disciplina foi um debruçar teórico e prático acerca de “O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia”. Nessa dimensão terapêutica, um número reduzido de participantes favoreceria os espaços de fala, de manifestações expressivas e de criação de vínculos mais seguros de confiança, de forma que os processos de subjetivação, identificação e cooperação grupal pudessem ocorrer.

Toda essa dimensão metodológica, específica das Artes Cênicas, foi sendo estudada e experimentada tanto em sala de aula quanto nos diversos projetos realizados junto às escolas, através de atividades de ensino, pesquisa e extensão, compondo uma melhor formação para o professor de Artes Cênicas que tem atuado profissionalmente nas escolas, bem como em projetos comunitários e sociais, em Centros de Atenção Psicossocial (os CAPS), ou em outras redes de atenção psicossocial.

Os jogos teatrais são instrumentos de trabalho para uso com atuantes profissionais e entre pessoas que não são do meio teatral, já que permitem o desenvolvimento de aptidões e habilidades que auxiliam na formação de profissionais, que são muito úteis na educação para todas as pessoas e



para professores em formação, no campo das Artes ou em quaisquer outras áreas do conhecimento. Os jogos despertam emoções e aprimoram habilidades como raciocínio, criatividade, atenção, receptividade de informações e rapidez nas respostas, beneficiando participantes em suas formações e convivências.

A proposta da disciplina era investigar as técnicas terapêuticas contidas na mencionada obra de Boal, a saber: técnicas prospectivas, introspectivas e de extroversão, para então definir um conjunto de técnicas e uma sistematização de jogos teatrais, exercícios, dinâmicas de grupo e vivências a serem experimentados pelo grupo de discentes e docentes da disciplina, funcionando como um laboratório coletivo de experimentação desses exercícios. As práticas realizadas e o estudo concomitante à disciplina visavam uma investigação acerca da viabilidade e atualidade dessa abordagem artística e terapêutica como uma formação do futuro docente.

Em sua obra, o autor não se detém em definir, conceitualmente, o que seriam as técnicas prospectivas ou introspectivas, no entanto, faz uma longa indicação dessas estratégias distintas e complementares. A princípio, as técnicas prospectivas consistem em um trabalho de levantamento de imagens corporais de forma a se conhecer as principais situações de opressão vividas pelas pessoas e pelo grupo em questão, com o qual se trabalha, de forma que Boal afirma que: “*A imagem das imagens* pode também ser utilizada para avaliações periódicas de um grupo. Ela relaciona os problemas individuais, singulares, com os problemas coletivos vividos pelo grupo” (Boal, 2002, p. 87).

Diversos exercícios/técnicas propostas são delineados e trata-se de um guia para a elucidação de problemas psicossociais apresentados pelas pessoas, mas que são comuns entre integrantes de um grupo específico. As técnicas prospectivas funcionam, portanto, com indicativos das principais situações de opressão vividas, de forma a preparar o grupo para o tipo de trabalho que será realizado via formação de imagens corporais, através da montagem de “fotografias” feitas com o corpo, sejam individuais ou coletivas, que servem para mapear as principais opressões sofridas. Um exemplo de técnicas prospectivas é a “imagem das palavras” que se refere a um exercício corporal guiado por uma palavra que evoca uma situação ou sentimento que é registrado corporalmente e que possui muitas variações e desdobramentos. Muitas outras técnicas prospectivas são compartilhadas em sua obra (Boal, 2002, p. 97-106).

Em relação às técnicas prospectivas de “O arco-íris do desejo” destacam-se os trabalhos com a criação de imagens que podem abordar problemas individuais, singulares e/ou coletivos, vivenciados nos grupos. As técnicas prospectivas servem para fazer um mapeamento das questões psicossociais latentes no grupo, de forma que as demandas individuais sejam levantadas e acolhidas. Assim, o trabalho vai da imagem para a palavra e vice-versa. Ressalta-se que é pela via corporal que surgem as propostas nas dinâmicas de grupos.

Já a técnica introspectiva, também vastamente exemplificada nessa mesma obra, se refere à formação de imagens indicativas de situações singulares, que servirão para a preparação da



configuração de cada um dos arco-íris individuais, que contará com a participação do grupo, mas que partirá das situações propostas por uma pessoa, que define o protagonista e o antagonista da situação opressiva a ser colocada “em prisma”, conforme o autor descreve:

Essa técnica pode ser utilizada apenas no estudo de relações a dois. A situação na qual o protagonista está envolvido e que deseja analisar pode incluir mais personagens, porém só será possível utilizá-la se todas essas inter-relações se concentrarem no conflito principal, protagonista *versus* antagonista (Boal, 2002, p. 154).

Em nosso entendimento, é pelas técnicas introspectivas que se chega ao núcleo do conflito que será configurado por cada um dos integrantes do grupo, ou seja, o arco-íris pessoal de cada um, sob a perspectiva da protagonista, ou seja, da pessoa que coloca em questão uma situação conflitiva que traz sofrimento a ela e que necessita da presença do grupo para que possa, de algum modo ser analisada e, se possível, transformada, ou vista/entendida por outro prisma. Isso inclui diversas etapas: a definição da imagem antagonista; as improvisações corpóreas com enfrentamentos entre antagonistas e protagonistas, as imagens em análise, a troca de ideias, a imagem dentre vários outros movimentos imbricados nessa dinâmica terapêutica coletiva (Boal, 2002, p. 154-205).

Já as chamadas técnicas de extroversão, em número menor de atividades indicadas, trazem a possibilidade de improvisação corporal (sem falas) seguida por uma nova improvisação da mesma cena, com a utilização da palavra. Essas técnicas podem desembocar no “teatro fórum” ou no “teatro invisível”, que se constituem em espetáculos (Boal, 2002, p. 206-216). Sobre essas formas teatrais de apresentação pública, o autor define, lembrando que elas estão mais bem delineadas em suas outras obras:

TEATRO FÓRUM:

Consiste, basicamente, em propor a todos os espectadores presentes depois de improvisada uma cena, que interpretem o protagonista e tentem improvisar variantes ao seu comportamento. O próprio protagonista deverá, posteriormente, improvisar a variante que mais o agrade.

TEATRO INVISÍVEL:

Consiste em ensaiar uma cena contando as ações que o protagonista gostaria de experimentar na vida real; depois improvisa-se a cena exatamente no local onde os fatos poderiam ocorrer. E isso diante de espectadores que não sabem que são espectadores e que, portanto, agem como se a cena improvisada fosse real. O que a protagonista ensaiou como potência agora transforma-se em ato (Boal, 2002, p. 216).

Como se pode entender, após as definições do próprio autor, as técnicas de extroversão se diferenciam das anteriores – prospecção e introversão – por incluírem montagens de cenas, ensaios e apresentações públicas, com a inclusão de participantes e o debate de ideias sobre as mudanças possíveis nas situações de opressão reais apresentadas nessas proposições teatrais. Em suma, trata-se do campo das relações entre as pessoas em que os conflitos surgem. As técnicas de extroversão são muito pertinentes ao campo da improvisação teatral, pois possibilitam aos participantes uma



instauração de gestos no espaço/tempo dos acontecimentos, desse modo se fortalece os processos de mudanças sociais.

Assim, a referida disciplina funcionou como um laboratório, também de pesquisa, para acompanhar e registrar todo o processo e os resultados do desenvolvimento dos discentes, assim como para avaliar e destacar, para usos ulteriores, os procedimentos mais eficientes na montagem e sistematização de dinâmicas de grupos socio-terapêuticas. Vivências que, quando protagonizadas por estudantes de licenciatura, em formação para a docência, dentre outro(a)s discentes, podem contribuir para a melhoria de suas condições de enfrentamento em relação às manifestações de desconfortos psicossociais. Ampliando o desempenho cognitivo e socioafetivo desses discentes, tais vivências podem auxiliar a minorar estados de sofrimento atuais e ainda ensaiar para o enfrentamento de conflitos em outros momentos de suas vidas.

3 Caminhos e travessias possíveis: desejantes cores

Os procedimentos didáticos utilizados na disciplina iniciaram-se com aulas de apresentação entre os docentes ministrantes da disciplina e os discentes do curso de Licenciatura em Artes Cênicas. Como a disciplina foi ofertada em caráter eletivo, também estiveram matriculados alunos dos cursos de Música, Turismo e Medicina. Apresentado o programa e a proposta de curso (60 horas, com caráter teórico-prática), a primeira parte foi voltada à aproximação de participantes para o estabelecimento da confiança necessária para a realização dos trabalhos práticos ao longo do semestre. Antes de se iniciarem os trabalhos práticos foi projetado para os alunos o filme documentário de Zelito Viana (2011) – *Augusto Boal e o teatro do oprimido* – sobre a vida e a obra de Augusto Boal, como uma forma de demonstração do conteúdo das aulas.

A primeira leitura obrigatória foi o texto do capítulo quatro do livro “Teatro do oprimido e outras poéticas políticas” (1991), de Augusto Boal, utilizado para abrir as discussões sobre os jogos teatrais propostos e utilizados pelo autor, dos quais foram escolhidos alguns a serem vivenciados nas aulas práticas, tais como o teatro-imagem e o jogo quebra de repressão. Foram ainda indicadas as leituras do texto “O Estranho”, de Freud (1996) e todo o livro “O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia (2002). As outras leituras presentes na bibliografia da disciplina não foram cobradas e trabalhadas em sala e sim indicadas como complementares às discussões teóricas e aos trabalhos práticos realizados na disciplina. As aulas teóricas discutiam os textos indicados e as percepções do grupo sobre as questões propostas pelos autores, concomitantemente às suas visões de mundo e vivências pessoais. Para essas discussões, os discentes deveriam levar seus cadernos ou diários de bordo, onde eram anotadas todas as suas vivências, percepções e sentimentos sobre as aulas do curso, em uma anotação livre, imagética e autoral.

Foram realizados ricos aquecimentos que incluíam exercícios de alongamento e atenção para integrar o grupo e prepará-lo para o jogo teatral seguinte. O primeiro exercício vivenciado



foi o “teatro-imagem”, de forma que foram tratadas questões escolhidas pelo próprio grupo, desde conflitos escolares ou familiares advindos de questões sociopolíticas e de fenômenos sociais, tais como a constituição autoritária das famílias e de outras instituições da sociedade. A técnica do teatro-imagem, conforme apresentada pelo autor, foi trabalhada de maneira a permitir a identificação de medos e desejos, através da vivência corporal entre participantes. Deste modo, foram estimuladas as criações de imagens que partiam dos contextos verbais e vice-versa.

Outro importante jogo utilizado foi o denominado “quebra de repressão”, onde o protagonista escolhe alguma cena de sua vida em que tenha vivido alguma repressão por parte de qualquer outra pessoa ou instituição. A quebra de repressão é uma técnica do teatro-imagem que consiste na representação corporal grupal de uma situação de repressão. Após a situação configurada em fotografia, se solicita ao grupo uma nova configuração, mostrando a situação oposta da primeira imagem, ou seja, a quebra da repressão, o que resulta numa imagem de superação da opressão (Boal, 1991, p. 174-175). Foram trabalhados, principalmente, os aspectos repressivos recorrentes em nossa sociedade heteronormativa, justamente como uma possibilidade de abertura ao diálogo coletivo. “O modo ‘romper a opressão’ consiste fundamentalmente em pedir ao protagonista para que reviva a cena não como ela realmente ocorreu, mas como ela poderia ou poderá se dar no futuro” (Boal, 2002, p. 72).

A segunda parte do curso foi dedicada à realização dos chamados “arco-íris” de cada um dos participantes dos encontros, sendo utilizada uma aula inteira (de duas horas/aulas) para a realização de cada constelação pessoal, onde cada pessoa se colocou como protagonista, a partir de um relato pessoal. Sendo assim, no passo seguinte, esse participante irá escolher pessoas para representar corporalmente seus sentimentos além de corporificar gestos e atitudes concernentes a eles, a partir de suas vivências, o que resultará na composição de seu arco-íris. O arco-íris é uma importante técnica coletiva que auxilia a clarificação dos desejos, emoções e sensações presentes em cada um de nós, como afirma o próprio Boal,

Ela permite que o protagonista veja a si mesmo, não como um *uno* como sua imagem física no espelho físico, mas múltiplo; imagem refletida no caleidoscópio que são os participantes. As paixões do protagonista se apresentam aqui divididas em todas as suas cores invisíveis a espelho nu, como a luz branca do sol que, atravessando a chuva, transforma-se em arco-íris (Boal, 2002, p. 185).

3.1 O arco-íris do desejo e as vivências de autoconhecimento e mudanças

Durante todo o processo da disciplina Oficina de Criação B – Jogos teatrais terapêuticos, foi realizado um estudo das técnicas de “O arco-íris do desejo”, conforme proposto por Boal e adaptadas as técnicas pelas professoras proponentes. A cada encontro para uma aula prática, os trabalhos eram iniciados com um aquecimento, por aproximadamente dez minutos, com a participação de discentes pesquisadores da Iniciação Científica. Neste texto, priorizamos o termo coordenadoras, tendo em



vista que as autoras coordenaram as ações, com a significativa participação de discentes da Iniciação Científica, que atuaram como monitor e monitora da disciplina. Na sequência, participantes da disciplina que não poderiam interferir no relato inicial da protagonista, explicando que, ao final do jogo, todas as pessoas poderiam contribuir com suas percepções, emoções e sentimentos experimentados e vividos durante o processo. A composição do arco-íris se iniciava e seguíamos os seguintes passos, em cada uma das vivências individuais feitas e que pode ser assim resumido:

1. A pessoa que atua como protagonista é acolhida e convidada a relatar a sua história, sem a interferência de demais participantes.
2. As coordenadoras alinham participantes e convidam a protagonista para escolher, dentre participantes, primeiramente, a pessoa que atua como antagonista. Assim que a antagonista é escolhida, as demais participantes são convidadas a atuar como seus sentimentos, emoções, desejos e estados de espírito importantes para a cena.
3. A protagonista deve criar e mostrar as imagens corporais que representam essas emoções para demais participantes e, nesse caso, pode também, usar a fala para se explicar.
4. As coordenadoras perguntam à participantes se querem propor novas imagens ou completar as imagens criadas pela protagonista. A protagonista deve concordar e se identificar com as imagens indicadas pela pessoa, já que ela está propondo o próprio arco-íris.
5. A protagonista faz, diante de cada imagem um breve monólogo (de um minuto) sobre o que realmente pensa e sente naquele estado de sua vida. Atuantes utilizam essas informações para melhor desempenhar as improvisações de enfrentamento da antagonista. Devem também usar a imaginação e a empatia na atuação.
6. A protagonista escolhe, na ordem que bem entende e pelas razões que tem, uma imagem de cada vez, para sozinha enfrentar a antagonista por mais ou menos um minuto. Cada imagem criada (e atuada por uma pessoa participante/discente ou docente da disciplina) constitui uma parte da protagonista. Contudo, em cena, cada imagem se comporta como o todo, como se fosse a protagonista inteira. Todas as pessoas observavam os efeitos desse embate monocromático e as pessoas coordenadoras decidem quando retirar cada imagem de campo, com a cena esclarecida.
7. Origina-se a primeira constelação, de acordo com a forma como a protagonista compõe a realidade, colocando cada imagem na distância que julga adequada, em relação à antagonista. Assim, a protagonista pode mover as imagens para colocá-las de frente, de perfil, de costas, em plano baixo, ou alto, de forma explícita ou escondida etc. A protagonista pode circular em torno dessa constelação para ver e ouvir melhor cada imagem e a antagonista, bem como pode se colocar ao lado dessa antagonista para ver as imagens sob a sua perspectiva.



8. É indicado que as imagens comecem a falar simultaneamente com a antagonista a “ágora dos desejos” (Boal, 2002, p.189). Elas podem falar entre si e a antagonista escolhe a quem e se responde a cada fala (já que todas as imagens são partes do todo da protagonista). Assim também devem fazer as imagens entre si, escolhendo se respondem, ou não, umas às outras ou apenas à antagonista. É fundamental que a coordenação tenha muita atenção nessa etapa para controlar as imagens caso essas fujam do propósito e do tempo reservado para a cena.
9. A protagonista forma uma segunda constelação ou composição, a partir de que deseja, de sua realidade ideal. Nesse momento, ela deve se colocar ao lado ou atrás da antagonista para ver a imagem dessa perspectiva e verificar se fica satisfeita com o resultado da nova composição espacial desses atuantes.
10. As pessoas com suas imagens de desejos são dispensadas e a protagonista deve refazer a cena original, com a antagonista – “reimprovisação” (Boal, 2002, p.189). A protagonista deve impor a sua vontade, de forma que o resultado da cena pode ser diferente.
11. É realizado um com todas as pessoas integrantes que trabalharam na atuação do arco-íris (e as que ficaram de fora da cena), com duração de cerca de dez minutos. As pessoas devem expor o que sentiram ou perceberam dentro da cena ou sobre a cena, sem interpretá-las ou se colocar como donas da verdade. As coordenadoras assinalam as originalidades, curiosidades e aspectos estéticos da cena.
12. As coordenadoras fazem o acolhimento amoroso da protagonista e de todas as pessoas participantes em agradecimento à experiência vivida.

Observações às pessoas coordenadoras: é preciso se atentar para alguns aspectos que são fundamentais para as experiências do teatro terapêutico, por assim dizer:

- a. As orientações dirigidas a atuantes e protagonistas devem ser feitas em tom de voz audível, para que todas escutem e compartilhem das informações, já que são importantes para a atuação de cada uma e para um melhor estudo da cena.
- b. A orientação do jogo deve ser partilhada entre as pessoas coordenadoras, por isso devem se entreolhar o tempo todo para acordarem ou se complementarem nessa ação.
- c. As pessoas que coordenam devem evitar discussões entre si no momento do exercício de forma a passar segurança às atuantes, portanto, é importante que as técnicas sejam bem definidas antes dos exercícios de imagens do arco-íris.



4 Desfechos das travessias do arco-íris

Em cada encontro, após os jogos teatrais e terapêuticos propostos, deve ser aberta uma roda para a manifestação dos sentimentos acerca das vivências, o que proporciona um caráter de avaliação processual e contínua da disciplina. Ao final do período, recolhemos os cadernos para leitura e análise. Em seguida, foram devolvidos os cadernos para as pessoas participantes juntamente com uma avaliação de cunho qualitativo. Assim, considera-se que as dimensões formativa e terapêutica, propostas na disciplina, foram alcançadas e, até mesmo, reinventadas, dentro dos seguintes aspectos:

- a. O método Boal de teatro e terapia denominado “O arco-íris do desejo” é bastante recomendado para a criação de uma metodologia de grupos socioterapêuticos voltados para as comunidades universitárias, desde que também sejam pautados nos pressupostos da dinâmica de grupo. Por isso, a formação de uma turma de doze participantes funcionou muito bem, uma vez que, para esse tipo de dinâmica de grupo, é necessário o contato interpessoal, a escuta, e um tempo reservado para a composição individual dos arco-íris. Sendo assim, envolver mais participantes dificultaria o aprofundamento das questões apresentadas.
- b. As técnicas terapêuticas prospectivas, introspectivas e de extroversão se mostram potentes e capazes de criar estados corporais, ou mesmo atitudes que possibilitam trabalhar os núcleos dos conflitos vividos por cada participante que se envolve de modo bastante sensível e perspicaz, aceitando o desafio de rever os processos dolorosos e buscar novas atitudes mediante as vivências realizadas.
- c. Os princípios éticos dos procedimentos da metodologia de dinâmica de grupo foram respeitados, na medida em que não houve crítica, censura ou julgamento mediante a diversidade de problemas apresentados para a realização dos jogos terapêuticos.
- d. O conjunto de técnicas e a sistematização dos jogos, dos exercícios nessas vivências mostram-se suficientes para a criação de grupos psicossociais e terapêuticos estruturados, tendo sido consideradas muito significativas por todas as pessoas participantes – docentes e discentes. As preparações corporais, ou os chamados jogos de aquecimento, se deram durante dez a vinte minutos, antes do início da condução do jogo principal, ou da constelação pessoal de proponentes e foram consideradas muito válidas. Para tanto, a pontualidade do grupo é essencial para que se realize o aquecimento, ou a preparação corporal, bem como a preparação da atmosfera afetiva, a escolha das personagens da constelação do proponente que serão usadas na composição da imagem real do conflito e na sua recomposição em imagem ideal, que finaliza o processo em estado de ânimo elucidativo ou desencadeador de mudanças para a pessoa que se revelou na encenação.
- e. A indicação de leituras da bibliografia, entre outras ações, e a indicação de músicas e de filmes foram essenciais para a complementação das vivências em grupo, pois, é necessário



reunir conhecimentos fundamentais para a junção de processos criativos do teatro com a perspectiva terapêutica comprometida com os processos de mudança no contexto da comunidade universitária.

Na composição de imagens a partir da abordagem da técnica mais completa – arco-íris do desejo – foi dedicada uma aula inteira (uma hora e quarenta minutos) para cada um dos participantes. Deste modo, é possível prismar um arco-íris para cada pessoa, em uma configuração espaço-temporal, entre a imagem real e a imagem ideal, relativas a um núcleo conflitivo e singular de sua vida. Logo, todas as pessoas tiveram oportunidades de rever aspectos das estruturas do desejo, seja presente, relativo ao futuro, ou ao passado, de forma livre, organizada e reflexiva, o que foi considerado por todos(as) muito significativo, por trazer a dor vivida em determinados contextos e recriá-la em outro, com aberturas para novas percepções ou, até mesmo, mudanças, sejam elas de pensamentos, ações ou interpretações.

A concepção de avaliação que acompanha essa proposta de ação educativa segue uma abordagem que está presente em algumas das disciplinas do curso de Artes Cênicas - Licenciatura, a saber: a avaliação é processual, contínua, com a participação de todas as pessoas envolvidas na proposta. Entende-se por avaliação processual a importância dada aos processos de formação, que não têm relevância somente ao final, mas que trazem na experiência de cada aula um valor em si mesmo.

Deste modo, o processo de avaliação se pauta no diálogo, na discussão de posições, nos próprios retornos que participantes conferem uns aos outros. Vários dos jogos terapêuticos experimentados se pautam em imagens e uma única imagem corporal pode ser lida de diferentes modos, de forma semelhante a uma fotografia. Sendo assim, quem propõe a imagem de modo espontâneo não tem ideia de como ela aparece para outra pessoa, o que ela sugere, se conseguiu transmitir o sentimento interno de quando foi gerada, ou ainda, se a imagem é mais reveladora do que pretendia mostrar inicialmente. Logo, a abertura para uma discussão grupal, após cada rodada de jogos, funciona como uma avaliação contínua e processual.

Por tudo isso, toda a vivência foi considerada válida e enriquecedora na formação de jovens discentes da área das Artes Cênicas, de Música, da Medicina e do Turismo. Esse método amplia a escuta docente, no sentido de perceber que na construção de processos de ensino aprendizagem é necessário considerar as pessoas enquanto sujeitos desejantes, em situação de sofrimento psíquico. Algo pode ser feito para jovens que vivem situações de conflitos no sentido da elucidação responsável, com o uso de técnicas, vivências e dinâmicas bem elaboradas, bem conduzidas e compartilhadas em espaços, tempos e grupos sabiamente definidos, e isso pode trazer ganhos vitais e de ensino-aprendizagem para os participantes em cooperação responsável.

Em conclusão, todo “O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia” se estrutura em um sistema bastante rico e atual para as situações de abordagem interpessoal, social e coletiva, para o entendimento de conflitos e, enfim, para a proposição de caminhos auxiliares nos processos de



conhecimento de si em alteridades. Isso é fundamental para a formação de docentes de todos os níveis educacionais, especialmente para os pesquisadores. Há muito a se estudar em torno dessa abordagem artística e socioafetiva, que pensa o estudo dos jogos teatrais em seu viés terapêutico frente às inúmeras inquietações e sofrimentos da atualidade.



Referências

- BOAL, Augusto. *O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002.
- BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. Civilização Brasileira S.A. 6ª edição, Rio de Janeiro, 1991.
- EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2021.
- FREUD, Sigmund. O Estranho. In: *Uma neurose infantil e outros trabalhos* (1917-1918). Rio de Janeiro: Imago, v. XVII, 1976
- SANTOS, Bárbara. *Teatro das Oprimidas: estéticas feministas para poéticas políticas*. Editora Casa Philos, 2019.
- AUGUSTO Boal e o teatro do oprimido. Diretor: Zelito Viana. Rio de Janeiro: Mapa Filme do Brasil, 2011. Disponível em: http://mapafilmes.com.br/longas_augusto_boal/. Acesso em: 26 abr. 2024.



Biografia acadêmica

Luciana Crivellari Dulci - Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Professora da Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Ciências Sociais Aplicadas, Departamento de Ciências Sociais e Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC-UFOP), Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil.

E-mail: luciana.dulci@ufop.edu.br

Neide das Graças de Souza Bortolini - Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Professora da Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Filosofia, Arte e Cultura, Departamento de Artes Cênicas, Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil.

E-mail: neide.bortolini@ufop.edu.br

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Luciana Dulci e Neide Bortolini

Contribuição de autoria (CRediT)

Conceptualização, curadoria de dados, análise formal, investigação, metodologia, administração do projeto, recursos, supervisão, visualização, escrita – rascunho original, análise e edição: Luciana Dulci e Neide Bortolini

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Simples Cego

Editor responsável

Éden Peretta

Histórico de avaliação

Data de submissão: 30 abril 2024

Data de aprovação: 15 dezembro 2024



**CURRÍCULOS, ENSINO E RELAÇÕES DE PODER:
o Teatro na Educação Básica**

CURRICULUM, TEACHING AND POWER RELATIONS:
Theater in Basic Education

Juliano Casimiro de Camargo Sampaio

 <https://orcid.org/0000-0002-8952-1368>

Robson Rosseto

 <https://orcid.org/0000-0002-7905-9819>

Currículos, Ensino e Relações de Poder: o Teatro na Educação Básica

Resumo: O artigo analisa a inserção do Teatro nos currículos da Educação Básica no Brasil, com foco nas políticas públicas que moldaram essa inclusão, especialmente por meio dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) e da Base Nacional Comum Curricular (BNCC). O estudo explora como essas políticas foram influenciadas por relações de poder e debates sociais, destacando as diferenças entre os PCNs, que ofereciam orientações flexíveis, e a BNCC, um documento normativo que reorganiza hierarquias entre áreas do conhecimento. A marginalização da Arte, e especificamente do Teatro, é examinada, especialmente no contexto do Ensino Médio, em que se observa uma redução significativa de sua presença no currículo. O artigo argumenta que, para que o ensino de Teatro seja efetivo e contribua para a formação integral das(os) estudantes, é essencial considerar não apenas o Teatro como linguagem, mas também como acontecimento e prática cultural, questionando e expandindo suas possibilidades estéticas e pedagógicas. A conclusão enfatiza a necessidade de políticas públicas que valorizem a Arte como uma área de conhecimento essencial, capaz de fomentar uma educação crítica e transformadora.

Palavras-chave: teatro; currículo; BNCC; PCNs; relações de poder.

Curriculum, Teaching and Power Relations: Theater in Basic Education

Abstract: This article analyzes the inclusion of Theater in the curricula of Basic Education in Brazil, focusing on the public policies that shaped this inclusion, especially through the National Curricular Parameters (PCNs) and the National Common Curricular Base (BNCC). The study explores how these policies were influenced by power relations and social debates, highlighting the differences between the PCNs, which offered flexible guidelines, and the BNCC, a normative document that reorganizes hierarchies between areas of knowledge. The marginalization of Art, and specifically Theater, is examined, especially in the context of High School, where a significant reduction in its presence in the curriculum has been observed. The article argues that, for Theater teaching to be effective and contribute to the integral education of students, it is essential to consider not only Theater as a language, but also as a cultural event and practice, questioning and expanding its aesthetic and pedagogical possibilities. The conclusion emphasizes the need for public policies that value Art as an essential area of knowledge, capable of fostering critical and transformative education.

Keywords: theater; curriculum; BNCC; PCNs; power relations.



1 Introdução

As políticas curriculares, com seus documentos normativos, sobre a Educação Básica, dentre eles a Base Nacional Comum Curricular (BNCC), mas, também, nos anos 1990, os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), remontam a décadas de manutenções e mudanças do pensamento sobre a escola no Brasil. Tais mudanças consolidam-se sob influências de instituições não governamentais, de movimentos sociais e de sociedades organizadas a respeito do debate sobre as finalidades e inserções sociais e mercadológicas da instituição escola, sobre o desenvolvimento social e econômico e sobre a formação da pessoa humana. Nesse sentido, a escola - e seus currículos - configura-se como um território contestado (Silva, 2023) e fortemente marcados por relações de poder.

Além disso, as próprias transformações quanto à noção de currículo trazem implicações para as práticas escolares a nós contemporâneas. Ao tratar mais especificamente do Teatro no currículo das escolas básicas, devemos considerar, ainda, que a própria reorganização histórica das nossas práticas artísticas impacta (ou deveria impactar) diretamente os processos de ensino e aprendizagem de Arte, em suas manifestações específicas: Artes Visuais, Dança, Música e Teatro, para falar apenas das áreas artísticas que constam na Lei de Diretrizes e Bases (LDB) (Brasil, 1996).

A partir dessa perspectiva, é importante reconhecer que as políticas curriculares para a Educação Básica não são neutras; elas resultam de uma complexa teia de influências e interesses que moldam as práticas educativas. A BNCC e os PCNs representam marcos significativos nessa trajetória, refletindo tanto avanços quanto retrocessos nas concepções sobre o papel da escola na sociedade. Esses documentos curriculares são fruto de negociações entre diferentes atores, incluindo instituições não governamentais, movimentos sociais e setores empresariais, todos buscando moldar o currículo de acordo com suas visões sobre a educação e suas finalidades.

No contexto da Arte, e mais especificamente do Teatro, essas influências têm um impacto direto nas práticas pedagógicas e na forma como a Arte é ensinada nas escolas. A reorganização histórica das práticas artísticas, marcada por um crescente reconhecimento da diversidade cultural e das múltiplas áreas artísticas, deveria provocar uma reconfiguração das abordagens pedagógicas. No entanto, muitas vezes, o ensino da Arte nas escolas permanece enraizado em práticas tradicionais, que não contemplam plenamente as transformações ocorridas nas artes ao longo das últimas décadas. Isso reforça a necessidade de uma reflexão crítica sobre como essas políticas curriculares podem e devem ser adaptadas para promover uma educação da Arte que seja verdadeiramente inclusiva, crítica e relevante para o desenvolvimento integral das(os) estudantes.

No primeiro tópico deste texto, explicitamos parte do processo histórico que culmina nos PCNs e depois na BNCC, tomando como referência autoras(es) tais como Carvalho (2017); Koudela (2002); Pimentel e Magalhães (2018); Santana (2000; 2002). Em um segundo momento, referenciados prioritariamente nos escritos de Silva (2023) sobre currículo, explicitamos o que



entendemos por currículo e tecemos considerações a respeito das relações de poder implicadas nele, apontando aspectos importantes do PCN de Arte e da BNCC. Na terceira parte, traçamos linhas comparativas entre o PCN de Arte e a Arte na BNCC e apresentamos possibilidades de debate sobre os processos de ensino e aprendizagem de Teatro em cada documento, a partir dos aspectos levantados em momentos anteriores do texto e articulados com proposições de André (2017), Dubatti (2012), Icicle (2011) e Libâneo (2013). Além das(os) já referidas(os), outras(os) autoras(es) serão convidadas(os) ao texto sempre que se fizer necessário.

2 História

Ainda que o ensino de Arte no Brasil remonte à catequização de povos originários pelos portugueses e, depois, institucionalizado nos anos 1810 com a criação da Academia Imperial de Belas-Artes, o primeiro movimento a que nos ateremos neste texto é aquele conhecido como Escola Nova. Isso porque é naquele contexto que o Teatro ganha força discursiva para ingressar nos territórios escolares e se tornar presente de um modo mais constante (Icicle, 2011). Nas décadas que antecederam tal movimento, décadas iniciais do século XX, a presença das Artes Cênicas na escola esteve vinculada à pedagogia tradicional e servia como produção de espetáculos para datas comemorativas e solenidades cívicas (Koudela, 2002).

A Escola Nova, que surge na Europa no final do século XIX e influencia movimentos educacionais nos Estados Unidos e no Brasil, é marcada por princípios progressistas e pragmáticos, amplamente associados às ideias de John Dewey. Esse pensador norte-americano, embora não tenha liderado o movimento como um todo, exerceu grande influência com sua filosofia educacional baseada na experiência e na democracia. O movimento europeu também encontra inspiração em concepções pedagógicas de pensadores como Jean-Jacques Rousseau. No Brasil, a Escola Nova se consolida nos anos 1930 com a elaboração do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova, assinado por figuras como Anísio Teixeira. Ainda que possamos criticar algumas de suas proposições, como a ênfase na livre expressão em Arte, não há como negar a relevância do movimento na ruptura com práticas pedagógicas que privilegiavam exclusivamente os cânones e a padronização. Ele representa um marco na busca por um ensino que valorizasse a criatividade e a diversidade na relação entre Arte e escola.

Essa perspectiva de desestabilização das práticas canônicas da Arte na educação são posteriormente adensadas e se constituíram como importantes dimensões de documentos oficiais, tais como o PCN de Arte, fortemente transpassados pela ótica e proposições de Ana Mae Barbosa e do que veio a se configurar como Abordagem Triangular para o Ensino de Arte. Outro marco que reconfigura os modos de inserção da Arte na escola é a recomendação da UNESCO, em 1957, de que a Arte fosse incluída no currículo da escola básica das nações ocidentais (Santana, 2000).



Em 1961, com a promulgação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, as artes dramáticas são inseridas nos currículos das escolas como práticas educativas. Mas é só em 1971 que o ensino de Arte, como Educação Artística, se configurou como componente curricular (Santana, 2002). Naquele contexto, emergiu no Brasil uma problemática que acompanha a área até os dias atuais: a polivalência, combatida na estruturação do PCN de Arte e que se apresenta como uma equivocada possibilidade, a depender da leitura que se faça sobre as Artes Integradas na BNCC, aspecto que abordaremos adiante.

A obrigatoriedade da Educação Artística nos currículos escolares pressionou os governos para a formação de profissionais até então inexistentes para o campo que se instaurava. Entretanto, somente em 1973 foram regulamentados os primeiros cursos de Licenciatura em Educação Artística, com formação polivalente, sob a inapropriada perspectiva de domínio simultâneo de saberes e linguagens plásticas, cênicas e musicais (Japiassu, 2003). Importante ressaltar que o Bacharelado em Teatro já existia há quase uma década (1965) quando das primeiras formações em Licenciaturas. Na passagem das Licenciaturas curtas (primeiras a serem ofertadas) para as Licenciaturas plenas (modelo ainda vigente), algo não se alterou: a compreensão de um currículo que ficou conhecido como 3x1. 1/4 do currículo destinado para a formação no campo das pedagogias e outros expressivos 3/4 da formação tomando o bacharelado como referência e centrado para a formação na área específica (Santana, 2000). Essa configuração não apenas fragmentava as áreas de formação, mas também delegava exclusivamente aos componentes pedagógicos a responsabilidade pelo debate educacional. No entanto, esse modelo passou a ser questionado formalmente nas Diretrizes Curriculares Nacionais (DCNs) de 2015 para a formação inicial de professores. Recentemente, a Resolução CNE/CP nº 2, de 2024, reforça esse movimento de revisão, propondo uma articulação mais integrada entre os conhecimentos pedagógicos e específicos, ainda que essa abordagem esteja suscitando debates quanto à sua aplicação e possíveis excessos.

Ainda que já devesse estar superada, a formação e atuação polivalente ainda assombram as práticas de ensino e aprendizagem da Arte na Educação Básica e os discursos sociais que as sustentam. Isso, mesmo que, desde os anos 1990, com o PCN de Arte (como indicação) e mais adiante com as mudanças na Legislação nas duas primeiras décadas do século atual (como obrigatoriedade) já se tenha oficializado que a formação de professoras(es) para o ensino da Arte deve se dar em Licenciaturas específicas: Artes Visuais, Dança, Música e Teatro; bem como a atuação na Educação Básica e a composição dos currículos de Arte já devessem considerar tais especificidades de formação, contemplando as quatro áreas artísticas previstas em lei (Pimentel; Magalhães, 2018).

Em boa medida, foram essas questões que levaram profissionais da Arte a se unirem em prol de melhores condições de formação e atuação profissional. Movimento que tem um dos seus expoentes na criação da Federação de Arte/Educadores do Brasil (FAEB), nos anos finais da década de 1980. Sob intensa influência das Artes Visuais, que se alastrou para a Dança, a Música e o Teatro, estruturou-se, naquele momento e na década seguinte, o pensamento e as proposições que culminaram na inclusão na LDB de 1996 (Brasil, 1996) do ensino da Arte em todas as etapas da



Educação Básica, na composição do componente curricular Arte, com Artes Visuais, Dança, Música e Teatro, e na elaboração do PCN de Arte (Brasil, 1998). Nesse contexto, insere-se a Arte em nível de igualdade com as demais áreas do currículo, em termos epistemológicos e metodológicos, pelo menos em teoria.

Desde as proposições sobre ensino da Arte nos PCNs e retomando o debate sobre a desestabilização dos cânones, apontado em momento anterior deste texto, os anos 2000 marcam a ampliação dos debates, em termos curriculares, das noções de territorialidades, pertencimentos e identidades. Na década seguinte, com forte aproximação com o campo dos Estudos Culturais, essa temática ganha força nos eventos da área (Carvalho, 2017), sendo, inclusive, aspecto crucial da crítica que se faz à proposta de formação por competências, que estrutura a BNCC, tema que será abordado adiante neste texto.

Dois outros momentos cruciais merecem destaque aqui: a Lei 13.278/16, que demarca a obrigatoriedade da presença de quatro áreas artísticas na Educação Básica: Artes Visuais, Dança, Música e Teatro; e a consolidação da BNCC, cuja última versão foi promulgada em 2017. Se os debates sobre territorialidades, pertencimentos e identidades se mantêm presentes na BNCC, inclusive com possibilidades de ampliação do que já constava nos PCNs, nela, infelizmente, o campo da Arte perde força enquanto área de conhecimento e passa a ser considerada como integrante da Área de Linguagens, junto de Língua Portuguesa, Inglês e Educação Física. Com isso, registra-se um retrocesso nos discursos e práticas curriculares sobre a importância da Arte para a formação humana e para o desenvolvimento artístico, social, político e econômico brasileiro.

O valor dessa constatação recai especialmente sobre a compreensão de que, enquanto os PCNs eram Documentos Orientadores, e que, portanto, comportavam uma multiplicidade de formas de se relacionar com eles nas elaborações curriculares e didáticas, a BNCC é um Documento Normativo, que estabelece as aprendizagens essenciais para todas(os) estudantes da Educação Básica e organiza as premissas dos currículos dos sistemas de ensino. Ou seja, na medida em que se retira da Arte sua concepção original de área de conhecimento, tomando os PCN como referência, a BNCC reestabelece hierarquias entre as áreas, que há muito vem sendo combatidas pelos(as) profissionais da Arte, e reorganiza os discursos e disputas, que conformam os currículos da Educação Básica, diminuindo substancialmente a importância e a presença da Arte nas escolas. Esse aspecto é mais expressivo e de fácil percepção quando tomamos o Ensino Médio como objeto de observação das práticas curriculares (Barbosa, 2017).

Esse rebaixamento da Arte no currículo do Ensino Médio, evidenciado pela BNCC, reflete uma tendência preocupante de priorizar disciplinas vistas como mais diretamente relacionadas ao desempenho acadêmico mensurável e às exigências do mercado de trabalho. Como resultado, a Arte, que deveria ser valorizada por seu potencial de desenvolver a sensibilidade, a criatividade e o pensamento crítico, acaba sendo marginalizada ou reduzida a um papel meramente instrumental. Essa marginalização não apenas empobrece a formação cultural e estética das(os) estudantes, mas também restringe suas possibilidades de expressão, de compreensão crítica do mundo e de



reconhecimento do amplo leque de oportunidades no campo artístico. Para além do imaginário restrito à fama ou à celebridade, a arte abarca um mercado de trabalho diverso, que inclui desde funções técnicas até atividades criativas e educativas, todas essenciais para o desenvolvimento de uma cidadania plena e consciente.

Ao estabelecer um currículo que privilegia determinadas áreas em detrimento de outras, a BNCC contribui para a perpetuação de uma educação que, ao invés de ser integral e humanizadora, se torna fragmentada e utilitarista, deixando de lado aspectos fundamentais do desenvolvimento humano que a Arte tem o poder de fomentar, expandir e aprimorar.

3 Currículo

Após percorrer parte do percurso histórico que nos leva aos PCNs e à BNCC, e considerando que, ainda que ambos não se configurem como currículos, não estão alheios ao debate e inclinações curriculares, apresentamos, no que se segue, o que assumimos como sendo currículo.

Na perspectiva dos Estudos Culturais, podemos dizer que o currículo é um artefato cultural, na medida em que é uma invenção social e seus conteúdos são igualmente construídos social e historicamente (Silva, 2023). Isso implica a necessidade de desnaturalizar e historicizar o currículo, considerando-se as forças econômicas, políticas e de agrupamentos sociais que operam sobre ele e por meio dele (Pimentel; Magalhães, 2017).

A título de exemplo, como nos lembra Graça Veloso (2016), não devemos esquecer de que há seletividade, hierarquização e relação de poder em uma proposta como a do PCN de Arte e da BNCC, que assevera que natureza de fenômeno ou modalidade artística deve constar no currículo. Outra dimensão dessas forças aparece quando docentes fazem escolhas de ‘o que’ e ‘como’ apresentar como conteúdos aos estudantes a respeito do teatro, da dança... Outras possibilidades artísticas, tais como o circo e o audiovisual, por exemplo, quando estão contemplados nos currículos oficiais, ocupam, geralmente, lugar apêndicular de outras modalidades artísticas. Mesmo assim, é importante frisar que essa conquista da presença das quatro áreas artísticas na BNCC (unidades temáticas, nas palavras equivocadas do documento) marca a presença da Arte na educação de modo muito mais especializado do que a perspectiva hiper generalista promulgada em 1971. Ainda assim, não deixa de conter e explicitar relações de poder.

Essa dimensão do poder que opera no e por meio do currículo escolar não é exclusividade das relações entre áreas. Ela se dá também na dimensão intra-área de conhecimento. Podemos pensar na influência das Artes Visuais na concepção das orientações curriculares para o Teatro nos PCNs de Arte. A abordagem triangular de Ana Mae Barbosa (2010), em sua origem, se localiza no campo das Artes Visuais e toma os vértices fazer, apreciar e contextualizar como princípios didáticos. Contudo, na medida em que os PCNs ampliam a possibilidade de reconhecimento da



Arte como área de conhecimento humano e se vale de tal abordagem para propor dinâmicas de ensino e de aprendizagem, de certa forma, ela se sobrepõe aos debates pedagógicos, metodológicos e didáticos das outras modalidades artísticas.

Apenas para citar um exemplo de contraproposta à abordagem triangular, consideremos a Abordagem em Espiral(ar), de Marina Marcondes Machado (2014), que se pauta nas experiências da Arte Contemporânea e das hibridações artísticas, para propor, também, uma mudança de termos para corporalidade, teatralidade, visualidade e musicalidade, no lugar de Dança, Teatro, Artes Visuais e Música. Tais tensões intra-área, quanto às abordagens de ensino, produzem mudanças do PCN para a BNCC, que passa a considerar, por exemplo, seis dimensões de conhecimento da Arte: Criação, Crítica, Estesia, Expressão, Fruição, Reflexão (Brasil, 2018).

A noção de diferença, amplamente derivada de movimentos sociais e filosóficos, emergiu como uma conquista significativa no contexto das proposições curriculares, especialmente na Base Nacional Comum Curricular (BNCC). À primeira vista, essa presença pode ser interpretada como um avanço progressista para a educação, uma vez que o termo “diferença” aparece mais de cem vezes ao longo das 600 páginas da BNCC, frequentemente associado a conceitos como respeito, tolerância, valorização e acolhimento (Brasil, 2017). Entretanto, é fundamental entender que essa inclusão não deve ser considerada neutra ou desinteressada. Na verdade, o modo como a diferença é operacionalizada nos currículos está profundamente imbricado com ideologias subjacentes.

Quando vinculada à formação baseada em habilidades e competências, a noção de diferença se transforma em um instrumento que reforça o currículo como um aparelho ideológico do Estado. Nesse contexto, em vez de promover o desenvolvimento de um senso crítico sobre as relações de poder que envolvem a diferença, ela tende a perpetuar o *status quo*. Desde Silva (2023), podemos argumentar que a abordagem da diferença na BNCC é muito mais alinhada com um multiculturalismo humanista, que enfatiza a harmonia e a coexistência pacífica, do que com um multiculturalismo crítico, que desafia e questiona as estruturas de poder e desigualdade.

Portanto, a inclusão da noção de diferença na BNCC não é prioritariamente destinada a fomentar discussões profundas sobre as assimetrias de poder e as desigualdades sociais, culturais, artísticas e econômicas. Ao contrário, parece servir mais à manutenção das relações humanas conforme elas já se encontram estabelecidas. Para que ocorra uma transição efetiva do multiculturalismo humanista para uma perspectiva crítica, é imprescindível, além da inclusão textual na BNCC, o desenvolvimento de políticas públicas robustas de formação inicial e continuada de professoras(es), que estejam voltadas para a construção de uma educação crítica e emancipadora. Essa transição exige um compromisso político e pedagógico com a formação de educadoras(es) capazes de questionar e transformar as realidades sociais e educacionais, promovendo uma reflexão crítica sobre as desigualdades e as dinâmicas de poder que permeiam as diferenças em todas as esferas da vida humana.



Ou seja, faz-se necessário que haja políticas públicas de formação inicial e continuada que assegurem constantes debates dentro e fora do espaço escolar sobre o currículo, suas funções e inclinações didáticas. Mas isso não interessa ao endereçamento neoliberal que sustenta a BNCC. Vejamos outro exemplo sobre o tema, agora no que se refere à Arte. Uma das unidades temáticas propostas na BNCC é a das Artes Integradas. O discurso a ela associado é o de que não se pauta pelo princípio da polivalência, mas sim da integração ampla e complexa entre as linguagens artísticas, com fins de se aproximar das produções artísticas mais contemporâneas que questionam os limites de cada linguagem.

Tal perspectiva entende as Artes Integradas como proposta metodológica que integra não só os conhecimentos das artes entre si como também com outras áreas de conhecimento. Temos aí dois equívocos, um conceitual e outro procedimental. O equívoco conceitual está em não reconhecer que é da natureza das modalidades artísticas sua integração com outras modalidades e com conhecimentos de outras áreas. Pensemos no Teatro: nele há elementos mais estritamente teatrais, coreografias, musicalidades, visualidades; emprego de tecnologias das mais diversas ordens; e aprofundamento em problemáticas sociais, políticas, das diferentes esferas da existência humana. Os princípios das Pedagogias Teatrais já contemplam a integração de elementos das Artes Integradas, como tecnologias, patrimônio cultural e matrizes estéticas, como fundamentos para o ensino e a aprendizagem do Teatro. No entanto, é importante reconhecer que os debates contemporâneos sobre hibridismos nas artes propõem uma radicalização do borramento das fronteiras entre linguagens artísticas, desafiando concepções tradicionais e ampliando as possibilidades de entrelaçamento no fazer teatral e pedagógico.

Além disso, para haver efetiva articulação (integração) entre as modalidades artísticas é necessário que tenhamos, em cada unidade escolar, profissionais formados em cada uma das áreas artísticas, em Licenciaturas específicas. Sabemos, entretanto, que essa realidade é muito distante da significativa maioria das escolas brasileiras. Ou seja, mesmo que no documento e nos discursos que o defendem, tente-se asseverar que as Artes Integradas não se inclinam para a retomada explícita da polivalência, a falta de profissionais qualificados, com formação nas áreas específicas, tende a acenar para procedimentos de ensino polivalentes (Iavelberg, 2018).

Desse modo, o discurso contra a polivalência e a favor da diferença e do multiculturalismo, quando analisado apenas em termos textuais, pode induzir ao pensamento de que estamos, com a BNCC, caminhando para condições melhores para o ensino da Arte - do Teatro, da Dança, das Artes Visuais e da Música. Mas quando as propostas curriculares são analisadas frente aos contextos de formação e atuação profissional, às políticas públicas para a educação e ao discurso sobre a Arte na sociedade contemporânea, percebemos que o documento marca certo retrocesso em relação ao que já se tinha conquistado, por exemplo, com base nas orientações curriculares dos PCNs e do movimento em prol da arte/educação, encabeçado pela FAEB nos anos 1990.

Esse retrocesso se manifesta de diversas formas, incluindo a redução do tempo curricular dedicado à Arte nos currículos e a falta de clareza sobre os objetivos e conteúdos específicos que



devem ser abordados em sala de aula. Enquanto os PCNs propunham uma abordagem mais aberta e flexível, a BNCC tende a limitar essa abordagem, ao inserir a Arte em um espectro mais restrito, subordinado às competências gerais. Isso resulta em uma superficialidade na abordagem das artes, que são tratadas mais como ferramentas de apoio ao desenvolvimento de outras competências do que como áreas de conhecimento autônomas e essenciais para a formação integral das(os) estudantes.

Além disso, a falta de uma formação inicial e continuada robusta para as/os professoras(es) de Arte, associada a políticas públicas que muitas vezes desvalorizam essas disciplinas, agrava ainda mais a situação. A polivalência, que deveria ser combatida em prol de uma formação específica e aprofundada nas diversas linguagens artísticas, acaba sendo reforçada pela falta de profissionais qualificados em cada área. Dessa forma, o ensino de Teatro, Dança, Artes Visuais e Música fica comprometido, com professoras(es) sendo obrigados a atuar em áreas fora de sua especialidade, o que inevitavelmente impacta a qualidade do ensino e a experiência educacional das(os) alunas(os).

Ao considerar o cenário mais amplo da educação e da cultura no Brasil, fica evidente que a BNCC, ao invés de avançar no sentido de garantir um ensino de Arte qualificado e inclusivo, contribui para a manutenção de um sistema educacional que ainda privilegia disciplinas consideradas “mais importantes” do ponto de vista do mercado de trabalho. Isso reforça as desigualdades educacionais e limita as possibilidades de desenvolvimento cultural e crítico das(os) estudantes, perpetuando uma visão utilitarista e restritiva da educação.

4 Arte e Ensino de Teatro nos PCNs e na BNCC

Considerando o que foi apresentado nos tópicos anteriores, dedicamo-nos, agora, a analisar parte das proposições para o Ensino de Teatro presente no PCN de Arte e na BNCC. O que destacamos é uma compreensão propositiva a respeito de objetos de conhecimento e conteúdos do ensino de Teatro que podem ser depreendidos dos dois documentos ou que neles estão registrados.

Talvez a primeira e mais importante diferenciação, ao analisar os dois documentos, desdobra-se do que já foi apontado antes: nos PCNs a Arte é área de conhecimento independente, enquanto na BNCC ela se enquadra como um dos componentes da área de linguagem, ainda que textualmente seja indicada como área de conhecimento humano. Parte do problema dessa inserção está na submissão da Arte aos ditames da cultura letrada, que pode endereçar as funções do ensino do Teatro para uma instrumentalização dos processos de letramento (André, 2017).

Decorre disso que o Teatro está colocado nos PCNs como linguagem específica com epistemologias próprias, com indicações de objetivos gerais para o ensino e aprendizagem, conteúdos específicos; isto coordena esforços nacionais para o fortalecimento da área, na medida em que apresenta encaminhamentos didáticos e critérios de avaliação (Santana, 2009), inclusive, e coaduna com a indicação da necessidade de aulas de Arte em todas as etapas de ensino. Já na



BNCC, o Teatro consta como unidade temática, sem indicação de conteúdos e igualmente sem indicação de critérios de avaliação, tornando a ação docente muitas vezes mais livre, mas também mais dificilmente amparada para as disputadas políticas que costuram as práticas escolares.

A situação se torna pior quando analisamos a BNCC para o Ensino Médio, em que a Arte perde ainda mais espaço, no campo das linguagens, e, inclusive, não possui indicação de objetos de conhecimento a serem trabalhados. A indicação pífia apresentada no documento é que esses devem ser os mesmos daqueles propostos para o Ensino Fundamental, mas com maior aprofundamento. Ou seja, a importância da Arte no discurso da BNCC é reduzida à quase nulidade, impactando diretamente a compreensão de gestores públicos sobre a manutenção dos tempos da Arte nos currículos escolares, de que emergem tentativas mal-intencionadas de exclusão da Arte dos currículos do Ensino Médio por todo o território nacional.

Mas o que poderíamos entender como conteúdos de ensino de Teatro? Na acepção de Libâneo (2013), podemos entender conteúdos de ensino como conceitos, noções, ideias, princípios, métodos, leis, habilidades cognoscitivas (percepção, observação, exercitação dos sentidos etc.), modos de agir. Um conjunto organizado pedagógica e didaticamente, com fins de operacionalização da vida prática. Por outro lado, tais conteúdos, que retratam a experiência social da humanidade, também deveriam se propor a questioná-la, a superar os entraves da vida compartilhada e das demandas pessoais (Silva, 2023). Nesse sentido, há um claro indicativo nos PCNs para que os currículos contemplem debates sobre identidades e territorialidades na direção do multiculturalismo de perspectiva crítica, apontado anteriormente, enquanto apresentam textualmente indicativos de como o teatro, a vida e a transformação social se imbricam mutuamente (Brasil, 1998, p. 88-91).

Por outro lado, na BNCC não são propostos conteúdos para o ensino de Teatro (ou das demais unidades temáticas da Arte). Nela, é elencado um conjunto de objetos de conhecimento (contextos e práticas; elementos da linguagem; processos de criação) e de habilidades a eles associados. É importante destacar que parte das indicações de conteúdos presentes nos PCNs são adaptados e apresentados na BNCC como habilidades para o desenvolvimento de competências gerais e específicas. Essa transformação de proposta curricular indica que o Teatro - e as demais áreas artísticas - é pensado/previsto desde matrizes curriculares diferentes nos dois documentos em análise.

Na medida em que se alteram conteúdos de área para habilidades a serem desenvolvidas em função de competências, estamos lidando com uma matriz curricular que remonta aos anos 1960 e 1970 nos EUA e na Grã-Bretanha, em que a agenda de formação se desloca da pessoa humana em sua integralidade para o profissional demandado pelo mercado de trabalho. Indicativo desse deslocamento é o impacto causado pelas mudanças nas relações de produção (mercadológica) para a escolha das competências mínimas colocadas como objetivo da educação (Ricardo, 2010).

Nesse sentido, podemos supor que um currículo pautado pelas orientações dos PCNs terá uma propensão para uma formação crítica, humana e cidadã, que não se interessa por reconhecer a



diferença para manter as coisas como estão, mas sim para promover mudanças sociopolíticas. Nisso, a dimensão política, crítica e questionadora do Teatro a respeito das relações humanas ganha força e se intensifica. Por outro lado, a educação por competências proposta pela BNCC tende a gerar currículos que endereçam a educação para o desenvolvimento econômico, deixando a dimensão humana e social sem destaque. Se o mercado é mais importante do que as pessoas e as relações que estabelecem entre si, ainda que se amenize discursivamente a força dos cânones e das epistemologias hegemônicas, a(s) cultura(s) não é(são) tratada(s) no plural, porque a finalidade da educação é a mesma, independente dos contextos e das pessoas em formação, contrariando os movimentos brasileiros e latino-americanos pela decolonização do pensamento (André, 2017).

Nesse contexto, a presença do Teatro, e das demais modalidades artísticas, é um entrave estrutural. Tal presença se torna um polo de enfrentamento dos moldes como a educação está posta e na qual ele está inserido, atravessando diretamente decisões de gestores e políticos sobre tempos, espaços e meios para a efetivação das ações e consumação de determinados objetivos da presença da Arte na Educação. Não estamos negando que a escola deva formar para o campo do trabalho, já que ele é parte da vida vivida. Entretanto, esse não deve ser o objetivo prioritário, muito menos o único, da formação escolar. Além do que, a noção de formação integral da pessoa humana já inclui a necessidade de formação para o exercício dos meios de subsistência pessoal e coletiva, dentre os quais se encontram as escolhas, reflexões e práticas profissionais.

Os prejuízos para a área, dessa forma, são estruturais, materiais, simbólicos, acarretando sobrecarga de trabalho e demandando emocionalmente muito das(os) profissionais. Atender ao currículo de teatro, nessa direção, em muitos casos, passa a significar cumprir com os objetivos de aprendizagem e os conteúdos a eles associados, mas também enfrentar a própria instituição na qual se trabalha: caso muito frequente em relatos de professoras(es) de Teatro (de Arte) em escolas militarizadas, para citar apenas um exemplo contextual.

Detendo-nos mais especificamente nos conteúdos indicados para o ensino de Teatro no PCN de Arte e aqueles que podemos depreender das habilidades impostas pela BNCC, a aproximação mais direta que se tem com o Teatro é por meio da ideia de Linguagem. Os currículos educacionais, ao abordar o Teatro, tendem a focar principalmente na sua dimensão enquanto linguagem, enfatizando aspectos técnicos e estilísticos da arte teatral. Códigos da linguagem, portanto, devem ser ensinados e aprendidos e colocados em prática no exercício da criação, assim como devem embasar as práticas de leitura, apreciação, fruição da obra teatral. Significativa parcela dos currículos que daí derivam para o ensino do Teatro, estão muito próximos da vertente da Semiologia do Teatro, que o considera como um sistema de expressão, comunicação e recepção, com foco na criação e manejo de signos e significantes (Dubatti, 2012).

No entanto, é crucial que os currículos considerem também, e talvez de forma prioritária, o Teatro como acontecimento. Essa abordagem, que se revela praticamente ausente nos textos dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) e da Base Nacional Comum Curricular (BNCC), coloca em destaque a noção de convívio, essencial para as dinâmicas de criação e recepção teatral.



Nesse contexto, as negociações de sentido e a construção de significados coletivos e pessoais ganham maior centralidade, o que reordenaria significativamente a relação entre epistemologia e ontologia no Teatro.

Ao deslocar o foco para o Teatro como acontecimento, surgem questões fundamentais que precisam ser exploradas: o que é o Teatro? O que ele contém? O que se manifesta no Teatro? Segundo Jorge Dubatti (2012), esse giro epistemológico e ontológico exigiria que nós, profissionais da área, lidássemos com a historicidade do fenômeno teatral e suas constantes hibridações com outras formas de arte, como a dança, o circo, as artes da telepresença e o audiovisual. Essa visão ampliada do Teatro enquanto acontecimento possibilita uma educação mais crítica e inclusiva, na qual o foco não está apenas na técnica, mas também na experiência e na interação humana que o Teatro proporciona. A ontologia teatral, nesse sentido, passa a ser um campo de estudo dinâmico, aberto à diversidade de práticas e à complexidade das identidades e expressões culturais. Além disso, ao incorporar essa perspectiva nos currículos, cria-se um espaço para a reflexão sobre as interseções entre Teatro e sociedade, ampliando o potencial educativo desta arte.

Assumir que o Teatro possa ser ensinado desde uma matriz curricular que considera em igual medida estas três naturezas de conteúdo teatral, o que não é o caso específico do PCN de Arte e tampouco da BNCC, a saber: a) elementos da linguagem teatral; b) aspectos conviviais (acontecimento) da criação teatral; c) noções teatrais; parece impulsionar que equilibremos um tanto melhor as diferentes camadas do fenômeno, sem priorizar, por exemplo, a atuação em detrimento da recepção. Isso porque, nos termos de Denis Guenoun (2004), o Teatro compreende duas ações interdependentes “fazer” e “ver”; e qualquer iniciativa de formação em Teatro deve considerar a equivalência entre elas. Ainda, devemos lembrar que cada uma dessas três naturezas de conteúdo teatral e os conteúdos, eles próprios, estão circunscritos pela história e pelas condições socioculturais que os tornam possíveis e desejáveis nas diferentes épocas.

Essa mudança de paradigma na composição curricular do ensino de Teatro representa um deslocamento significativo em suas finalidades. Sob essa nova perspectiva, o objetivo transcende o simples conhecimento e a prática tradicional do Teatro, ampliando-se para englobar abordagens mais integradoras e contemporâneas que dialoguem com as demandas do mundo atual. Em vez disso, o currículo deve incentivar o questionamento e a expansão do Teatro, considerando suas imbricações com outras áreas do conhecimento e as hibridações entre as artes, fenômenos que são possibilitados e até impulsionados pela vida contemporânea. Em outras palavras, trata-se de promover um ensino que, além de propiciar conhecimentos e habilidades, fomente o desenvolvimento de um senso crítico nas(os) estudantes, capaz de inventar Teatro, tanto no sentido da criação de fenômenos teatrais a partir das matrizes estéticas existentes quanto da emergência de novas possibilidades estéticas e configurações teatrais (Magela, 2017).

Esse movimento de invenção e reconfiguração do Teatro é profundamente influenciado pelos cruzamentos entre as artes e os debates contemporâneos sobre questões étnico-raciais, de gênero, de classe social, de idade, entre outros. A integração dessas temáticas ao ensino de Teatro



permite que a arte teatral se torne um espaço de reflexão crítica e de transformação social, no qual as diferentes experiências e identidades podem ser representadas e exploradas de maneiras inovadoras. Ao incorporar essas dimensões ao currículo, o ensino de Teatro não apenas amplia o repertório estético das(os) estudantes, mas também pode torná-los hábeis no que se refere a pensar criticamente sobre e a lidar com as estruturas de poder e as desigualdades presentes na sociedade.

Essa abordagem curricular também reflete uma compreensão mais ampla do que significa “fazer teatro” no mundo contemporâneo. Não se trata apenas de replicar técnicas e estilos, mas de criar outras formas de expressão que respondam aos desafios e às dinâmicas do mundo atual. O Teatro, assim, se torna um campo fértil para a inovação, onde as(os) estudantes são incentivadas(os) a explorar e a criar diversas linguagens cênicas que dialoguem com as questões sociais e culturais de seu tempo.

Esse senso crítico a respeito do próprio Teatro nos permite endereçar o debate sobre a doxa, que, quer queiramos ou não, sustenta a percepção da sociedade a respeito das práticas artísticas e de seus ensinamentos. É fundamental que o currículo, nesse sentido, questione a doxa e construa argumentações para sustentar de modo mais artístico-científico os conhecimentos e práticas da área. Para tanto, precisamos enfrentar questões tais como: “tudo é Teatro?”, “só é Teatro a representação de um texto?”, “só é Teatro o que se dá em um espaço cênico?”; “o Teatro está morto?” ou “Teatro é qualquer coisa que estejamos dispostos a chamar Teatro?” (Dubatti, 2012).

O debate sobre essas questões não é algo a ser elaborado para estudantes, como se fôssemos capazes de ter respostas definitivas, que dessem conta de todas as particularidades da área. Ele precisa ser construído junto com as(os) estudantes, que, como sujeitas(os) epistêmicos e estéticos, possivelmente ampliarão os limites das possibilidades de respostas e terão a capacidade, espera-se, de integrar essas reflexões às práticas teatrais (fazer e ver) em que se envolverem e também às suas vidas cotidianas.

5 Considerações finais

Com base no que foi discutido neste texto, podemos concordar com Rosa Iavelberg (2017), que afirma que, mesmo que a LDB de 1996 inclua a Arte como área de conhecimento da Educação Básica, a permanência e a boa qualidade da presença da Arte na escola e nos tempos curriculares está longe de ter efetivas garantias. As dinâmicas de poder que operam no e pelo currículo estão cada vez mais se especializando em camuflar parte das suas intenções, adaptando-se aos discursos de movimentos específicos para dar a entender que se endereçam para melhoria da Educação Básica e da formação humana, como vimos com as noções de diferença e de Artes Integradas, por exemplo.

Além disso, é possível afirmar que ainda vivemos consequências de momentos históricos muito longínquos, em que Teatro, Dança etc., eram “práticas escolares” para momentos festivos.



Infelizmente, essa concepção de Arte na educação, que remonta, como apresentamos, ao início do século XX, ainda pode ser vivenciada em muitas escolas brasileiras, mesmo que, agora, sob o rótulo de “componente curricular”.

Parte disso deriva do desinteresse das políticas públicas para formação e contratação de professoras(es) com formação específica para propor e operar currículos voltados para a formação integral humana, crítica e democrática. Ao mesmo tempo, como vimos, se a matriz curricular é neoliberal e voltada prioritária ou exclusivamente para o mercado e campo do trabalho e para atender aos interesses das grandes corporações, a presença da Arte, como contracultura e fenômeno disruptivo, será sempre alvo de ações de desestruturação e anulamento, por parte das pessoas com papéis relevantes nos jogos de poder que decidem os rumos da educação.

Mesmo assim, se o Teatro vai ser inserido na educação e se com ele pretendemos construir alguma resistência, em suas propostas curriculares, incentivamos que se considere, como apontado anteriormente, que ele é uma linguagem, mas que também é acontecimento, convívio, e que possui noções próprias que só são significadas pelas experiências de sua feitura (ver-fazer). Mas nada disso fará sentido se não ampliarmos o debate em termos de matrizes culturais e identitárias e se o próprio fazer teatral não for questionado em cada momento em que nos dedicamos a ele.

Para avançar na construção de um ensino de Arte que realmente contribua para a formação integral das(os) estudantes, é fundamental repensar as estruturas curriculares e os processos pedagógicos adotados nas escolas. É preciso que a Arte, e em especial o Teatro, seja mais do que um simples componente curricular. Ela deve ser entendida e praticada como um exercício potente para o desenvolvimento crítico e criativo das(os) estudantes, capaz de questionar as normas estabelecidas e de propor diversas formas de ver e de interagir com o mundo. Essa visão demanda um comprometimento contínuo com a formação de professoras(es) qualificados para o exercício da profissão e com a criação de políticas públicas que assegurem o lugar da Arte na educação, não como um adorno, mas como um elemento central na construção de uma sociedade mais justa e consciente.

Além disso, a inclusão do Teatro no currículo escolar precisa ser acompanhada por uma reflexão constante sobre as práticas e metodologias empregadas. Isso implica reconhecer a importância das matrizes culturais e identitárias que moldam a prática teatral e estar aberto a questionar e redefinir o que significa “fazer teatro” em contextos educativos. A diversidade de experiências e perspectivas não apenas precisa ser respeitada, mas também celebrada, como parte essencial do processo educativo. O Teatro, como linguagem, como convívio e como acontecimento, tem o potencial de fomentar um ambiente escolar mais inclusivo e plural, onde todas as vozes possam ser ouvidas e valorizadas.

Por fim, é imperativo que as(os) educadoras(es) e as comunidades escolares se posicionem ativamente na defesa da Arte como um campo de resistência e transformação. Em um cenário onde as forças neoliberais e mercadológicas tendem a reduzir a educação a uma simples preparação para o mercado de trabalho, o Teatro e outras manifestações artísticas podem e devem ser um espaço de



contracultura. Esse espaço é onde se exercita a imaginação, se questionam as estruturas de poder e se promovem diversas possibilidades de existência. No entanto, para que essa potencialidade se concretize, é necessário um esforço coletivo para garantir que o Teatro na educação não seja apenas um resquício das festividades escolares, mas sim uma prática crítica e emancipadora, capaz de contribuir para a formação de cidadãs(ãos) conscientes e engajadas(os).

O desafio que se apresenta é grande, mas as possibilidades de transformação são igualmente vastas. Ao insistir na importância do Teatro e das artes na educação, não apenas resistimos à erosão de sua presença nas escolas, mas também abrimos caminho para uma educação que realmente faça sentido para todas(os) as(os) estudantes, preparando-as(os) para serem não apenas trabalhadoras(es) ou consumidoras(es), mas cidadãs(ãos) plenas(os) e ativas(os) na construção de uma sociedade mais equitativa e criativa. Essa visão exige coragem, compromisso e uma visão crítica do papel da educação em nosso tempo. Os benefícios para as futuras gerações tornam o esforço não apenas necessário, mas urgente.



Referências

- ANDRÉ, Carminda Mendes. Até quando vamos trabalhar para o futuro do Brasil ou até quando vamos poder dizer que chegamos no futuro do Brasil? *Rascunhos*, Uberlândia, v. 4, p. 7-20, 2017.
- BARBOSA, Ana Mae. *A imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos*. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BARBOSA, Ana Mae. O dilema das Artes no Ensino Médio no Brasil. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM*, v. 7, n. 13, mai. 2017.
- BRASIL. Conselho Nacional de Educação. Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação Inicial em Nível Superior de Profissionais do Magistério da Educação Escolar Básica. Resolução CNE/CP nº 2, de 27 de maio de 2024.
- BRASIL. Ministério da Educação. Base Nacional Comum Curricular. Brasília: MEC, 2018.
- BRASIL. Presidência da República. Lei n. 13.278, de 02 de maio de 2016.
- BRASIL. Ministério da Educação. Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação Inicial de Professores para a Educação Básica e Instituições de Ensino Superior. Resolução CNE/CP nº 2, de 1º de julho de 2015.
- BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. Parâmetros curriculares nacionais: arte. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1998.
- BRASIL. Ministério de Educação e Cultura. *LDB - Lei nº 9394/96*, de 20 de dezembro de 1996.
- CARVALHO, Dirce Helena. Os desafios da inserção da arte nos currículos das escolas de educação básica: Pertencimentos. *Rascunhos*, Uberlândia, v. 4, n. 2, p. 33-45, julho, 2017.
- DUBATTI, Jorge. A questão epistemológica nos Estudos Teatrais. *Revista Moringa - Artes do Espetáculo*, João Pessoa, v. 3, n. 1, p. 22-30, 2012.
- GUÉNOUN, Denis. *O Teatro é necessário?*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ICLE, Gilberto. Problemas teatrais na educação escolarizada: existem conteúdos em teatro? *Urdimento*, Florianópolis, v. 2, n. 17, p. 70-77, 2011.
- JAPIASSU, Ricardo Ottoni Vaz. *Metodologia do ensino do teatro*. Campinas: Papirus, 2003.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. *Jogos teatrais*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002
- LIBÂNEO, José Carlos. *Didática*. São Paulo: Cortez, 2013.
- MAGELA, André Luiz Lopes. Abordagem somática na educação teatral. *Moringa - Artes do Espetáculo*, v. 8, n. 1, p. 23-28, 2017.
- MACHADO, Marina Marcondes. Fazer surgir antiestruturas: abordagem em espiral para pensar um currículo em arte. *Revista e-curriculum*, São Paulo, v. 8 n. 1, abr. 2014.
- PIMENTEL, Lucia Golvêa; MAGALHÃES, Ana Del Tabor Vasconcelos. Docência em Arte no contexto da BNCC: É preciso reinventar o ensino/aprendizagem em Arte? *Revista GEARTE*, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 220-231, maio/ago. 2018.
- RICARDO, Elio. Discussão acerca do ensino por competências: problemas e alternativas. *Cadernos de Pesquisa*, v. 40, n. 140, p. 605-628, maio/ago. 2010.



SANTANA, Arão Paranaguá de. Metodologias contemporâneas do ensino de Teatro - em foco, a sala de aula. Em: TELLES, Narciso; FLORENTINO, Adilson (org.). *Cartografias do ensino de teatro*. Uberlândia/MG: EDUFU, 2009, p. 29-36.

SANTANA, Arão Paranaguá de. *Teatro e formação de professores*. São Luís: EDUFMA, 2000.

SANTANA, Arão Paranaguá de. Trajetória, avanços e desafios do teatro-educação no Brasil. *Revista Sala Preta*, v. 2, n. 1, p. 247-252, 2002.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do Currículo*. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

VELOSO, Graça. Os saberes da cena e o recorte da pedagogia do teatro: uma possibilidade metodológica. In: HARTMANN, Luciana; VELOSO, Graça (org.). *O Teatro e suas Pedagogias: práticas e reflexões*. Brasília: Editora UnB, 2016, p. 29-44.



Biografia acadêmica

Juliano Casimiro de Camargo Sampaio - Universidade Federal do Tocantins (UFT)
Professor de Licenciatura em Teatro e de Licenciatura em Música (EaD) da Universidade Federal do Tocantins (UFT), Palmas, Tocantins, Brasil.
E-mail: juliano.casimiro@gmail.com

Robson Rosseto - Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)
Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) e do Curso de Licenciatura em Teatro da UNESPAR, Curitiba, Paraná, Brasil.
E-mail: robson.rosseto@unespar.edu.br

Financiamento

Fundação de Amparo à Pesquisa do Tocantins (Fapt)

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Juliano Casimiro de Camargo Sampaio e Robson Rosseto

Contribuição de autoria (CRediT)

Conceituação e escrita: Juliano Casimiro de Camargo Sampaio e Robson Rosseto

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Duplo Cego

Editor responsável

Éden Peretta

Histórico de avaliação

Data de submissão: 11 set. 2024

Data de aprovação: 24 jan. 2025



**“A MULHER E O RALO”:
Corpo, Morte, Loucura, Vômito, Excreções e Delírios**

“THE WOMAN AND THE DRAIN”:
Body, Death, Madness, Vomit, Excretions and Deliriums

Heleniara Amorim Moura

 <https://orcid.org/0000-0003-4970-1353>

Marina Freire Brandt

 <https://orcid.org/0009-0006-8439-8627>

“A mulher e o ralo”:

Corpo, Morte, Loucura, Vômito, Excreções e Delírios

Resumo: O artigo analisa o média-metragem “A Mulher e o Ralo”, produzido durante a pandemia de Covid-19, abordando temas como morte, loucura e a degradação dos afetos. A obra reflete o impacto emocional do período pandêmico, utilizando uma estética visceral para retratar a destruição dos corpos e a fragmentação das subjetividades. Explorando o colapso entre vida e arte, o filme mescla vídeo e foto-performance, criando uma narrativa coreográfica e poética sobre a psiquê feminina e sua relação com o corpo em crise. A metodologia de análise fundamenta-se nas teorias da performance de Stella Fisher e Eleonora Fabião, no conceito de fantasmagoria de André Lepecki, na estética da crueldade de Antonin Artaud e na compreensão histórico-cultural da loucura de Michel Foucault. O artigo examina como essas referências teóricas ajudam a entender o processo de desconstrução e reconstrução de corpos e afetos ao longo das quatro cenas do filme. Cada cena, com sua estética independente, reflete uma invenção poética e visual única, ligada à narrativa maior de fragmentação, excreção e loucura. A análise também foca na experimentação artística que emergiu da necessidade de adaptar as práticas cênicas ao audiovisual, rompendo fronteiras entre presença física e virtual.

Palavras-chave: videoperformance; crítica; mulher; loucura; morte.

“The Woman and the Drain”:

Body, Death, Madness, Vomit, Excretions and Deliriums

Abstract: The article analyzes the medium-length film “A Mulher e o Ralo”, produced during the Covid-19 pandemic, addressing themes such as death, madness and the degradation of affections. The work reflects on the emotional impact of the pandemic period, using a visceral aesthetic to portray the destruction of bodies and the fragmentation of subjectivities. Exploring the collapse between life and art, the film mixes video and photo-performance, creating a choreographic and poetic narrative about the female psyche and its relationship with the body in crisis. The analysis methodology is based on the performance theories of Stella Fisher and Eleonora Fabião, André Lepecki’s concept of phantasmagoria, Antonin Artaud’s aesthetics of cruelty and Michel Foucault’s historical-cultural understanding of madness. The article examines how these theoretical references help to understand the process of deconstruction and reconstruction of bodies and affections throughout the film’s four scenes. Each scene, with its independent aesthetic, reflects a unique poetic and visual invention, linked to the larger narrative of fragmentation, excretion and madness. The analysis also focuses on the artistic experimentation that emerged from the need to adapt scenic practices to audiovisual, breaking boundaries between physical and virtual presence.

Keywords: videoperformance; criticism; woman; madness; death.



1 Descomeços...

Mais de quatro anos se passaram. As sensações ainda podem ser sentidas no corpo. A memória vez ou outra escapa por alguma fissura no plano do tempo presente. Aquele momento marcou para sempre todos os corpos. Assim como a produção dessa obra visceral que é "A mulher e o ralo"¹. Realizada em plena pandemia do Covid-19, o média-metragem fala da morte, da degradação e da falência dos afetos, ao mesmo tempo em que os próprios afetos são os mais vivos possíveis, levados ao extremo da loucura. Dessa forma, era de vida e morte que estávamos falando. O mesmo assunto que rondava a humanidade.

A produção dessa obra foi, para grande parte da equipe, uma retomada de fazeres artísticos ainda em um período de muito medo do contágio. As filmagens, como atividade presencial, foram totalmente afetadas por aquilo mesmo que se contava na tela: a morte iminente, os afetos deteriorados nas casas, o engasgo com toda a situação mundial. Aquele foi o momento de vomitar tudo que ficou guardado por tanto tempo no recolhimento das quarentenas individuais. Estávamos rompendo a pele fina que se formou em torno de cada individualidade e excretando tudo que ficou apodrecido lá dentro.

Era também um momento de muita experimentação no jogo das artes cênicas. Perdida a presença das salas de teatro, o audiovisual passou a ser uma possibilidade; artistas começaram a contar histórias pelas mídias, dilacerando fronteiras entre a vida e a arte². "A mulher e o ralo" nasceu desse instante novo de criação, havia a câmera e o corpo fragmentado em tantos cacos que a impressão era que nada poderia captar esse estilhaçamento. Construíamos retrato abstrato em movimento, numa estética vomitada no ralo do chuveiro, sorvedouro de dores, sonhos, medos e alucinações. A crueldade das cenas pinta o real: a própria existência com suas ausências, destruição e morte.

E havia ainda o redimensionamento do tempo, a gravação de horas de filmagens, editadas em minutos: a obra foi produzida a partir de performance filmada sem limite temporal e depois

1 O média-metragem foi lançado em outubro de 2020 no VII Congresso Internacional em Estudos Culturais - Performatividade de Gênero na Democracia Ameaçada - realizado em Aveiro, Portugal. Texto e direção de Heleniara Moura; atuação, edição e produção de Marina Freire; produção de Camila Nogueira. Em uma sessão virtual, foi lançado no Brasil, um mês depois, e contou com a participação de espectadores, e está disponível no *Youtube*: https://www.youtube.com/watch?v=-nq_9cWrk2A&rco=1. Posteriormente, a trilha sonora foi disponibilizada no *Spotify* pelo duo de música experimental "Ruídos do Céu Profundo" composto pelos artistas Toninho Costa e Rafa Marinho, disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/6rQ0q2aMhJlV3rj87AhHvF?si=SMQuUjvwRxGoWVbtKXyHog>. O conto que deu origem ao processo foi publicado pela Editora Texto Território em 2023 e encontra-se nas referências (Moura, 2023).

2 Apenas para citar alguns trabalhos, as montagens do Grupo Galpão em 2021, em especial o espetáculo *Como os ciganos fazem as malas – Um texto escrito no ar*, experiência teatral transmitida no aplicativo *Telegram*. Também o espetáculo documental *Peça* protagonizado por Marat Descartes em 2020, realizado de maneira híbrida, parte ao vivo, parte gravada, em formato digital, no canal do *Youtube* "Corpo Rastreado". Não podemos deixar de mencionar também as mudanças da cena acadêmica: produções audiovisuais nos trabalhos de conclusão dos cursos de graduação em artes cênicas foram constantes no período.



remontada em 20 minutos de vídeo. Na síntese-mímese do cinematográfico, é preciso captar o detalhe, olhar a fenda imagética que transmite ao espectador uma história em cena. No centro de tudo, performa-se uma dança do corpo em composição dadaísta, há um processo de desconstrução pela palavra-imagem. Tudo significa, ressignifica, des-significa, esvaem-se corpos alimentares de diversas naturezas: físicas, materiais, sentimentais e psíquicas. Como descrito na sinopse do filme:

“A Mulher e o Ralo” é um trabalho artístico sobre a vida e a morte, sobre o corpo e a dor, sobre a fome e o nojo, sobre a loucura e a festa. Ao mesclar imagens de vídeo-performance e foto-performance, a montagem virtual traz à cena uma narrativa sobre as tensões vividas por uma mulher e seu corpo. Corpo este, que transborda na cena e dá materialidade aos dias. Situado entre o real e o absurdo, traz à baila o universo de uma psiquê feminina no processo de constituição de sua autoimagem, que se constrói a partir de uma linguagem poética, coreográfica, sonora e plástica (Tríade Arte Coletiva, 2021).

O filme é composto de quatro cenas, cada uma com estética própria de cores e estilos de montagem que conversam diretamente com o conteúdo. Embora a montagem seja inspirada num conto, ao compormos as cenas a partir da performance, vieram à tona linguagens artísticas de diversas naturezas: as poéticas dos corpos percorriam as sonoridades das cores. Na ausência ou na presença demasiada desses elementos de som e de cor, o início e o fim da história se interpelam. Por isso, o caráter independente de cada cena, cada uma delas apresenta, a seu modo, uma invenção.

Assim como cada cena apresenta uma estética própria e independente, este texto conduz a análises também independentes, porém que se apoiam em pequenos rastros que se ligam ao fio condutor do artigo: de fissuras que brotam fantasmas, de fantasmas que viram movimento, de movimento que vira ação, de ação que leva ao estilhaçamento, do estilhaçamento que leva à loucura e à morte. A metodologia de análise fundamenta-se nas teorias da performance de Stella Fisher e Eleonora Fabião, no conceito de planos de composição de André Lepecki, na estética da crueldade de Antonin Artaud e na compreensão histórico-cultural da loucura de Michel Foucault. O artigo examina como essas referências teóricas ajudam-nos a compreender o processo de desconstrução e reconstrução de corpos e afetos ao longo das quatro cenas do filme.

2 A apresentação de um romance insólito

A primeira cena retrata uma dança de suavidade aparente com o ralo, evoca a história de amor entre a mulher e seu sorvedouro. Em tempo vertido e invertido, numa inspiração que remete aos quadros entrecortados de George Méliès³, que distorcem espaço e tempo, as poucas cores realçam a coreografia. Os movimentos de enlace, as sonoridades e a poesia traduzem essa relação de forma romântica e acolhedora. O espectador é levado a um prefácio poético que recita ao público

3 George Méliès (1861-1938) foi um importante artista francês que empregou fantasia e efeitos especiais em seus filmes, inspirado em sua profissão de ilusionista. No filme, foram utilizadas sequências que lembram *stop motion* e a técnica de inversão da filmagem (como se o filme rodasse de trás para frente).



a história de amor, mas nas imagens faz o movimento de uma cena linear, seguida de seu avesso. Por isso, a suavidade é aparente, os movimentos contrários oprimem e retornam a um passado com esse objeto-amante. O ralo é personificado amorosamente e ganha conotações várias no movimento da dança (Imagem 1): é rosto que se beija, é coroa que encanta, bateia em que se balança o metal raro, espelho de sexo e desejo. Assim, a mulher e o ralo são dois corpos que desencadeiam uma insólita história apresentada em símbolos, metáforas e sinestesias. A linguagem desemboca em uma poética de corpos e palavras, acompanhadas sonoramente por dedilhados que relembram as caixas de música e suas bailarinas autômatas. Os minutos iniciais do videoperformance são convite para a entrada nesse mundo repleto de males da alma e doenças do corpo, dentro e fora da tela.

Imagem 1 – *Frame* da primeira cena



Fonte: A MULHER [...], 2021

3 Águas e Contaminações, Planos e Dilacerações

Ao adentrar a segunda cena, o espectador é inserido no espaço quadrático de um banheiro. Embora pareça estável, o ponto de vista se alterna em uma multiplicidade de miradas e planos, ora baixos, ora próximos, ora de cima, ora dentro da personagem que nos empresta o olhar. Os signos visuais levam a uma geometria cúbica e estilizada, composta em linhas, volumes e massas que remetem a imagens sentimentais desse ser que transborda em águas a verter da pia, do chuveiro e dos olhos. Numa tonalidade branca e higienista, essa cena é a mais literal da obra, retratando a realidade dilacerante dessa mulher. Também é uma cena cujos planos revelam muitas camadas.

André Lepecki fala dos planos de composição que são “uma zona de distribuição de elementos diferenciais heterogêneos intensos e ativos” (Lepecki, 2012, p. 13). Esses elementos podem ser desde coisas concretas como o chão e a água até coisas não diretamente palpáveis como conceitos e o gozo contidos em todo objeto estético. Os planos em uma só obra podem ser diversos e se sobreporem,



produzindo também linhas transversais de um ponto ao outro, colocando os elementos em relação, numa intrincada cartografia. No caso de uma obra como “A mulher e o ralo”, muitas camadas se sobrepõem: planos que se relacionam com a dança, com a literatura e com a produção audiovisual em uma profundidade mais visível e os planos que se aprofundam na experiência, como o plano do fantasma que emerge do “solo” fissurado em que pisávamos. O nosso solo jamais poderia ser uma folha em branco devido a tudo que rondava a produção. Pisávamos em uma terra nada firme: já mencionamos o medo, a temática e as questões individuais de cada participante. Os “fantasmas” são tudo aquilo que ficou ali soterrado, que para a socióloga norte-americana Avery Gordon, citada por Lepecki, são “todos aqueles fins que ainda não terminaram” (Gordon *apud* Lepecki, 2012, p. 15). É tudo aquilo que ainda paira e vez ou outra brota de alguma fissura das relações e nos faz tropeçar.

Esse nosso solo fissurado foi traduzido em imagens de diversas formas. Podemos destacar o piso do banheiro encharcado de água além do chão, onde acontecem as outras cenas, sempre coberto de folhas e sujeira. Mas também é do próprio buraco do ralo que se forma a maior fissura de todas. Dela, não só brotam todos os fantasmas, mas também brota a força de gravidade que puxa toda a coisa produtora de afetos. Os fantasmas do medo da morte remetem paradoxalmente ao amor por essa mesma morte. Nesse sentido, os fantasmas de todo um tempo presente formaram o residual que provocou os tropeços necessários para que a obra tomasse forma. E como esses fantasmas estavam presentes! Presentes no medo que assolou os corpos e nos expôs à fragilidade da morte, muitos de nós mais expostos que outros. Interessante artigo de Daniela Lima (2020) estabeleceu uma relação entre o corpo-utópico conceituado por Foucault e o corpo que passa pela situação da pandemia, que se transforma em corpo-vetor. A autora analisa política e filosoficamente a relação desses corpos em si, entre si e na sociedade, através de uma esfera do biopoder que elege aqueles que podem ou não morrer. Compreender essas realidades desiguais e a força de sua crueldade desembocava nesse imenso vazio que tomava a obra.

Os planos assim apresentam-se a partir de muitos significados: o ralo é sorvedouro de dores e medos, a água é a salvação de toda e qualquer contaminação. Nessa segunda cena, o corpo é exposto à nudez e o despir-se retoma uma horda de sentidos: cada peça de roupa ao chão desmancha uma camada da compreensão do ser mulher, da solidão, das lembranças que emergem das águas e assolam a personagem até a vomição. O banheiro é o espaço da instabilidade externalizada pela captação das imagens trêmulas e diluídas. O banho expurga por dentro e por fora as doenças e os males. Os espasmos do corpo permitem que no ralo possa se esvair a massa deformada de uma vida em decomposição. No espaço solitário, esse corpo aparecia sujeito à interdição do toque, pois esse mesmo corpo era portador da vida e da morte. Não foram poucas as narrativas da ausência do toque nesse período, narrativas que “se tornaram recorrentes durante a pandemia de SARS-COV-2. Pela facilidade do contágio, todo corpo, vivo ou morto, também se [tornara] corpo-vetor” (Lima, 2020, p. 06).

Na fissura dessa realidade, a arte nos permitia expressar toda degradação humana perante a morte iminente e para trazê-la à cena era necessário também se expor a esse mesmo contágio



e aproximar-se do corpo-vetor que poderia nos levar à morte. Nem toda a assepsia da água e higienização líquida da cena do banheiro poderia nos proteger da violência do contágio.

Nesse sentido, é importante compreender que o artista está em constante interação com o mundo à sua volta, com as fronteiras de seu corpo e com seu universo psíquico. Sua atividade está pautada nas possibilidades que essa múltipla interação constrói, especialmente, porque ela potencializa diversas compreensões do mundo através de muitos recursos do corpo. Dentro das artes cênicas, a performance é um “modo de ação cultural e sítio de ‘renegociação de experiências e significados’” (Pinho; Oliveira, 2013, p. 60). Na cena do banheiro, criam-se reflexos que multiplicam esse ser multifacetado, seja na duplicidade da imagem reproduzida no espelho, seja no espelho d’água do chão (Imagem 2).

Em seguida, ouve-se a voz em *off* da narradora-personagem: “sempre além da conta”. Junto às palavras e à musicalidade, a imagem em câmera lenta mostra uma pia que transborda. Os movimentos da cena são mediados por um leque de sonoridades que intensificam o ato final da vomição. A matéria morta que compunha esse corpo e causava nele uma culpa avassaladora é expurgada para o ralo. Esse transbordamento, cujo desfecho é a êmese, metaforiza a morte e a vida, espelho paradoxal da existência. Há sempre na personagem o elemento duplo como fantasmagoria dessa subjetividade partida, por isso, a presença de outros em forma diluída, diáfana, em reflexos e imagens imateriais. A mulher e o ralo evocam fantasmas que perturbam a ordem vigente, são elementos de desequilíbrio e transformação.

Imagem 2 – *Frame* da segunda cena



Fonte: A MULHER [...], 2021

4 Performance e deseducação teatral: escovar a contrapelo

Dos fantasmas, então, surgiu o plano do movimento. Movimento aqui não só entendido como tudo o que abrangeu a dança ou o corpo movente, mas também como a composição feita pela direção e mesmo a edição das imagens. Não havia um direcionamento prévio. Os tropeços e circunstâncias provocados pela matéria fantasma conduziram o processo: até mesmo o conto se modificou para trazer elementos novos que surgiram (como a primeira cena, uma cena de amor entre a mulher e seu estranho amante, o ralo). Dessa forma, o movimento errante foi se aglutinando em imagens, em sons e em poesia. Os corpos escritos foram digeridos na cena performativa. Digestão essa que desemboca na dilaceração dos próprios planos, muitas vezes demolidos, destruídos, vomitados no jogo das cenas.

Um plano que se evagina do tecido que compõe a obra, dessa forma excretada, é o que se relaciona com a performance. Com a exceção da cena do banheiro, não existia um *storyboard* para a produção das imagens. Havia sim um programa performativo⁴: um conjunto de ações previamente estipuladas sem ensaio. O corpo ali presente oscilava entre a cena e a não cena, desconstruindo a formalização do espaço teatral. As ações foram filmadas no momento em que as performances aconteciam e somente na fase de edição é que foram montadas como uma linha temporal de sentido.

Tal aspecto foi essencial para possibilitar o acesso a dimensões tanto pessoais quanto políticas daqueles corpos que não podiam se colocar em relação devido ao risco de contágio. Eleonora Fabião (2013) conta que o programa performativo é o motor da experiência, já que cria corpos e relações entre corpos. No entanto, de que relação podemos falar num *set* de filmagem em plena pandemia? Apesar da não existência de espectadores, havia a existência de três corpos femininos: a atriz/dançarina/*performer*/editora, a diretora/escritora/câmera e a câmera/produtora. Esses três corpos foram colocados em circulação, em encontro. E num momento de isolamento, três corpos foram suficientes para mover e desorganizar toda uma dimensão relacional. O que se deu não era teatro, não era cinema, era o real que brotava com violência da não cena. Era o acontecimento em si.

A performance, segundo Fabião, não se caracteriza apenas pela ação e pela imprevisibilidade do que se sucede a partir dela. Ela cria "zonas de desconforto". O interesse não é passar uma mensagem, mas sim provocar uma experiência. Tal experiência, além disso, se dá a contrapelo: ela vem para desorganizar e reconfigurar as relações. Para Fabião, o *performer*, "através do corpo-em-experiência cria relações, associações, agenciamentos, modos e afetos extraordinários" (Fabião, 2013, p. 5).

O desconforto que foi provocado não se deveu apenas ao contexto pandêmico em que vivíamos, mas também aos problemas relacionados a ele. Era um momento de gravidade para uma

⁴ Eleonora Fabião cunhou o termo inspirada em Deleuze e Guattari. Segundo a autora, o programa performativo "é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio" (Fabião, 2013, p. 4).



parte significativa das mulheres do nosso país. Havia um governo federal patriarcal e misógino que nos humilhava publicamente em coletivas de imprensa e *lives*. Para as mulheres, o cenário à época era triste e desolador: aumento nos casos de violência contra a mulher⁵, o agravamento do desemprego entre mulheres que aumentava ainda mais a desigualdade de gênero⁶; números que só cresciam e nos faziam refletir sobre tantas histórias que, naquele exato momento, silenciavam e calavam, nas casas, nas ruas, nas escolas e universidades, as vozes de mulheres, suas ideias, seus pensamentos e conhecimentos, seus saberes sociais, culturais, a forma como compreendiam seu espaço no mundo.

Também vieram à tona questões que são trabalhadas em “A mulher e o ralo” e que atravessam o corpo feminino. Os padrões de beleza da sociedade, as opressões do patriarcado e a violência de gênero foram temas presentes na terceira cena. A performance realizada através de registros filmados e fotografados constituía um espaço imaginário em que “as relações de poder e opressão [eram] denunciadas” (Fischer, 2017, p. 9-10). Nesse sentido, a performance era “deliberadamente um ato de exposição e risco” (Fischer, 2017, p.12), já que a artista e seu corpo se tornaram parte fundamental da obra. Como salienta Eleonora Fabião:

Performers são antes de tudo complicadores culturais. Educadores da percepção ativam e evidenciam a latência paradoxal do vivo – o que não para de nascer e não cessa de morrer, simultânea e integradamente. Ser e não ser, eis a questão; ser e não ser arte, ser e não ser cotidiano; ser e não ser ritual (Fabião, 2008, p. 237).

E se “o performer evidencia o corpo é para tornar evidente o corpo-mundo” (Fabião, 2008, p. 239) e aproximar sua arte da matéria da vida tanto do espectador quanto do artista, ou de ambos. Na composição da videoperformance, esse corpo materializa o olhar de uma mulher exposta às imagens de mulheres do passado e do presente. À sua frente, as telas clássicas e modernas nas quais admira corpos femininos pintados por mãos de homens que ditavam o que era ou não a beleza. Nesse *intermezzo* de imagens que contam sobre o surgimento do mundo cristão, repleto de madonas e santas virtudes, seu olhar está perdido. As telas são reproduções de clássicas obras renascentistas ou de pinturas modernas francesas, repletas de dançarinas e prostitutas solitárias. As mulheres sempre foram representadas em corpos pintados a partir do imaginário masculino que nos dilacerava, deixando profundas cicatrizes.

Junto à voz poética em cena na performance, a musicalidade (uma espécie de canto gregoriano) também sugere em vozes masculinas esse domínio e centralidade. A cor sépia envelhece as antigas tradições e sussurros praguejam sortilégios que denunciam as opressões e transformam esse corpo performático em corpo poético:

5 Dados fornecidos pela Fiocruz: BEVILACQUA, Paula Dias. Mulheres, violência e pandemia de novo coronavírus. Agência Fiocruz de Notícias, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <https://www.arca.fiocruz.br/handle/icict/41000>. Acesso em: 23 fevereiro 2025.

6 Dados fornecidos pela UNIVERSA UOL: VIOLÊNCIA contra as mulheres dispara em todo o mundo na pandemia, UNIVERSA UOL, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/afp/2020/11/23/violencia-contra-as-mulheres-dispara-a-outra-face-da-pandemia.html>. Acesso em: 23 fev. 2025.



tanta coisa descia pelo ralo
tanta coisa
descia a raiva dos homens
e a sua imagem não refletida
descia a desolação do poder dos nortes
a presunção da Europa
desciam os religiosos
e seus paraísos pagos
pela culpa e perdão
descia também a dor
de séculos e séculos de opressão
até a angustiada escrita descia pelo ralo
a solidão não
essa permanecia em sua substância humana
como sina irremediável.
(Poema do média-metragem, Tríade Arte Coletiva, 2021)

Desse modo, é importante entender não apenas a composição desse corpo feminino sujeito ao enjoo e ao vômito. A bulimia libera dessa mulher as dores e sofrimentos causados pela opressão, mas traz consigo o fantasma da morte, metaforizado no chão de folhas secas e terra. Retomando a questão dos fantasmas que retorcem o solo fissurado e que provocam tropeços e desequilíbrios, adentramos nessa terceira cena (Imagem 3) a partir de imagens em telas que desequilibram esse corpo. O desequilíbrio forçou uma dança no chão, uma dança na qual não há mais forças para se levantar, exaurida.

Lepecki (2010) fala do plano da gravidade, do tropeço. O que faz tropeçar é justamente a linguagem: a palavra inscrita no corpo, é o que o limita, é o que organiza e reproduz um corpo social. Aquilo que se fala de um corpo, a forma como ele é lido, é justamente o que o joga no chão e o estilhaça. O feminino na terceira cena é apresentado em foto e videoperformance nas quais há uma tentativa desesperada de enquadramento. Da impossibilidade de ser aquilo que o olhar do outro deseja, a mulher vai ao chão. Como reagir à força da palavra misógina estilhaçante? Abraçar o chão e permanecer lá remontando os cacos? Ou assumir a desordem dos estilhaços, construindo para si um Corpo sem Órgãos ao modo Artaudiano?

Imagem 3 – *Frame* da terceira cena



Fonte: A MULHER [...], 2021

5 A estética da vomitação: arte, loucura e crueldade

“A cena é o nosso manifesto”.
(Stela Fisher, 2017)

Para a mulher, amante do ralo, a (dis)solução foi desvairar, último ato deste texto e do filme. O desequilíbrio provocou a loucura, numa profusão de cores e sobreposições, em uma exposição repleta de convidados fantasmas, numa reprodução da solidão do isolamento. Desvairar significava acolher “a (de)composição de uma arte nova, abstrata, feita de massas e fluidos de seu corpo-vomitador. Uma nova desordem criativa, um manifesto bulímico!” (Moura, 2023, p. 54). O vômito era a paleta de tinta que dava forma às telas, traduzia em massas disformes e multicores os seus conflitos, medos e contradições. Traduzia-se também na autodestruição implacável, a pulsão de morte, a solidão da personagem e a nossa.

No esfacelamento das emoções e vivências de si e do outro, o medo da morte assolava a humanidade e esboçava-se no filme em constituições técnicas variadas. Os convidados da festa na metonímia dos figurinos, as fusões várias das mulheres frente e trás das câmeras, entre outras construções, fazia surgir uma produção coletiva, mas que demarcava o princípio das subjetividades e das experiências de si durante a clausura da pandemia. Michel Foucault escreveu em “Sexualidade e Solidão”, texto de 1981, que havia se dado conta,

pouco a pouco, de que existe, em todas as sociedades, um outro tipo de técnicas, aquelas que permitem os indivíduos realizar, por eles mesmos, um certo número de operações em seu corpo, em sua alma, em seus pensamentos, em suas condutas, de modo a produzir neles uma transformação, uma modificação (Foucault, 2012, p. 93-94).

A partir do que Foucault chamou de “as técnicas de si”, emaranhavam-se as imagens e as transmutações do corpo e suas fantasmagorias. Artaud, por sua vez, em seu texto “O teatro e a ciência”, exalta esse poder transformador das artes: “o verdadeiro teatro sempre me pareceu o exercício de um ato perigoso e terrível, [...] o ato de que falo visa à total transformação orgânica e física verdadeira do corpo humano.” (Artaud, 2000, p. 321). É perigoso porque cria um corpo desobediente: o que o mundo quer é que juntemos nossos cacos, remontando à maneira antiga, a cada troço e queda que a palavra nos dá. Mas transmutar, desvairar, é contraproducente. Deixar os cacos a céu aberto, criar órgãos que não tem funcionalidade nenhuma, a não ser a de colocar o ser em contato com o real; é algo perigoso para a sociedade repleta de ismos (capitalismo, machismo, fascismo, racismo, conservadorismo).

O real é violento. Ele não pode chegar gentilmente e pedir para entrar. Simplesmente surge da fissura (do ralo) como o vômito, contendo tudo aquilo que não queremos ver. Essa atrocidade é o que Artaud chama de crueldade. Não precisa haver derramamento de sangue se a carne já está ali exposta, se as excreções daquele corpo já estão postas à mesa nas telas partilhadas no chão. Seu corpo sem órgãos, desembaraçado dos automatismos, faz do mundo uma invenção às avessas, uma



criação reveladora de outras verdades. O corpo-vomitador recusa a domesticação que foi obrigado a engolir dia a dia, devolve à sociedade reguladora, massas amorfas que deformam a disciplina. É o avesso da fome, numa festa regada à música, dança, comida, bebida, vômitos e poesia.

O signo da festa está no delírio que transforma o vômito em arte. Os convidados fantasmas, admiradores dessa exposição de arte cujas bases já envelhecidas anunciam a estética da vomitação, dançam com sua anfitriã em abraços e rodopios. O banquete da fartura que leva à êmese é um bacanal de infinito delírio. O riso, a dança e a bebida aparecem como elementos da loucura. Nos escritos de Artaud, a compreensão da loucura dá-se num plano complexo, no qual questiona-se inclusive a sociedade dominadora que patologiza os corpos indisciplinados em discursos conservadores da religião, da ciência e mais tarde da medicina. Artaud percebia a liberdade nesses corpos não disciplinados: “não admitimos que se freie o livre desenvolvimento de um delírio, tão legítimo e lógico quanto qualquer outra sequência de ideias e atos humanos” (Artaud, 1983, p. 30-31).

Michel Foucault (2014) também traz considerações interessantes em sua “História da Loucura”. No capítulo sobre a transcendência do delírio, o teórico aponta estruturas da loucura em três ciclos: o da causalidade (da ordem dos fatores externos e aparentes), o da paixão e o das quimeras, e o dos fantasmas e do erro (mais interiores e menos visíveis). Tomemos esse último, “o do não-ser”, para o olhar de nossa criação. Essa mulher representava tantas de nós, era uma trama infinda de histórias de não aceitação de si, da objetificação do corpo feminino, da exposição à violência e à violação. Traumas introjetados em nossos corpos diariamente, como o desjejum da manhã. A ação contrária, o erro, está na negação desse banquete da hipocrisia que a personagem “vomitaria até o avesso”. Quando a mulher encontra o desvario, encontra também a razão. “Em suma, sob o delírio desordenado e manifesto reina a ordem de um delírio secreto. Neste segundo delírio, que é, num certo sentido, pura razão, razão libertada de todos os ouropéis exteriores da demência, colhe-se a paradoxal verdade da loucura” (Foucault, 2014, p. 235).

A composição desse quadro a partir da performance, inclusive, em cena única que culminou na destruição completa do cenário, traz-nos para o plano da morte e da desolação. Sapateia-se nas telas em dança, decompõe-se o figurino em suas, nossas mãos (Imagem 4). É o avesso da digestão. Tudo é excretado e destruído ao som da guitarra, dos tambores e das risadas sardônicas do corpo encarnado. Dessa forma, a trama gira em torno da metáfora desse corpo de existência indócil, indisciplinado, erradio, além da conta.

Neste delírio, que é ao mesmo tempo do corpo e da alma, da linguagem e da imagem, da gramática e da fisiologia, é que começam e terminam todos os ciclos da loucura. Seu sentido rigoroso é o que os organizava desde o início. Ele é ao mesmo tempo a própria loucura e, além de cada um de seus fenômenos, a transcendência silenciosa que a constitui em sua verdade (Foucault, 2014, p. 238).

A personagem em euforia e desequilíbrio vive a loucura da embriaguez e do delírio, da alegria e do prazer que levam ao fim de sua arte e de sua vida: “obra-prima em estilo tardio a esvaír-



se pelo ralo”, sussurra a voz da mulher ao pé do ouvido de seu amante sólido em ferro. O corpo dela, em riso e lágrima de síncope delirante, cessa em movimento e presentifica a loucura e a morte, numa “transcendência silenciosa” que constituía, naquele momento, não apenas a sua verdade, mas também a nossa verdade. Ao término do filme, os créditos traduzem esse olhar a partir da seguinte inscrição: “qualquer semelhança com a realidade, não é mera coincidência”⁷.

Imagem 4 – *Frame* da quarta cena.



Fonte: A MULHER [...], 2021.

⁷ Os trechos citados entre aspas foram extraídos do média-metragem *Tríade Arte Coletiva*, de 2021).

Referências

- AMULHER e o ralo. Produção: Camila Nogueira. [S. l.]: TRÍADE ARTE COLETIVA, 13 jan. 2021. 1 vídeo (20:04min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-nq_9cWrk2A&crco=1. Acesso em: 23 fev. 2025.
- ARTAUD, Antonin. O teatro e a Ciência. In: VIRMAUX, Alain. *Artaud e o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ARTAUD, Antonin. Carta aos Médicos-Chefes dos Manicômios. In: *Escritos de Antonin Artaud*. Tradução de Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM Editora, 1983.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Revista Sala Preta*, São Paulo, nº 8, p. 235-246, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>. Acesso em: 23 fev. 2025.
- FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo em experiência. *ILINX Revista do Lume*, Campinas, n. 4, p. 01-11, 2013. Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em: 23 fev. 2025.
- FISCHER, Stela. Por que fazemos performance e ativismo feminista?, *Revista Arte da Cena*, Goiânia, v. 3, n. 1, p. 08-20, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/artce/article/view/46166>. Acesso em: 23 fev. 2025.
- FOUCAULT, Michel. Sexualidade e Solidão. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos*, volume V: ética, sexualidade, política. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012. p. 91-101.
- FOUCAULT, Michel. *História da Loucura: na idade clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- LEPECKI, A. Planos de composição. In: GREINER, C.; SANTO, C. E; SOBRAL, S. (org.). *Cartografia: Rumos Itaú Cultural Dança*, 2009-2010. São Paulo: Rumos Itaú Cultural, 2012. p. 13-22.
- LIMA, Daniela. Corpo-vetor e corpo-utópico. *N-1* edições, [s. l.], 2020. Disponível em: https://www.academia.edu/43221793/Corpo_vetor_e_corpo_ut%C3%B3pico. Acesso em: 32 fev. 2025.
- MOURA, Heleniara Amorim. A mulher e o ralo. In: MARTINS, Oswaldo (org.). *Clube dos mestres, aprendizes e curiosos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Texto Território, 2023, p. 53-55.
- PINHO, Armando F.; OLIVEIRA, João Manuel. O olhar político feminista na performance artística autobiográfica. *Ex aequo*, n. 27, p.56-76, 2013. Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0874-55602013000100005. Acesso em: 23 fev. 2025.



Biografia acadêmica

Heleniara Amorim Moura - Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ)

Professora no Programa de Mestrado em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), Ouro Branco, Minas Gerais, Brasil.

E-mail: heleniara.moura@ifmg.edu.br

Marina Freire Brandt - Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Mestranda em Artes Cênicas no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil.

E-mail: marinafreirearte@gmail.com

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Heleniara Amorim Moura e Marina Freire Brandt

Contribuição de autoria (CRediT)

Conceptualização, investigação, metodologia, administração do projeto, verificação e análise, visualização, escrita: Heleniara Amorim Moura.

Investigação, metodologia, verificação e análise, visualização, escrita: Marina Freire Brandt

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Duplo Cego

Editor responsável

Éden Peretta

Histórico de avaliação

Data de submissão: 15 maio 2024

Data de aprovação: 10 fevereiro 2025

