



Revista Aspas
ppgac - USP

ISSN: 2238-3999

HISTÓRIAS DAS ARTES CÊNICAS NO BRASIL: narrativas em descentralização, trajetórias plurais

Volume 11
nº 2
2021



Revista Aspas
ppgac - USP

Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana - USP
Editor Responsável

Me. Fabricio Goulart Moser - USP

Me. João Bernardo Fernandes Caldeira - USP

Juliana de Lima Birchal - USP

Me. Mileni Vanalli Roéfero - USP
Editores

Comissão editorial

Me. Adriana Perrella Matos (Adriana Banana) - USP

Me. Maíra Gerstner - USP

Dr. Ferdinando Martins - USP

Dra. Sayonara Pereira - USP



Editorial

HISTÓRIAS DAS ARTES CÊNICAS NO BRASIL: narrativas em descentralização, trajetórias plurais

Editorial

**Fabricio Goulart Moser
João Bernardo Fernandes Caldeira
Juliana de Lima Birchal
Mileni Vanalli Roéfero**

A difusão dos cursos de Graduação e de Pós-Graduação em Artes Cênicas nos diversos Estados que compõem as regiões geográficas do Brasil, no início do século XXI, fortaleceu o campo dos estudos da cena brasileira, provocou em seus contornos conceituais, temporais e espaciais uma série de descentralizações e fez emergir um movimento teórico pluralizado de releituras da sua história no país. Desde o século XX, o teatro, o circo, a dança e a performance se tornaram no Brasil objetos de estudos históricos localizados, cada vez mais pesquisadores seguem trabalhando em diferentes pontos do país sobre os registros e documentos de tais práticas no passado e escrevem narrativas conectadas sobre os diversos caminhos percorridos pelas produções artísticas brasileiras. Para multiplicar olhares descentralizados sobre o tema e expandir a compreensão da história das Artes Cênicas no Brasil é urgente desconstruir hierarquizações e generalizações arraigadas à sua historiografia, como aquelas assentadas sobre gêneros teatrais e áreas temáticas ou as que permanecem ignorando aspectos territoriais e apagando, neste contexto, a produção de grupo étnicos e das identidades de gênero.

Diante deste cenário continuado de expansão da pesquisa acadêmica sobre a trajetória das Artes Cênicas no Brasil, em 2021, a *Revista Aspas* decidiu contribuir com esses movimentos teóricos de revisão publicando dois números sobre o tema. Com o título “Histórias das Artes Cênicas no Brasil: narrativas em descentralização, trajetórias plurais”, o corpo editorial recebeu investigações dedicadas ao teatro, circo, dança e performance que materializam narrativas originais e produzem visões múltiplas e diversificadas sobre o passado da cena em todo o território brasileiro. Os artigos reunidos sobre esse prisma analisam fenômenos e eventos que descentralizam a historiografia da cena brasileira, desconstróem posições verticais de poder e, desse modo, produzem conexões mais horizontais e produtivas entre a cena, seus agentes e protagonistas em diferentes espaços e tempos históricos espalhados por todo o território do país.

O grupo de artigos reunidos pela *Revista Aspas* com este propósito foi organizado em dois grupos que, conjuntamente, esboçam uma cartografia das Histórias das Artes Cênicas no Brasil: um mapa em perspectiva descentralizada dos últimos duzentos anos da cena brasileira que aborda a produção de diferentes linguagens em pontos estratégicos localizados dentro das cinco regiões brasileiras.

O número de textos reunidos nesta perspectiva, investigações predominantemente sobre o teatro e em menor número sobre o circo, a performance e a dança, foi disposto em cada edição sob uma perspectiva cronológica, uma estratégia editorial adotada de forma a considerar, de maneira horizontal, diversa e plural, as múltiplas posições das linguagens da cena. Desse modo, no plano geral dos dois números, buscamos vislumbrar o convívio não só de diferentes práticas, mas também de diferentes temporalidades e territorialidades na cena brasileira.

Nesta segunda edição de 2021, a *Revista Aspas* apresenta uma série de textos que conectam temas, personagens e eventos da cena artística brasileira nos séculos XIX e XX, percorrendo a sua produção em diferentes cidades brasileiras, como Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Belo Horizonte, Fortaleza, Gurupi e Macapá, e seus impactos no país. Temas como a recepção dos espetáculos na capital do Brasil de Machado de Assis a partir da metade do século XIX, o papel das companhias na construção do teatro moderno na metade do século XX, a relação entre texto e cena na capital paulista dos anos 1960, a constituição da cena teatral em Tocantins (então Goiás) nos anos 1980, a produção teatral de artistas e coletivos negros em Minas Gerais na virada do século XXI, o enfoque em epistemologias afro-ameríndias no curso superior no Amapá e a mulher artista brasileira na construção da cena porto-alegrense do período dão a tônica do mapeamento historiográfico empenhado nesta segunda edição.

No artigo “Um olhar para o circo, o teatro e os espetáculos de variedades guiado pela pena de Machado de Assis”, Daniel de Carvalho Lopes e Erminia Silva apresentam uma cidade do Rio de Janeiro que, na segunda metade do século XIX, é povoada por apresentações teatrais, circenses e de espetáculos de variedades. Por meio da diversidade de textos produzidos por Machado de Assis, como críticas e crônicas, os autores revelam as posturas e as preferências desse importante escritor e crítico teatral com relação ao circo e aos demais divertimentos do período, bem como as movimentações da cena artística e a efervescência cultural na capital do Brasil oitocentista.

O teatro dessa efervescente capital é, a partir da metade do século passado, o ponto de partida de “Teatro Copacabana: o comércio elegante na cena de Henriette Morineau”, artigo apresentado por Daniel Schenker. Como mostra o

autor, a partir de textos de pesquisadores da historiografia teatral brasileira e de depoimentos dos artistas que acompanharam este movimento, é em meio a esse contexto que a companhia Os Artistas Unidos, chefiada pela atriz Henriette Morineau, ocupa o Teatro Copacabana por mais de uma década e desempenha um importante papel na transição e nos rumos do teatro moderno carioca e brasileiro.

No artigo “A hora de *Quatro Quadras de Terra*: por uma leitura a partir dos pressupostos do teatro épico”, Beatriz Yoshida Protazio coloca em quadro uma peça escrita em 1963 pelo dramaturgo paulista Oduvaldo Vianna Filho. Desenvolvido sob o prisma do materialismo dialético, o estudo procura estabelecer uma relação dialógica entre os contextos de produção e de circulação da peça *Quatro Quadras de Terra* e o objeto literário em si.

Em “José Carlos Matos: articulações políticas e engajamento artístico no teatro amador cearense (1972-1982)”, Thaís Paz de Oliveira Moreira apresenta uma importante figura do teatro no nordeste do país, seu poder de articulação política e engajamento artístico local e nacional, durante a ditadura civil-militar brasileira. Através de depoimentos e de outros textos sobre o teatro brasileiro, a autora apresenta as motivações para o estudo sobre José Carlos Matos, introduz sua trajetória, comenta sua atividade teatral entre 1972 e 1982, ano de seu falecimento e situa sua identidade a partir de seu capital político, intelectual e artístico, e de sua contribuição para futuras políticas públicas culturais no Ceará.

Em “Um pedaço no meio do mundo: travessias do Teatro no Tocantins”, Adailson Costa dos Santos levanta uma vasta lista de nomes que passaram pelo Projeto Timbá, circuito artístico que levou dezenas de grupos a cidades do então norte de Goiás, desde antes da criação do Estado do Tocantins. Por perceber uma lacuna de materiais e referências, o autor apresenta uma pesquisa em andamento, na qual levanta registros acerca da existência de grupos e apresentações teatrais, especialmente no município de Gurupi, na década de 1980.

Em “Teatro Negro em Belo Horizonte: Maurício Tizumba, Coletivo Negras Autoras e outros aquilombamentos”, Júlia Tizumba traça um panorama da cena negra no Brasil do século passado destacando influências e reverberações na capital mineira. Desse modo, a autora evidencia a escassez de estudos sobre a temática negra no teatro brasileiro a partir de uma revisão bibliográfica e

videográfica, de entrevistas e estudo documental, e apresenta artistas, coletivos e pensadores belorizontinos desse movimento, com destaque para a trajetória de Maurício Tizumba, importante artista cênico e musical, e do Coletivo Negras Autoras, criado nos anos 2000.

A interação entre artistas da cena e o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), é o tema do artigo “O MST e o Teatro: o processo de criação da peça *A Farsa da Justiça Burguesa*” de Dieymes Pechincha. Sob o contexto da Marcha Nacional Pela Reforma Agrária, realizada pelo MST em 2005, que percorreu 220 220 quilômetros entre Goiânia e Brasília, o pesquisador investiga os processos estéticos e políticos nos quais o grupo Filhos da Mãe, a Companhia do Latão e seu diretor, Sérgio de Carvalho, participam da criação do espetáculo, que envolveu cerca de 70 militantes e encenou o julgamento de um tribunal burguês no caso da ação policial que resultou no Massacre de Eldorado dos Carajás, no qual dezenove sem-terras foram assassinados, em 1996, no Pará.

Em “Mulheres na atuação, encenação e iluminação: rupturas nas dinâmicas do modelo patriarcal”, Lassanã Martins destaca os percursos de mulheres artistas no cenário teatral porto-alegrense. No artigo, a autora reflete sobre o apagamento do papel das mulheres na história do teatro brasileiro e mundial, principalmente em posições de liderança ou em funções tradicionalmente atribuídas aos homens, e apresenta atrizes, iluminadoras e encenadores que contribuíram (e contribuem) para o cenário artístico da capital do Rio Grande do Sul.

No artigo “Um giro por epistemologias afro-ameríndias e inclusivas: Relato de Experiência do Curso de Teatro da Unifap” Adélia Aparecida da Silva Carvalho e Emerson de Paula relatam, a partir da experiência obtida no curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá, a importância da discussão sobre inclusão e do recorte afro-ameríndio nas narrativas sobre a história do teatro brasileiro. Além disso, o autor e autora contextualizam a expansão da formação em Artes Cênicas no Brasil, tendo como enfoque seus fatos e eventos na região Norte do país.

Esperamos, com estas duas edições, contribuir com a expansão do campo das Histórias das Artes Cênicas no Brasil, produzindo registros em que o teatro, mas também o circo, a dança e a performance sejam representados de maneira plural e descentralizada.

UM OLHAR PARA O CIRCO, O TEATRO E OS ESPETÁCULOS DE VARIEDADES GUIADO PELA PENA DE MACHADO DE ASSIS

*A LOOK AT THE CIRCUS, THEATER AND VARIETY SPECTACLES GUIDED
BY THE PEN OF MACHADO DE ASSIS*

*UNA MIRADA AL CIRCO, EL TEATRO Y LOS ESPECTÁCULOS DE
VARIEDAD GUIADOS POR LA PLUMA DE MACHADO DE ASSIS*

Daniel de Carvalho Lopes e Erminia Silva

Daniel de Carvalho Lopes

Doutor em Educação pela Universidade de São Paulo (USP).
Coordenador do portal Circonteúdo. Integrante do Grupo
de Pesquisa em Circo da Faculdade de Educação Física da
Unicamp (Circus – FEF – Unicamp – Cnpq). E-mail:
territio@gmail.com.

Erminia Silva

Doutora em História pela Universidade Estadual de
Campinas (Unicamp). Coordenadora do portal Circonteúdo.
Cocoordenadora do Grupo de Pesquisa em Circo da
Faculdade de Educação Física da Unicamp (Circus – FEF –
Unicamp – Cnpq). E-mail: mina.silva@gmail.com.

Resumo

Adotando como referencial as críticas teatrais, crônicas e demais produções literárias do escritor Machado de Assis, pretendemos por meio deste artigo apresentar um olhar para as apresentações circenses, teatrais e de variedades do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. Guiados por seus escritos, podemos entrar em contato com suas posturas críticas e preferências quanto às ofertas artísticas do período e compreender, em certa medida, a profusão de exibições circenses e de variedades na cidade, a concorrência que ofereciam às produções teatrais e mesmo os discursos contrários aos espetáculos de circo proferidos tanto por Machado de Assis quanto por outros autores do período. Assim, as crônicas e críticas machadianas abordam interessante panorama do cenário da dramaturgia, das exibições circenses e de atrações variadas da época, favorecendo a compreensão do funcionamento da cena artística e dos divertimentos nacionais na segunda metade do século XIX.

Palavras-chave: Circo, Teatro, Machado de Assis, História do Espetáculo, Crítica

Abstract

Adopting as a reference the theatrical critics, chronicle, and other literary productions of the writer Machado de Assis, we intend with this article to present a look at the circus, theater and variety presentations of Rio de Janeiro in the second half of the 19th century. Guided by his writings, we can get in touch with his critical postures and preferences regarding the artistic offerings of the period and understand, to a certain extent, the profusion of circus and variety shows in the city, the competition they offered to theatrical productions and even the discourses contrary to the circus performances given by both Machado de Assis and other authors of the period. Thus, the Machadian chronicles and critiques approach an interesting panorama of the dramaturgy scene, the circus exhibitions, and the varied attractions of the time, favoring the understanding of the functioning of the artistic scene and of national entertainments in the second half of the 19th century.

Keywords: Circus, Theater, Machado de Assis, History of the Show, Criticism

Resumen

Tomando como referencia la crítica teatral, las crónicas y otras producciones literarias del escritor Machado de Assis, pretendemos, a través de este artículo, presentar una mirada a las representaciones circenses, teatrales y de variedades de Río de Janeiro en la segunda mitad del siglo XIX. Guiados por sus escritos, podemos entrar en contacto con sus posturas críticas y preferencias respecto a la oferta artística de la época y comprender, en cierta medida, la profusión de espectáculos circenses y de variedades en la ciudad, la competencia que ofrecían a los montajes teatrales e incluso los discursos contrarios a los espectáculos circenses realizados tanto por Machado de Assis como por otros autores de la época. Así, las crónicas y críticas machadianas abordan un interesante panorama del escenario de la dramaturgia, las exhibiciones circenses y las variadas atracciones de la época, favoreciendo la comprensión del funcionamiento de la escena artística y de espectáculos nacionales en la segunda mitad del siglo XIX.

Palabras clave: Circo, Teatro, Machado de Assis, Historia del Espectáculo, Crítica

Machado de Assis, como crítico teatral a partir de 1859 e cronista a partir da década de 1860, atuando nos periódicos *O Espelho*, *Diário do Rio de Janeiro*, *Semana Ilustrada*, entre outros, acompanhou intensamente as artes da cena no Rio de Janeiro, elaborando importantes análises sobre as produções dos teatros no período e evidenciando seus posicionamentos críticos e preferências (FARIA, 2008). Suas crônicas e críticas abordavam um interessante panorama do cenário da dramaturgia, das exibições circenses e de atrações variadas da época, favorecendo a compreensão do funcionamento da cena artística e dos divertimentos nacionais na segunda metade do século XIX.

A partir de 1808, com a chegada da família real portuguesa, a cidade do Rio de Janeiro tornou-se referência política e econômica e o mais importante centro urbano do Brasil. No decorrer do século XIX, sua população expandiu-se numericamente e etnicamente alterando sua estrutura ocupacional. Com a abolição da escravidão em 1888, o êxodo do campo para

Um olhar para o circo, o teatro e os espetáculos de variedades guiado pela pena de Machado de Assis

a cidade e o aumento da imigração, principalmente europeia, esse cenário se intensificou e a capital da Corte foi constituindo-se como palco de circulação de ideias e hábitos que ressoavam por todo o país (CARVALHO, 2019).

Em função da urbanização, do desenvolvimento dos sistemas de transporte, diversificação econômica, estabilização política, preocupações com a saúde pública e busca por ideais de “progresso” e modernização, o Rio de Janeiro estruturou-se como centro decisório, espaço de experiências de modernização e disseminador de modas e costumes (SCHWARCZ, 2011). Uma nova dinâmica social passou a imperar, dando lugar à valorização e estruturação do comércio de bens luxuosos, exposição de símbolos de status e distinção e intensificação da oferta de divertimentos públicos.

É na capital, durante os anos de 1840 e 1860, que se cria uma febre de bailes, concertos, reuniões e festas. A corte se opõe à província, arrogando-se o papel de informar os melhores hábitos de civilidade, tudo isso aliado à importação de bens culturais reificados nos produtos ingleses e franceses. (SCHWARCZ, 1998, p. 111)

Não sem motivo que Machado de Assis em seu texto intitulado *Um Agregado: capítulo de um livro inédito*, publicado no periódico *República* em 15 de novembro de 1896, escreveu que a “Europa mandava para cá as suas modas, as suas artes e os seus *clowns*” (MACHADO DE ASSIS apud FONSECA, 2014, p. 88). Ademais, diante desse incremento da cidade, o escritor compartilha em uma de suas crônicas um relato condizente a esse cenário ao afirmar que:

Os cariocas ficarão sempre com a baía, a esquadra, os arsenais, os teatros, os bailes, a Rua do Ouvidor, os jornais, os bancos, a praça do comércio, as corridas de cavalos, tanto nos circos, como nos balcões de algumas casas cá embaixo, os monumentos, a companhia lírica, os velhos templos, os rebequistas, os pianistas...(A SEMANA, 1893, p. 1)

Ao longo de sua produção acerca dos espetáculos cênicos, Machado demarcou suas preferências tanto com relação aos gêneros encenados quanto aos estilos de interpretação. Nesse sentido, evidenciou suas considerações sobre o consagrado ator João Caetano, considerado um dos grandes nomes do teatro brasileiro, com carreira iniciada em 1827 e atuante

por mais de 30 anos com representações de tragédias neoclássicas, dramas românticos e melodramas.

Contudo, mesmo afirmando que ninguém se igualava ao ator na tragédia e no drama, Machado questionava veementemente seus exageros interpretativos, típico do estilo romântico, além do fato de João Caetano ter pendido à encenação de melodramas a peças de maior valor literário. O escritor colocava-se contrário ao romantismo teatral tanto no que dizia respeito à dramaturgia como à interpretação. Em contrapartida, pontuava sua inclinação às comédias realistas, também chamadas de “alta comédia” e “dramas de casaca”, que apresentavam os costumes e valores da burguesia, “vistos positivamente nos enredos construídos com finalidade edificante” (FARIA, 2008, p. 139) e encenadas pelos artistas do Teatro Ginásio Dramático desde 1855.

Assim, Machado de Assis, frequentador assíduo dos teatros da Corte e crítico teatral, posicionava-se claramente quanto aos seus gostos e predileções cênicas e estilísticas que compunham a oferta de espetáculos no Rio de Janeiro.

Em 1873, lamentava em uma crítica teatral publicada no periódico *O Novo Mundo* datado de 24 de março que o gosto do público houvesse tocado o “último grau da decadência e perversão”, ao se voltar para a “cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa” que falava “aos sentidos e aos instintos inferiores” (MACHADO DE ASSIS, 1873, p. 108) presentes nos espetáculos de feira que invadiam o teatro. Entretanto, nem tudo estava perdido, pois aqueles espetáculos não haviam invadido tudo, ainda se representava, mesmo que nada novo ou original, o drama e a comédia (SILVA, 2007).

Um exemplo nítido da desqualificação dada por Machado a gêneros teatrais entendidos por ele como menores é a crítica que fez da montagem em teatro da ópera *O Fantasma Branco*, de Joaquim Manuel de Macedo, em 1866. Mesmo julgando Macedo conhecedor dos elevados modelos da comédia, considerava que este acabava por não empregar esses conhecimentos em criação de maior qualidade, não alcançando a dita “alta comédia”, tombando sempre para um gênero menos considerado e fácil de

fazer o público rir. Arremata, ainda, afirmando que *O Fantasma Branco*, mesmo não intencionando ser uma “alta comédia”, não teve um outro alcance pois caía à tentação do burlesco, o que fazia os espectadores rirem às gargalhadas com “palavras grotescas, de apóstrofes simples, sem resultado algum”, anunciando que para fazer rir “não precisa empregar o burlesco; o burlesco é o elemento menos culto do riso” (MACHADO DE ASSIS apud SILVA, 2007, p. 111).

Ainda sobre o posicionamento crítico de Machado em relação aos gêneros teatrais considerados menores e aos vários divertimentos do período, o escritor afirma em tom de escárnio, em uma crônica de 25 de agosto de 1878, que a população do Rio de Janeiro estava “ameaçada de morrer de uma indigestão de prazeres” em função de ter na cidade, em um mesmo período, uma companhia equestre denominada “Combination Equestrian Company, composta de 100 artistas, 60 cavalos, 1 mula e 2 veados, e mais a *Princesa Azulina*, mágica [gênero teatral], os *Sinos de Corneville*”, em sua “85ª representação”; uma regata em Botafogo, “à maneira inglesa”; corridas no Skating-Rink; apresentações de ópera no Teatro Lírico Fluminense e, por fim, a frustrada exibição do atleta Battaglia, que é “digno de ser posto em letra de impressão, para eterna memória do homens” (ELEAZAR, 1878a, p. 1).

Sobre este último, vale mencionar a ironia com que o escritor tratou de sua atuação na Corte. Battaglia, lutador vindo da Europa com a finalidade de mostrar suas forças, “ofereceu uma quantia grossa a quem fosse tão rijo que o derrubasse” e conquistou a rivalidade de sete competidores. No entanto, sua exibição foi desafortunada, como comenta Machado: “Battaglia ri-se, contempla-os com uma polidez sarcástica, apertar-lhes as mãos, dispõe-se a cobri-los de vergonha. Pouco minutos depois, jazia estalado no chão”. Devido à derrota do atleta em sua primeira apresentação por um adversário desconhecido, o escritor tece-lhe ácidos conselhos, sugerindo que “deveria começar por alguns combates aparentes, nos quais derrubasse os mais musculosos indivíduos necessitados de uma nota de vinte mil-réis. Feito isso era duvidoso que se lhe atrevesse ninguém. Poeira nos olhos é a regra máxima de um tempo que vive menos da realidade que da opinião” (ELEAZAR, 1878a, p. 1).

No que diz respeito à Companhia Equestre citada e às apresentações realizadas no Teatro Lírico Fluminense que aconteceram no mesmo período das pelepas de Battaglia, Machado também se posicionou de forma crítica e irônica:

Ignoro também se os noventa artistas, se os sessenta cavalos, as duas mulas, os dois veados e o asno da “Companhia Equestre de Combinação”, têm correspondido à pompa dos seus anúncios. Dizem que sim; acrescenta-se que os espectadores, também aos milhares, têm aplaudido toda aquela arca de Noé. Parece que os artistas são habilíssimos, os cavalos educados, o asno um poço de sabedoria e um espelho de paciência.

Talvez o leitor lastime não ver em toda essa enfiada de recreios públicos alguma coisa que entenda com a mentalidade humana. Não a havemos de ir procurar no Teatro Lírico, aonde, em geral, só vão os dois primeiros sentidos. Nos teatros dramáticos encontraríamos essa coisa, se na mor parte não se compusessem de mágicas aparatosas, operetas medíocres, e o melodrama intenso, inofensivo e sepulcral. Danças, vistas, tramoias, tudo o que pode nutrir a porção sensual do homem, nada que lhe fale a essa outra porção mais pura; nenhum ou raro desses produtos do engenho, frutos da arte que deu à humanidade o mais profundo dos seus indivíduos. (ELEAZAR, 1878b, p. 1)

Com estes comentários destinados aos divertimentos dos meses de agosto e setembro de 1878, Machado destaca novamente sua postura crítica em relação aos mesmos e aos gêneros teatrais do período, bem como realça forte sarcasmo e ironia em sua escrita e posicionamento, evidenciando até mesmo uma certa veia cômica do autor.

Evidentemente, Machado assumiu sua não predileção por circos e gêneros como “mágicas aparatosas, operetas medíocres, e o melodrama intenso, inofensivo e sepulcral” (ELEAZAR, 1878b, p. 1). A perspectiva Machadiana para o teatro, conforme apresenta a historiadora Erminia Silva (2007), era a mesma compartilhada por vários intelectuais e homens do teatro do período, ou seja: este deveria ter função educativa, ser “edificante e sério”, a exemplo do posicionamento do ator dramático João Caetano que, vale mencionar, no ano de 1862:

[...] aderindo totalmente ao discurso de que o circo, como diversão descomprometida e sem caráter educativo, afastava as pessoas dos teatros, dirigiu uma carta ao Marquês de Olinda, apresentando sugestões para a regeneração de um teatro nacional considerado em franca decadência, indicando que havia necessidade de resguardar o teatro dramático de companhias volantes, de

espetáculos de animais ferozes ou domesticados, não podendo estas companhias trabalhar nos dias de teatro nacional, além de solicitar que fossem obrigadas a pagar um imposto caso fizessem por onde queira que transite o espetáculo. Aquele ator finalizava afirmando que tais medidas já estavam ocorrendo na França e na Inglaterra, o que o torna conhecedor do debate do final do século XVIII e início do XIX, na Europa, em particular na França, do perigo que representava a violação dos palcos teatrais pelos circenses e o formato de seus espetáculos, a rivalidade entre trupes de comediantes e grupos de artistas de pista, provocando uma inquietude diante do que se considerou um concorrente terrível. (SILVA, 2007, p. 72)

Não foi à toa que João Caetano esboçou suas preocupações com a “violação” dos palcos teatrais. No mesmo ano em que este consagrado ator e empresário do Teatro São Pedro de Alcântara apresentou suas sugestões, o Rio de Janeiro recebia calorosamente o Circo Grande Oceano, companhia norte americana de Spaulding e Rodgers, conhecida por transportar seu circo por via fluvial e, depois, por ter inaugurado o transporte do circo por via férrea, em 1856, em seu país (LOPES; SILVA, 2015). Com a presença do imperador e da imperatriz nos espetáculos e aglomeração de 2500 pessoas para assistir a sua estreia, os teatros ficaram “em dieta rigorosa” (SOUZA, 2002, p. 246), explicitando que a convivência e a disputa pelo público entre os diversos tipos de espetáculos, especialmente teatro e circo, estavam se acirrando, além de que o circo efetivamente estava se tornando uma opção a mais de trabalho para vários artistas locais do período, nas diversas regiões do país.

Além da concorrência entre espetáculos circenses e teatros, uma preocupante questão que assombrava os entusiastas e defensores do teatro nacional, como bem revelou João Caetano, era a invasão dos palcos teatrais por companhias de circo e por atores e autores encenando e escrevendo inspirados nas exibições circenses.

Como exemplo, temos a atuação do ator Francisco Corrêa Vasques, que iniciou sua carreira na companhia de João Caetano, mas que se apresentava para públicos heterogêneos em diferentes gêneros, representando desde comédias de Martins Pena até mágicas, imitações, números de ginástica, teatro de bonecos e cantorias (SILVA, 2007). Vasques, trabalhando no Teatro Ginásio Dramático, que figurava como o reduto da dramaturgia “séria” da Corte e onde poderia surgir um teatro nacional, e que

era tão caro a Machado de Assis e às interpretações realistas do período, encenou uma cena cômica de sua autoria denominada *Viva o Circo Grande Oceano*. Após a partida do circo que lhe servira de inspiração, Vasques, ainda no Ginásio Dramático, encenou nova cena, agora denominada *Adeus Circo Grande Oceano* (SOUZA, 2002).

Obviamente essas duas montagens de Vasques tiveram como recursos dramaturgicos a música, jogos de palavras, linguagem burlesca e chistosa, acrobacias e mágicas, assemelhando-se muito às apresentações circenses, em particular representações cênicas que tinham a figura do palhaço como principal referência. A partir dessas encenações do ator, várias foram as críticas destinadas a ele e ao Teatro Ginásio Dramático, bradando que os atores daquele teatro estavam se tornando saltimbancos e parodistas, e que o palco estava sendo invadido por gêneros de artistas menores, não só do teatro, mas também mágicos, imitadores, prestidigitadores, acrobatas e malabaristas (SILVA, 2007).

É importante atentar para o fato de que, nesse contexto de tensões entre circo e teatro no que tangia à disputa pelo público e presença de exhibições de cunho circense nos palcos teatrais, havia no Rio de Janeiro uma grande casa de espetáculos que era circo e teatro ao mesmo tempo, e que perdurou, recebendo os mais variados tipos de apresentações, do fim da década de 1850 até o início de 1930. Denominado de Circo Olímpico da rua da Guarda Velha, depois Teatro Imperial D. Pedro II, e, pós Proclamação da República, Teatro Lírico, foi um dos mais potentes e emblemáticos palcos/picadeiros da Corte.

Seu fundador foi Bartholomeu Corrêa da Silva (1828-1917), artista e diretor de uma grande companhia equestre, ginástica e mímica (VIEIRA, 2015), composta por artistas brasileiros e estrangeiros. A partir de 1850, Bartholomeu passou a empresariar e atuar e, em 1858, começou a trabalhar permanentemente na Rua da Guarda Velha, obtendo em 1863 licença para a construção de seu circo estável. Segundo Lima (2006), a edificação de um prédio para a composição do Circo foi realizada somente em 1865, e nele continha um camarote próprio para o imperador Dom Pedro II, que posteriormente lhe doou o terreno.

Um olhar para o circo, o teatro e os espetáculos de variedades guiado pela pena de Machado de Assis

Em 3 de setembro de 1875 o Circo Olímpico da Guarda Velha, nessa época já nomeado de Teatro D. Pedro II, recebeu nova denominação, passando a ser conhecido como Teatro Imperial D. Pedro II. Nesse período, chegou a ser considerado um dos maiores teatros do Brasil, sendo frequentado pela alta sociedade e capaz de comportar mais de duas mil pessoas e receber espetáculos variados, como companhias equestres e grandes bailes de carnaval (VIERIA, 2015). Com essa designação ficou até 25 de abril de 1890, quando mais uma vez seu nome foi alterado, passando a se chamar Teatro Lírico, e recebendo, como espetáculo de estreia para essa nova denominação, a atuação da Cia Equestre do empresário e diretor circense Luiz Ducci.

Nesse circo/teatro, curiosamente, foi encenada a peça de Machado de Assis intitulada *Tu, só tu, puro amor*, com estreia realizada em 10 de junho de 1880 e representada, dentre outros atores, por Furtado Coelho, um dos principais intérpretes do realismo teatral e intimamente ligado ao Teatro Ginásio Dramático. Não é de se estranhar a apresentação de uma peça do escritor no Circo Olímpico da Guarda Velha, na época já nomeado Teatro Imperial D. Pedro II, em vista da importância e destaque desse espaço no período, configurando-se como um dos mais importantes e ativos palcos/picadeiros da cidade (VIERA, 2015), e por Machado possivelmente ter sido um de seus assíduos frequentadores.

Quanto à visibilidade desse espaço no período, o próprio escritor oferece indícios de sua importância ao iniciar seu conto intitulado *D. Jucunda* mencionando-o: “Ninguém, quando D. Jucunda aparece no Imperial Teatro de D. Pedro II, em algum baile, em casa, ou na rua, ninguém lhe dá mais de trinta e quatro anos” (MACHADO DE ASSIS, 1889, p. 2).

Com relação à presença de Machado em seus espetáculos, uma de suas crônicas levantam indícios de que o escritor não somente o frequentava como também assistia a apresentações circenses ou consideradas de gênero menor.

Quanto a mim, cá fico para assistir de perto aos acontecimentos; para ir ver os acrobatas da Guarda Velha e do teatro de S. Pedro; para assistir aos aplausos que hão de saudar dois jovens talentos dramáticos, os autores da *Túnica de Nessus* e da *Mancenilha*,

anunciadas pelo Ateneu, e mais os que aparecerem; cá, fico, no meio do pó, do calor, condenado a não arredar pé do cepo fatal. (MACHADO DE ASSIS, 1862-1863, p. 267)

Para além desse indício da presença de Machado de Assis em espetáculos de variedades no Circo Olímpico da rua da Guarda Velha, essa crônica aponta a realização de exhibições acrobáticas em 1863 em um outro importante teatro da Corte, o Teatro São Pedro de Alcântara. Palco de encenações de dramas e tragédias por João Caetano, foi inaugurado em 1813 como o “primeiro” teatro depois da vinda da família real ao Brasil (em 1808), e possuía a denominação de Real Teatro São João, tendo capacidade para 1200 pessoas. Depois de incêndios, reformas e mudanças de nomes, a exemplo de Teatro Imperial de São Pedro de Alcântara e Teatro Constitucional Fluminense, acabou sendo demolido e reconstruído, surgindo em seu lugar, na década de 1920, o Teatro João Caetano.

No ano de 1827 este espaço recebeu um casal de artistas circenses, o “Mr. e a Mma. Rhigas”, que chegaram na capital do Império em agosto, vindos de uma temporada de apresentações em Pernambuco. Suas exhibições ocorreram no Teatro São Pedro de Alcântara em conjunto com apresentações do flautista Mr. Moreau, “discípulo da música do Conservatório de Paris”, e com uma Companhia Italiana de teatro (IMPERIAL..., 1827a, p. 4). Em seus espetáculos, a senhora Rhigas apresentava-se com concertos de “piano forte” (IMPERIAL..., 1827b, p. 4) e Mr. Rhigas se apresentava como Hércules e realizava exercícios de força física, destreza e equilíbrios.

Pouco depois da presença desses artistas no São Pedro de Alcântara, mais precisamente em 1832, a companhia do Circo Chiarini também se apresentou em seu palco em parceria com a Sociedade de Atores, composta pelos atores e atrizes do próprio Teatro (THEATRO..., 1832). Em seguida, os Chiarini atuaram em 1835 no São Pedro de Alcântara, denominado nesse período de Constitucional Fluminense, e em conjunto com a Companhia Cômica Nacional (THEATRO..., 1835a).

Nesse período, suas apresentações eram variadas, sendo elas de equilibrismos, que consistiam em realizar diferentes saltos, danças e marchas sobre corda, acrobacias e encenações, como a representação de uma “linda

farsa em perna pau, por Mr Chiarini” intitulada “O Fantasma na Caverna da Morte”, e seu jovem palhaço com a “Ária dos Sorvetes do Simplício” (THEATRO..., 1835b, p. 4). Em conjunto com essas atrações, foi executado dentro do Teatro uma demonstração pirotécnica, na qual “um globo se elevará a toda a altura do Teatro, estando o dito globo no centro, desprendesse-a uma grande chuva de fogo artificial” (THEATRO..., 1835c, p. 3).

Vale mencionar que a apresentação dos Chiarini datada de cinco de setembro de 1835 ocorreu em benefício da atriz Estela Sezefreda, e a do dia 15 de novembro ocorreu em benefício da Companhia Nacional. Sezefreda foi esposa do renomado ator João Caetano dos Santos, que anos mais tarde tornou-se diretor do Teatro e, conforme mencionamos, no ano de 1862 publicou fortes críticas à presença de exposições circenses nos palcos teatrais e à concorrência que os circos no Rio de Janeiro estabeleciam com os teatros.

João Caetano e, claro, Machado de Assis, não estavam sozinhos em suas posturas críticas e contrárias com relação aos circos. Em fins do século XIX, o dramaturgo, poeta, escritor, crítico e jornalista Arthur Azevedo ficou contrariado com a estreia da grande companhia do circense Frank Brown, também no Teatro São Pedro de Alcântara, que, conforme anunciava as propagandas do espetáculo, transformou o teatro em circo (THEATRO..., 1894, p. 6).

Azevedo, em suas ácidas críticas a essa companhia, professou em sua coluna intitulada *Palestra* que esperava que a “companhia equestre do S. Pedro de Alcântara venha consolar definitivamente o Zé-povinho, que é doido por peloticas, e dá mais apreço a Rosita de La Plata [artista equestre do circo] que à própria Sarah Bernhardt [atriz francesa]”, e alertava que para os “espíritos mais refinados”, ou seja, aqueles que não apreciavam as “peloticas” ou jogos de malabares, havia a companhia lírica do ator Mancinelli (AZEVEDO, 1894, p. 1).

Mas, retomemos especificamente ao escritor Machado de Assis. Se a estreia de sua peça *Tu, só tu, puro amor*, representada pelo icônico ator realista Furtado Coelho em um espaço notoriamente circense e acolhedor dos mais variados gêneros artísticos, principalmente os mais criticados por Machado, como era o Circo Olímpico da rua da Guarda Velha (Teatro Imperial

D. Pedro II), pressupõe um certo “descompasso” no modo que o escritor operava sua postura e maneira de pensar as representações teatrais do período, os elogios entusiasmados que teceu à famosa *vedette* Aimée, do Alcazar Lírico, são no mínimo curiosos.

A cantora e dançarina francesa teve seu estrelato no Rio de Janeiro nos anos de 1864 a 1868 interpretando variadas operetas de Offenbach, e, obtendo enorme sucesso, despertou até mesmo o “fascínio” de Machado de Assis, que sobre o significado do seu nome escreveu: “uma francesa que em nossa língua se traduzia por amada, tanto nos dicionários como nos corações” e acrescentou:

Demoninho louro – uma figura leve, esbelta, graciosa – uma cabeça meio feminina, meio angélica – uns olhos vivos – um nariz como o de Safo – uma boca amorosamente fresca, que parece ter sido formada por duas canções de Ovídio, enfim, a graça parisiense, toute pure... (MACHADO DE ASSIS apud PRADO, 1999, p. 92).

Por meio desse olhar, guiado pela pena, e das posições do escritor Machado de Assis diante do cenário teatral e artístico da Corte, é possível afirmar que, como crítico teatral e cronista, a exemplo de diversos outros sujeitos do período, esteve atento ao movimento dos espetáculos e divertimentos no Rio de Janeiro, tendo composto críticas e observações que nos ajudam a conhecer e analisar o cenário dramatúrgico do período e a constituição da produção circense na capital da Corte na segunda metade do século XIX. Assim, é possível, por meio de suas manifestações literárias, entrar em contato e compreender em certa medida a profusão de exhibições circenses e de variedades na cidade, a concorrência que ofereciam às produções teatrais e mesmo os discursos contrários aos espetáculos de circo proferidos não somente por Machado, mas também por importantes nomes do teatro nacional, como Arthur Azevedo e João Caetano.

Machado de Assis foi, portanto, um homem de seu tempo, que viveu diretamente as efervescentes produções culturais da Corte e seus dilemas em meio ao anseio de modernização e “progresso” de uma cidade contagiada pelas modas e costumes europeus. Dessa forma, exteriorizou suas críticas e pensamentos deixando em suas linhas e entrelinhas representações acerca

dos espetáculos circenses, teatrais e de variedades que estimulam e orientam o exercício de olhar, conhecer e analisar o cenário das realizações artísticas do Rio de Janeiro nos anos de 1800.

Bibliografia

- A SEMANA. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano 19, n. 21, p. 1, 22 jan. 1893.
- AZEVEDO, Arthur. Palestra. **O Paiz**, Rio de Janeiro, ano 10, n. 4282, 28 abr. 1894. Caderno B, p. 1.
- CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ELEAZAR [Joaquim Maria Machado de Assis]. Folhetim do Cruzeiro: notas semanaes. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 236, p. 1, 25 ago. 1878a.
- ELEAZAR [Joaquim Maria Machado de Assis]. Folhetim do Cruzeiro: notas semanaes. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 243, p. 1, 1 set. 1878b.
- FARIA, João Roberto. Machado de Assis e os estilos de interpretação teatral de seu tempo. **Revista USP**, São Paulo, n. 77, p. 135-148, 2008. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i77p135-148>
- FONSECA, Daniel Gomes da. **Em torno da ironia: análise de Dom Casmurro, de Machado de Assis**. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- IMPERIAL Theatro de S. Pedro de Alcantara. **Diario do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n. 23, p. 4, 28 ago. 1827a.
- IMPERIAL Theatro de S. Pedro de Alcantara. **Diario Mercantil**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 76, p. 4, 1 out. 1827b.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Das vanguardas à tradição: arquitetura, teatro e espaço urbano**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- LOPES, Daniel de Carvalho; SILVA, Erminia. **Circo e palhaços no Rio de Janeiro: Império**. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina, 2015.
- O Futuro**, Rio de Janeiro, 1862-1863.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. D. Jucunda. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano 15, n. 1, p. 2, 1 jan. 1889.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 3.

- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Notícia da actual litteratura brasileira: o theatro. **O Novo Mundo**, Nova Iorque, v. 3, n. 30, p. 108, 24 mar. 1873.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Obras**. São Paulo: W. M. Jackson, 1950.
- PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro (1570-1908)**. São Paulo: Edusp, 1999.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do Imperador**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. Cultura. In: SILVA, Alberto da Costa (coord.). **Crise colonial e independência: 1808-1830**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011. p. 205-248. (História do Brasil Nação: 1808-2010, 1)
- SILVA, Erminia. **Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. São Paulo: Altana, 2007.
- SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. **As noites do ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)**. Campinas SP: Editora da Unicamp, 2002.
- THEATRO Constitucional Fluminense. **Correio Mercantil**, Rio de Janeiro, n. 440, p. 4, 13 jul. 1832.
- THEATRO Constitucional Fluminense. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n. 7, p. 4, 8 ago. 1835a.
- THEATRO Constitucional Fluminense. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n. 5, p. 4, 5 set. 1835b.
- THEATRO Constitucional Fluminense. **Jornal do Comercio**, Rio de Janeiro, ano 9, n. 208, p. 3, 23 set. 1835c.
- THEATRO de S. Pedro de Alcantara. **O Paiz**, Rio de Janeiro, ano 10, n. 4277, 23 abr. 1894. Caderno B, p. 6.
- VIEIRA, Francisco. **Palco e picadeiro: O Theatro Lyrico**. Rio de Janeiro: 19 Desing, 2015.



Artigo

TEATRO COPACABANA: O COMÉRCIO ELEGANTE NA CENA DE HENRIETTE MORINEAU

***COPACABANA THEATER: ELEGANT COMMERCE IN THE SCENE BY
HENRIETTE MORINEAU***

***TEATRO COPACABANA: EL COMERCIO ELEGANTE EN LA ESCENA DE
HENRIETTE MORINEAU***

Daniel Schenker

Daniel Schenker

Pós-doutorando em Artes Cênicas na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

E-mail: danielschenker@gmail.com. Esse artigo é parte da pesquisa em andamento (2021-2022) sob a orientação da Profa. Dra. Tania Brandão. Área de Estudo: História e Historiografia do Teatro e das Artes. É jornalista, crítico de cinema do jornal O Globo, professor de História do Teatro da Casa das Artes de Laranjeiras (CAL) e autor do livro Teatro dos 4 – A Cerimônia do Adeus do Teatro Moderno (7Letras).

Resumo

O artigo procura situar a companhia Os Artistas Unidos dentro do processo de transição rumo ao teatro brasileiro moderno e destacar o perfil artístico estabelecido por ela no Teatro Copacabana durante os anos que permaneceu instalada por lá. Há também a intenção de fornecer um breve contexto da movimentação teatral no Rio de Janeiro na metade do século XX com o surgimento em grande escala de salas de espetáculos na Zona Sul da cidade, sem, porém, ameaçar a força da região central. Esse panorama é traçado por meio de textos de pesquisadores da história do teatro brasileiro e por registros de depoimentos de artistas que trabalharam ao longo do período referido.

Palavras-chave: Teatro Copacabana, Henriette Morineau, teatro moderno, teatro de mercado, produção

Abstract

The article seeks to situate the company Os Artistas Unidos within the transition process towards modern Brazilian theater and highlight the artistic profile it established at Teatro Copacabana during the years it remained installed there. It also intend to provide a brief context of the theatrical movement in Rio de Janeiro in the mid-twentieth century with the growing emergence of theater halls in the South Zone of the city, without, however, threatening the strength of the central region. This panorama is traced with texts by researchers in the history of Brazilian theater and records of testimonies from artists who worked throughout the aforementioned period.

Keywords: Copacabana theater, Henriette Morineau, modern theater, market theater, production

Resumen

El artículo busca ubicar a la compañía Os Artistas Unidos en el proceso de transición hacia el teatro brasileño moderno y resaltar el perfil artístico que estableció en el Teatro Copacabana durante los años que permaneció instalado allí. También se pretende contextualizar brevemente el movimiento teatral en Río de Janeiro a mediados del siglo XX con el surgimiento creciente de salas de teatro en la Zona Sur de la ciudad, sin, sin embargo, amenazar la pujanza de la región central. Ese panorama es trazado a través de textos de investigadores de la historia del teatro brasileño y de registros de testimonios de artistas que actuaron a lo largo del período mencionado.

Palabras clave: Teatro Copacabana, Henriette Morineau, teatro moderno, teatro de mercado, producción

Introdução

O advento do teatro moderno – na segunda metade do século XIX, na Europa – teve como característica determinante o destaque à figura do diretor, cujo ofício consistiu em traduzir visualmente os conteúdos de determinada peça, sem arriscar uma leitura subversiva em relação a ela. Fiel às indicações contidas no texto, o diretor procurou reproduzir, de maneira fidedigna, uma fatia de vida no palco.

Essa fidelidade tradicional, na passagem da peça ao palco, tende a se dar – de maneira mais evidente – no trabalho com dramaturgia realista/naturalista. Porém, a afirmação da linguagem realista logo encontrou oposição na escola simbolista, que não operou propriamente uma demolição do texto, mas, por ser menos atada às regras de verossimilhança, se pautou por uma inserção mais livre dos procedimentos técnicos/criativos no palco. Talvez, a partir daí, aquele que conduz a cena tenha se tornado mais estimulado a imprimir sua assinatura e a adotar postura mais propositiva. Essas características têm maior relação com a figura do encenador.

Ao longo do tempo se perdeu de vista as diferenças entre os termos diretor e encenador, permanecendo apenas a distinção quanto à figura do ensaiador, profissional anterior, encarregado de uma tarefa mais organizacional e menos autoral na cena. Mas, ainda assim, cabe frisar nuances entre diretor e encenador.

Parte-se do pressuposto de que a pesquisa por uma linguagem cênica estaria sendo elaborada unicamente pelo encenador, enquanto que o diretor manteria a sua investigação acerca de uma linguagem que funcionaria exclusivamente como uma escrita intermediária entre a palavra do autor teatral e o espectador, agenciando somente a realização cênica do que está previsto ou sugerido no texto. (LIMA TORRES, 2001, p.69)

No teatro brasileiro, a transição do ensaiador para o diretor permanece nebulosa. Para torná-la mais precisa seria necessária uma análise minuciosa das conduções de determinados espetáculos, principalmente na segunda metade da década de 1930. Demarcar o instante, no Brasil, em que o encenador se impôs em relação ao diretor, sem, em todo caso, anulá-lo é mais complexo ainda. Muitos percebem no trabalho do polonês Ziembinski em relação à montagem de *Vestido de noiva* - peça de Nelson Rodrigues, com atores do grupo amador Os Comediantes, que estreou em 1943 -, uma potência autoral própria do ofício do encenador. Porém não se deve perder de vista as influências criativas de Nelson e do cenógrafo Tomás Santa Rosa no resultado do espetáculo que, segundo a historiografia oficial¹ - marca o começo do teatro moderno no país. Esse posicionamento, contudo, não é unânime, conforme realçado pela pesquisadora Tania Brandão, que defende

¹ A expressão "historiografia oficial" diz respeito, aqui, ao posicionamento de críticos de teatro como Gustavo Doria, Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi. Todos dimensionam a importância da montagem de *Vestido de noiva*. "*Vestido de noiva*, como espetáculo, em seu todo, era um marco definitivo. Despertava a atenção para o teatro que nos estava faltando; encorajava o novo autor brasileiro, o de importância intelectual com a sonhada oportunidade, enquanto que destruía o tabu de que o teatro, como profissão, servia apenas a um determinado grupo". (DORIA, 1975, p. 92). "Aprendíamos, com *Vestido de noiva*, que havia para os atores outros modos de andar, falar e gesticular além dos cotidianos, outros estilos além do naturalista, incorporando-se ao real, através da representação, o imaginário e o alucinatório. O espetáculo, perdendo a sua antiga transparência, impunha-se como uma segunda criação, puramente cênica, quase tão original e poderosa quanto a instituída pelo texto". (PRADO, 1996, p.40). "A lufada renovadora da dramaturgia contemporânea partiu de *Vestido de noiva* - não se contesta mais (...) Após a estreia de Os Comediantes, em 1943, cada poeta, jornalista ou curioso se sentia no dever de expressar o seu testemunho sobre uma obra que igualava o teatro à nossa melhor literatura, conferindo-lhe cidadania universal". (MAGALDI, 1996, p.217).

o começo da nova fase um pouco depois, a partir da fundação das companhias empresariadas Teatro Popular de Arte (TPA), no Rio de Janeiro, e Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em São Paulo, ambas em 1948.

De 1938 a 1948 ter-se-ia a *era da formulação do moderno*, em condições amadoras, flutuantes, em conflito crescente com a máquina teatral comercial antiga (...) Finalmente, em 1948, data de fundação do Teatro Popular de Arte, no Rio (...) e também data da construção do ainda amador Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo, terá início a *era do teatro moderno* no Brasil... (BRANDÃO, 2009, p.116)

Tania Brandão detecta, como início do período rumo ao *moderno*, a montagem de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, dirigida por Itália Fausta em 1938, no Teatro do Estudante do Brasil (TEB), e considera a encenação de *Vestido de noiva* como um episódio, ainda que fundamental, nesse processo de transição. Dentro desse período há iniciativas intermediárias, que conservam elementos do *antigo* e do novo modo de fazer teatro, como é o caso da companhia Os Artistas Unidos, fundada, em 1946, no Rio de Janeiro, pela atriz e diretora Henriette Morineau e por dois de seus ex-alunos, o bancário Carlos Brant e o médico Hélio Rodrigues.

Essa companhia chegou, em setembro de 1950, ao Teatro Copacabana, sala de espetáculos inaugurada em 9 de setembro de 1949, localizada dentro do Hotel Copacabana Palace, permanecendo lá durante boa parte dos seus 13 anos de existência. Imprimiu nesse espaço uma identidade ligada à dramaturgia de *boulevard*² - notadamente despretensiosa, voltada para a fruição imediata da plateia -, levada ao palco em produções bastante requintadas, no que se refere à concepção estética.

Alguma ousadia, muito cálculo

² "(...) o teatro de *boulevard* (...) é um gênero muito diferente, uma arte de puro divertimento, mesmo que mantenha, ainda, de sua origem melodramática, a arte de divertir com pouco esforço intelectual. (...) Ele se especializa em comédias leves, escritas por autores de sucesso para um público pequeno-burguês ou burguês, de gosto estético e político totalmente tradicional, que jamais são perturbadoras ou originais. (...) Apresentando apenas a superfície brilhante da vida social (...), os autores nunca correm o risco de perturbar; (...) Neste "naturalismo de salão", tudo deve parecer verdadeiro, e mesmo um pouco mais: a elegância dos móveis, o luxo sutil e negligente dos interiores "*bon chic, bon genre*", o conforto burguês de um mundo bastante próximo para que o espectador possa aspirar a ele sem receio, ou encontrar-se aí como que em sua própria casa". (PAVIS, 1947, p. 380-381)

A trajetória da companhia Os Artistas Unidos na fase inicial, anterior à chegada ao Copacabana, já reúne elementos do teatro moderno. No repertório dramaturgico é possível perceber certa variação entre textos mais acessíveis ao público e os clássicos de maior complexidade. Essa oscilação, nos anos seguintes, nortearia o TPA e, mais ainda, o TBC. Assim, peças como *Frenesi*, de Charles Peyret Chapperis, *Mademoiselle*, de Jacques Deval (ambas retomadas no Copacabana), e *Só nós três*, de Sydney Howard, contrastam com originais como *Medeia*, de Eurípedes (em versão adaptada por Robinson Jaffers), e *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams. Porém, quando a companhia se estabeleceu no Copacabana com a montagem de *Os filhos de Eduardo*, de Marc-Gilbert Sauvajon, o investimento numa dramaturgia comercial, calculada para repercutir na bilheteria, passa a imperar. Muitos dos autores levados ao palco durante os anos 1950 não deixam dúvidas quanto a isso, a exemplo de Louis Verneuil, André Roussin, Achille Saitta e Jean-Bernard Luc.

A aposta em textos de maior apelo comercial, contudo, não interferiu no resultado dos espetáculos. Essas peças, ora criticadas pela modéstia no âmbito artístico, ora aprovadas pela eficiência junto ao público, serviram de veículo para Henriette Morineau, constantemente elogiada. As montagens de *Medeia* e *Um bonde chamado desejo*, apresentadas no Teatro Ginástico, foram investimentos à parte, tanto como escolhas dramaturgicas quanto por serem assinadas por Ziembinski, encenador que desembarcou no Brasil dando início a uma revolução na cena teatral.

Morineau sinalizou, em algum grau, postura moderna. Sem se distanciar do posto de primeira atriz da companhia, estrutura hierárquica que atravessou do teatro das primeiras décadas do século XX para o moderno, ela não temeu a inclusão de ótimos atores em Os Artistas Unidos. Não evitou, portanto, a eventual concorrência que minimizaria o seu brilho – risco, inclusive, que acabou não acontecendo. Além disso, não montou apenas textos que favorecessem o seu protagonismo. Em 1955, chegou a se afastar da companhia (para a qual retornou no ano seguinte) devido a um desentendimento com Carlos Brant, que defendeu a decisão de Flaminio

Bollini Cerri – diretor convidado para conduzir *Diálogo das carmelitas*, de Georges Bernanos. Morineau discordou da escolha de sua personagem e, diante do impasse, Brant declarou nos jornais que a atriz não aceitou interpretar um segundo papel. Morineau, contudo, se defendeu, garantindo que reivindicou uma personagem ainda menor e que, ao não ser atendida pela direção, decidiu se desligar do projeto. Esse não é o único depoimento em que Morineau expressa certo descolamento do lugar tradicional de diva.

Qual foi o autor brasileiro que (...) me enviou uma peça? Somente um sobre cujo nome devo silenciar. Mas Fornari, Joracy Camargo, Magalhães Junior, Genolino Amado e tantos outros, autores de renome, não me ofereceram nenhuma de suas peças. Posso adivinhar o que dirão. “Não temos um papel para a senhora”. Mas isso não tem nenhuma importância. (...) Por que o papel principal deve ser para mim? Representarei um pequeno papel, pois esta é a missão do teatro... (MORINEAU *apud* MAGNO, 1947)

Em relação ao repertório, não houve em Os Artistas Unidos grande adesão aos novos dramaturgos que despontaram a partir dos anos 1950. Se a companhia eventualmente apostou em autores como Pedro Bloch (ucraniano naturalizado brasileiro), que começou a fazer sucesso na metade do século XX, é preciso lembrar que este não se constituiu exatamente como inovador. Foram priorizados nomes como o de Henrique Pongetti, anterior ao período referido. De acordo com a declaração de Morineau, não existiu a preocupação em evitar dramaturgos brasileiros antigos – como no TBC, que não aproveitou a tradição da comédia de costumes dos séculos XIX e XX e nem ousou montar peças de autores modernos, como Nelson Rodrigues. Mas Morineau tomou iniciativa singular ao enveredar, mesmo que pontualmente, pelo terreno pouco experimentado da dramaturgia infanto-juvenil, por meio de montagens das peças de Lucia Benedetti.

Uma diretora-ensaiadora

A preferência, durante a maior parte do tempo, pela dramaturgia comercial não imprimiu perfil antiquado à companhia. Independentemente da natureza da peça montada, Henriette Morineau demonstrou plena adesão a

uma das principais plataformas do teatro moderno: a valorização do texto, postura distinta da que vigorou na primeira metade do século XX, voltada para o brilho dos primeiros atores, que, dotados de carisma capaz de monopolizar a atenção da plateia, costumavam aproximar as personagens de suas próprias personalidades, alterando frequentemente a dramaturgia. Além disso, a alta rotatividade com que as peças eram apresentadas inviabilizava o contato mais profundo do ator com o material original, exigindo o auxílio do ponto, profissional que ficava numa espécie de cúpula e tinha como função soprar o texto para o primeiro ator. Segundo a atriz Laura Suarez, Morineau se opôs à permanência do ponto³, característica que sugere uma disposição à mudança. Mas em *A Voz Humana*, monólogo apresentado, em francês, por Morineau dentro do programa inaugural do TBC, em 1948, o ponto (função a cargo de Lúcia de Almeida) integrou a ficha técnica. E em pelo menos uma de suas montagens da fase inicial da companhia (*Duas mulheres*, de Mattos Pimentel e Ferreira Rodrigues, dirigida por Morineau e apresentada no Teatro Regina), o ponto (Irineu Freitas) aparece creditado.

A preocupação de Morineau com a fidelidade aos textos, considerando eventuais mudanças como deturpações, decorre do período anterior ao seu ingresso na carreira artística, quando ainda morava na França e estudava no Liceu, e se fortaleceu quando começou a trabalhar na companhia de Louis Jouvet. Integrante do Cartel⁴, Jouvet conduziu uma companhia que aderiu ao moderno pela importância destinada ao texto e, conseqüentemente, ao autor, apesar de hesitar entre o entendimento do teatro como arte coletiva e a permanência da centralização em torno de um único nome – no caso, o seu. Investiu fortemente no teatro empresarial, característica que se estendeu pela primeira fase do moderno - em especial, no que diz respeito ao TBC e ao TPA. Os espetáculos, que oscilavam entre o clássico e o comercial, foram dirigidos pelo próprio Jouvet.

³ “Mme. Morineau não tolerava o ponto”, afirma Laura Suarez, em entrevista a Simon Khoury, publicada em *Bastidores – Vol.5*.

⁴ Grupo de encenadores inspirado por Jacques Copeau (formado por Louis Jouvet, Charles Dullin, Georges Pitoeff e Gaston Baty) e norteado pela crença na soberania do texto dentro da encenação – portanto, bastante crítico às “deturpações” realizadas pelo ator em proveito próprio. Dos quatro, apenas Baty não adere plenamente à subserviência ao texto.

Morineau também dirigiu muitas montagens da primeira metade da jornada de Os Artistas Unidos – até o incêndio que arruinou o Teatro Copacabana em 11 de agosto de 1953. Suas direções são posteriores à consagração de Ziembinski, mas houve, no teatro amador, outras contribuições nesse campo, algumas até anteriores ao célebre *Vestido de noiva*. Cabe trazer à tona os nomes de Itália Fausta e Esther Leão. Contudo, seja no teatro amador, seja no profissional, elas parecem assumir mais a função de disciplinadoras do que propriamente de encenadoras.

Os espetáculos de Os Artistas Unidos, em sua maioria, tiveram a direção de Henriette Morineau que, no profissionalismo, representa um papel muito semelhante ao de Esther Leão, no amadorismo. Foi uma excelente professora principalmente para os nossos atores mais novos, menos experientes, pois que possuindo uma excelente formação soube transmitir, individualmente, toda uma sorte de recursos técnicos indispensáveis à formação de qualquer bom profissional. (DORIA, 1975, p.104)

Assim, apesar de ser uma das primeiras a exercer a função de diretora dentro da esfera profissional, no momento de transição para a cena moderna, e de ter demonstrado adesão aos procedimentos do novo teatro praticado pelos amadores, Morineau não realizou condução propriamente inventiva do espetáculo. Não era uma encenadora e, ao que tudo indica, seu trabalho se localizava no lugar intermediário entre o ensaiador e o diretor. Fernanda Montenegro percebe Morineau mais próxima do primeiro grupo.

Morineau era uma mestra, uma professora. Mas ainda era uma ensaiadora. Ainda não tinha uma estética a priori, sobre a qual deveria se organizar todo o jogo cênico (...) eu comecei a ter isso quando Fernando e eu fomos para São Paulo, contratados pela companhia de Maria Della Costa, que tinha como diretor artístico Gianni Ratto.⁵

Montenegro estabelece distinção entre o modo como Morineau e os outros europeus que encontraria durante os anos que morou em São Paulo – logo após o período em que integrou a companhia Os Artistas Unidos – entendiam e praticavam a direção. Nessa outra cidade, a atriz firmou sólido

⁵ Trecho de entrevista concedida por Fernanda Montenegro, inserida no catálogo da exposição *Fernanda em Cena*.

vínculo artístico com Gianni Ratto, ainda mais fortalecido a partir da fundação, em 1959, do Teatro dos Sete, a primeira companhia moderna do Rio de Janeiro. O contato com Ratto e os demais estrangeiros durante a passagem pela Cia. Maria Della Costa (CMDCC), nome com o qual o TPA foi rebatizado, e pelo TBC redimensionou, para Montenegro, princípios do próprio ofício.

As diferenças entre o trabalho dos europeus estabelecidos em São Paulo e o da, também europeia, Morineau são, de certa forma, confirmadas nas críticas dos espetáculos da atriz/diretora, quase sempre favoráveis, mas, na maior parte das vezes, com comentários reduzidos em relação à direção, normalmente concentrados em elogios à condução do elenco e ao alto padrão de produção.

Um aroma de TBC em Copacabana

Apesar da companhia liderada por Morineau ter marcado decisivamente a história do Copacabana ao longo da década de 1950, o teatro não foi inaugurado pelos Artistas Unidos. O primeiro espetáculo apresentado no espaço foi *A mulher do próximo*, texto e direção de Abílio Pereira de Almeida, em montagem do Grupo de Teatro Experimental (GTE). Exatamente a mesma encenação que fez parte do programa inaugural do TBC, um ano antes. Há versões diferentes para a escolha da peça de Pereira de Almeida. Segundo Paulo Autran, que participou dessa encenação e das outras duas do GTE trazidas ao Rio de Janeiro (*Pif-Paf*, do mesmo autor, e *À margem da vida*, de Tennessee Williams), o convite surgiu a partir de uma ida de Octavio Guinle, fundador do Hotel Copacabana Palace, a São Paulo.

Guinle gostou muito e convidou o pessoal do GTE. Uma das razões que ele alegou era muito engraçada, razão de pura aristocracia. Ele queria inaugurar o Teatro Copacabana com um elenco de gente fina. Foram as palavras que ele usou. E veio gente fina inaugurar o teatro dele com peças de gente fina: *A mulher do próximo* e *Pif-Paf*, duas comédias muito engraçadas, que fizeram enorme sucesso também aqui no Rio.⁶

⁶ Entrevista concedida por Paulo Autran ao Serviço Nacional de Teatro (SNT), em 1974.

Já Nydia Licia, que também atuou nas mesmas montagens que Aufran, afirma que o convite partiu de Oscar Ornstein, diretor artístico do Copacabana Palace desde 1946, que, nas décadas seguintes, se tornaria um produtor de destaque. Em todo caso, vale chamar atenção para uma aparente conexão com o TBC. A companhia fundada por Franco Zampari foi essencial no início de uma nova fase do teatro brasileiro. Não proporcionou avanço na dramaturgia brasileira, mas desenvolveu características já detectadas na cena amadora da década de 1940, como a figura do diretor/encenador. O TBC também se tornou conhecido pelo acabamento refinado de suas produções, elemento que, desde os primeiros momentos, constituiu a identidade de Os Artistas Unidos e, conseqüentemente, do Teatro Copacabana.

A “presença” do TBC aparece em edições de O Copacabana em Revista, publicação do Hotel Copacabana Palace, por meio de anúncio⁷ da companhia de teatro e da Cia. Cinematográfica Vera Cruz⁸, mais um empreendimento capitaneado por Zampari. Em outra edição da revista⁹ aparece o anúncio de *Nick Bar...Álcool, brinquedos, ambições*, peça de William Saroyan montada por Adolfo Celi no TBC. Mas o Teatro Copacabana não se tornou a casa do TBC no Rio de Janeiro. Esse posto foi ocupado pelo Teatro Ginástico.

A companhia paulistana se firmou na cidade a partir de 1954 e apresentou um vasto repertório até 1960. As razões para o TBC não ter fincado sua sede no palco do Copacabana parecem claras. Em 1954, o teatro estava fechado devido ao incêndio que sofreu no ano anterior. As portas só foram reabertas em abril de 1955 com a montagem de *Diálogo das carmelitas*. Além disso, a companhia Os Artistas Unidos já tinha se estabelecido no Copacabana. Dificilmente haveria condição para que outra companhia se instalasse, de maneira prolongada, no mesmo espaço. O elo entre Os Artistas

⁷ Anúncio publicado na edição de fevereiro de 1950.

⁸ Companhia cinematográfica, fundada, em 1949, pelo engenheiro Franco Zampari e pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho, que ficou conhecida como a “Hollywood brasileira” devido aos altos custos de suas produções, que transitaram por diversos gêneros.

⁹ Anúncio publicado na edição de janeiro de 1951.

Unidos e o Teatro Copacabana¹⁰ fica exposto na informação contida na capa do programa de *O mambembe*, montagem do Teatro dos Sete que chegou ao Copacabana em 1959, ano em que a companhia de Morineau se desfez após a morte de Carlos Brant (Hélio Rodrigues também havia falecido em 1953) – por meio da frase “Os Artistas Unidos apresentam a Sociedade Teatro dos Sete”.

A companhia Os Artistas Unidos não foi a única a ocupar um teatro. A companhia Eva e seus Artistas se estabeleceu no Teatro Serrador durante quase toda a sua existência. Antes da chegada de Os Artistas Unidos, o Copacabana foi brevemente ocupado pelas já mencionadas montagens do GTE e pelas da Cia. Fernando de Barros. As ocupações, mesmo que durante período restrito, suscitavam alguma polêmica, a exemplo da lançada por Paschoal Carlos Magno, que defendeu que Os Artistas Unidos adiassem a temporada no Teatro Fênix para permitir a apresentação de espetáculo do casal Sarah e José Cesar Borba. Carlos Magno argumentou que Morineau dispunha do Teatro Copacabana para iniciar a sua temporada – declaração, porém, anterior à chegada da atriz ao espaço. Em relação ao imbróglio, Sarah – cuja peça, *Caminhantes sem lua*, assinada pelo casal, foi encenada por Zygmunt Turkow - constatou:

Esse caso é a prova evidente de uma crise de casas de espetáculos em condições técnicas para uma boa montagem cênica (...) Enquanto perdurar esta crise, os proprietários de teatro independentes e conscienciosos devem permitir que dois ou mais elencos possam servir-se de poucos palcos de comédia existentes na cidade. (BORBA *apud* MAGNO, 1950, p.13)

Um teatro de perfil diferenciado

A permanência de Os Artistas Unidos imprimiu no Teatro Copacabana perfil distinto dos poucos teatros já instalados nos arredores. Os primeiros teatros de Copacabana, em sua maioria, tinham tamanho reduzido e programação voltada para as revistas de bolso, padrão oposto ao dos

¹⁰ Até o momento não foi possível encontrar documento comprobatório. A equipe do Hotel Copacabana Palace não detém o arquivo administrativo do teatro. Foram feitas buscas – sem sucesso - em cartórios e na Junta Comercial do Estado do Rio de Janeiro (Jucerja).

suntuosos espetáculos que incendiavam a Praça Tiradentes, sobretudo na era Walter Pinto. A proliferação de espaços em Copacabana entre a segunda metade da década de 1940 e o final dos anos 1960, consequência da crescente urbanização do bairro, não ameaçou, contudo, a importância do Centro da cidade como polo teatral.

De qualquer modo, o Teatro Copacabana foi precursor dos teatros de bairro, uma vez que as salas de espetáculo ainda não tinham se espalhado pela cidade - o que aconteceria, nos anos seguintes - e liderou, na Zona Sul, um teatro de produção de porte considerável, dando vazão, nas décadas posteriores, a uma programação que tanto seguiria a corrente do *boulevard* quanto evidenciaria o investimento em dramaturgia clássica.

Essa diversidade de repertório significou a ampliação do teatro comercial, sempre voltado para a conexão com o público, mas não necessariamente para uma linha de peças de digestão imediata. Um movimento de abertura que, de certa maneira, contrasta com o crescente estreitamento da cena de mercado que, nas primeiras décadas do século XXI, ficou basicamente concentrada nos espetáculos filiados ao gênero musical.

Bibliografia

- ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de; EDELWEISS, Ana Maria de Bulhões Carvalho (orgs.). **A mulher e o teatro brasileiro no século XX**. São Paulo: Hucitec, 2008.
- BERGER, Paulo; ENEIDA. **Copacabana**. Rio de Janeiro: Departamento de História e Documentação da Prefeitura do Distrito Federal, 1959.
- BOECHAT, Fernando. **Copacabana Palace: um hotel e sua história**. São Paulo: DBA, 2009.
- BRANDÃO, Tania. **Teatro dos Sete – a máquina de repetir e a fábrica de estrelas**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.
- _____. **Uma empresa e seus segredos: companhia Maria Della Costa**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CARVALHO, Tania. **Tônia Carrero – movida pela paixão**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
- COPEAU, Jacques. **Apelos**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- DIAS, José. **Teatros do Rio**. Rio de Janeiro: Funarte, 2012.

- DORIA, Gustavo. **Moderno teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.
- FARIA, João Roberto (dir.) **História do teatro brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- _____. **História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GUZIK, Alberto. **Paulo Autran: um homem no palco**. São Paulo: Boitempo, 1998.
- _____. **TBC: crônica de um sonho**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- JOUVET, Louis. **O comediante desencarnado: reflexões de um ator itinerante**. São Paulo: É Realizações, 2014.
- LICIA, Nydia. **Ninguém se livra de seus fantasmas**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- LIMA TORRES, Walter. Introdução histórica: o ensaiador, o diretor e o encenador. **Folhetim**, Rio de Janeiro, n.9, p.60/72, jan/abr. 2001.
- MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 1996.
- MAGNO, Paschoal Carlos. Henriette Morineau e os autores brasileiros. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano 46, n. 16030, p. 11. 5 fev. 1947.
- _____. O caso do teatro Fenix: uma carta de Henriette Morineau – outra de Fernanda de Barros – uma entrevista com Sarah Cesar Borba – Raul Roulien também é candidato ao Fenix. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano 49, n. 17449, p. 13, 1 fev. 1950.
- MONTENEGRO, Fernanda. **Fernanda Montenegro – itinerário fotobiográfico**. São Paulo: Edições Sesc, 2018.
- O'DONNELL, Julia. **A invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1996.



A HORA DE QUATRO QUADRAS DE TERRA: POR UMA LEITURA A PARTIR DOS PRESSUPOSTOS DO TEATRO ÉPICO

***THE HOUR OF QUATRO QUADRAS DE TERRA: FOR A READING FROM
THE PRESUPPOSITIONS OF EPIC THEATER***

***A LA HORA DE QUATRO QUADRAS DE TERRA: POR UNA LECTURA A
PARTIR DE LOS PRESUPOSTOS DEL TEATRO ÉPICO***

Beatriz Yoshida Protazio

Beatriz Yoshida Protazio

Universidade Estadual de Maringá (doutorado em
andamento). Estudos Literários.

Orientador: Alexandre Villibor Flory.

Resumo

Este artigo busca analisar, sob a luz do materialismo histórico-dialético, a dramaturgia de **Quatro Quadras de Terra**, de 1963, escrita por Oduvaldo Vianna Filho. Para tanto, realizou-se a leitura cerrada do texto, de modo que fosse possível empreender uma análise em relação dialógica com os seus contextos de produção e de circulação, garantindo o primado do objeto literário, que é fundamental para o campo dos estudos literários a que este trabalho responde. O resultado deve ser a confirmação da obra como objeto incontornável para o entendimento da cultura em geral e da literatura e do teatro brasileiros em especial.

Palavras-chave: teatro brasileiro, teatro dialético, reforma agrária.

Abstract

This article seeks to analyze, in the light of the dialectical historical materialism, the dramaturgy of **Quatro Quadras de Terra**, 1963, written by Oduvaldo Vianna Filho. To this end, we proceeded to the close reading of the text, so that we could undertake an analysis in dialogical relation with its contexts of production and circulation ensuring the primacy of the literary object, which is fundamental to the area of literary studies to which this work responds. The result should be the the confirmation that this work is an unavoidable object for the understanding of culture in general, of Brazilian literature, and of theatre in particular.

Keywords: Brazilian theatre, dialectal theatre, agrarian reform.

Resumen

Este artículo pretende analizar, a la luz del materialismo histórico dialéctico, la dramaturgia de **Quatro Quadras de Terra**, 1963, escrita por Oduvaldo Vianna Filho. Para ello, se procedió a la lectura minuciosa del texto, de modo que fue posible emprender un análisis en relación dialógica con sus contextos de producción y circulación, en el que se garantizó la primacía del objeto literario, fundamental para el campo de los estudios literarios al que responde este trabajo. El resultado de esto debería ser la garantía, para la obra, de ser un objeto ineludible para la comprensión de la cultura en general y de la literatura y el teatro brasileños en particular.

Palabras-clave: teatro brasileño, teatro dialéctico, reforma agraria.

Introdução

Quatro Quadras de Terra, de Oduvaldo Vianna Filho, 1963¹, estreiou com direção de Carlos Kroeber e assistência de direção de João das Neves, como parte do repertório da UNE Volante² e é nosso objeto neste estudo. Para a construção da pesquisa, utilizamos a publicação de 1981, da Editora Ilha/Muro.

A peça é dividida em três atos, com dez cenas e tem 27 personagens. O enredo conta a estória da família de Jerônimo e de outros camponeses que trabalhavam nas terras de um coronel Sales plantando algodão. No entanto, esse mercado principia a dar prejuízos e o patrão decide substituir as plantações e os camponeses pela criação extensiva de gado. Para tanto, ele requer que os trabalhadores deixem a fazenda. Assim, começa o conflito entre possuidor e camponeses.

Costa e Villas Bôas defendem que **Quatro Quadras** revela um recuo estético devido à tentativa de tratar um tema épico dentro dos limites da forma do drama tradicional (COSTA, 1996, p. 97-98; VILLAS BÔAS, 2009, p. 139-140). Por outro lado, pesquisadores como Rafael Villares (2012) ressaltam as qualidades dramáticas da obra. O que só faz provar o quanto a peça é fecunda em possibilidades interpretativas. Por esse motivo, acreditamos que a proposição de uma revisitação crítica e a análise da obra se justificam no presente.

Para além do debate intraestético, é urgente a discussão a respeito da necessidade da reforma agrária no Brasil, apontando, para nós, a atualidade de obras artísticas como **Quatro Quadras de Terra**. Ademais da temática, a obra propõe, desde os seus modos de produção e circulação, a discussão de políticas públicas e a popularização do teatro com a finalidade de formação de um público crítico e politicamente ativo. Por essas razões, no contexto

¹ Inicialmente, a peça foi intitulada *O filho da besta torta do Pajeú* (COSTA, 1996).

² A UNE Voltante foi um projeto de agitação cultural da União Nacional de Estudantes (UNE) em parceria com o Centro Popular de Cultura (CPC) iniciado em 1962 e abortado pelo golpe militar-empresarial brasileiro.

dessa peça, não podemos considerar as demandas estéticas e políticas da sociedade como partes excludentes; pelo contrário, devemos entendê-las como próprias dessa obra de arte.

Este estudo se justifica uma vez que, mesmo com todos os fatores explicitados anteriormente, essa peça possui uma reduzida, embora rica, fortuna crítica. Assim, esperamos contribuir para os avanços na investigação dessa dramaturgia tão importante para a história do teatro brasileiro, de modo que ela se coloque como obra incortornável para a compreensão do teatro nacional em específico e da cultura brasileira de maneira ampla. Para tanto, nosso estudo foi dividido em duas grandes seções: a. **Na coxia**, com a subseção *Quatro quadras em disputa*; b. **Sinta o drama? A hora e a vez de Quatro Quadras de Terra**.

Na coxia

Em primeiro lugar, nos importa localizar o contexto em que se dá a produção da peça, bem como discutir quais são os seus pressupostos, a fim de facilitar a compreensão do lugar de onde partimos para propor a análise na próxima seção. Por pressupostos, entendemos aqui o teatro épico. Como contexto, tomamos o segundo ciclo de modernização do teatro nacional (CARVALHO, 2020a) como substrato social da produção de **Quatro Quadras**. Por fim, dialogamos nesta seção com o material que a crítica tem elaborado em torno da obra ao longo dos anos.

Rosenfeld (2014, p. 11-15) e Carvalho (2020b) alertam que, desde os gregos até Shakespeare, o teatro externava traços épicos em diferentes graus. Rosenfeld adverte que só é possível identificar essa qualidade, por meio da temática, com o advento do teatro épico nas “correntes de transição”, Naturalismo e Impressionismo. Parece-nos necessário pontuar que o teatro épico do qual tratamos neste trabalho é o teatro do século XX, que surge como uma resposta à crise do drama tradicional, tendo já o teatro mais de 2,5 mil anos de existência.

O drama se mantém como forma hegemônica entre os séculos XVIII e XIX (CARVALHO, 2020b; SZONDI, 2004, 2015) e uma de suas principais características é centralidade dos conflitos a partir de questões subjetivas (individuais e familiares), que fazia essa forma ter as suas fronteiras bem delimitadas da porta da casa da família burguesa para dentro. Todavia, a forma teatral começa a explodir essas fronteiras a partir de meados do século XIX, quando começam a circular peças como **John Gabriel Borkman**, de Ibsen, **Senhorita Júlia**, de Strindberg, ou **Três Irmãs**, de Tchekhov (CARVALHO, 2020b; SZONDI, 2015),³ as quais registram um abalo nas convenções do drama, configurando a sua crise (SZONDI, 2004, 2015).

Com essa perspectiva, evidenciamos que o objeto de nosso estudo não se ajusta às fronteiras do drama tradicional; mas também não as demove por completo. **Quatro Quadras de Terra** fica no lusco-fusco entre a superação dialética do drama burguês e a sua manutenção. Em outras palavras, a peça apresenta uma **antinomia estética** (COSTA, 1996; VILLAS BÔAS, 2009), a qual indica algo a respeito do seu tempo histórico, pois a forma estética nada mais é que conteúdo social sedimentado (ADORNO, 2009). Resta-nos investigar o que nos revela a forma de **Quatro Quadras** sobre a sua época e o que ela propõe.

Para alcançar esse entendimento, devemos considerar os três grandes momentos de modernização do teatro nacional que ocorreram em três momentos históricos distintos (CARVALHO, 2020a). Dentre esses, interessamos em especial o segundo período (1950 e 1960), no qual o Teatro de Arena e o Centro Popular de Cultura (CPC) atuaram e que foi o mais importante para a atualização da história da arte teatral no Brasil (CARVALHO, 2020a).

Dentro desse contexto de modernização do teatro nacional, o Arena produziu peças como **Eles não usam black-tie**, em 1958, **Revolução na América do Sul**, em 1960, e **Mutirão em Novo Sol**, em 1961. Em 1960, no entanto, Oduvaldo Vianna Filho, Guarnieri e Chico de Assis saem do grupo do Arena e montam **A mais valia vai acabar, seu Edgar**, escrita por Vianna e

³ Para saber mais a respeito da discussão sobre o abalo na forma do drama e as saídas encontradas pelos dramaturgos na proposição de outras formas estéticas, consultar estes autores: Szondi (2015) e Carvalho (2020b).

dirigida por Chico de Assis, no teatro da FNA/UFRJ, que expõe didaticamente a teoria da mais-valia. Paralelamente à temporada da **Mais-valia**, o Arena realizava o **Seminário de Dramaturgia** em São Paulo, um importante movimento em favor da coletivização e desespecialização das produções teatrais, num exercício de escrita e debates coletivos de peças de autores brasileiros.

Em março de 1961, o CPC é fundado (BARCELLOS, 1994) com o propósito de ampliar o público de teatro que, via de regra, era o público do Arena: uma plateia jovem, politizada e de classe média. O CPC defende que é preciso mudar radicalmente o alcance das peças do teatro político nacional e alçar um público popular (BARCELLOS, 1994, p. 441) para, por meio da “arte e da informação, despertar a consciência política do povo” (BARCELLOS, 1994, p. 442). Nesse intuito, o CPC passa a atuar em dois eixos principais, um de atuação **para** os grupos sociais e outro de atuação **com** os grupos (BARCELLOS, 1994), que “foi realizada [...] quase exclusivamente entre universitários. Foram formados cinco CPCs Universitários [...] e um CPC entre operários, no Sindicato dos Metalúrgicos” (BARCELLOS, 1994, p. 444).

Em 1962, na linha do primeiro eixo, estreia um projeto de popularização do teatro e de ampliação de público do CPC, a UNE Volante. A primeira peça a compor o repertório dessa caravana cultural foi o **Auto dos 99%**, que discute a reforma universitária. É nessa atividade que se insere nosso objeto, pois **Quatro Quadras de Terra** estreia na segunda UNE Volante, em 1963, com o objetivo de rodar pelo Nordeste. Na subseção seguinte, analisaremos como se deu a produção e a circulação da peça. Para tanto, revisitaremos a crítica da obra.

Quatro Quadras em disputa

A respeito de nosso objeto de estudo, empreendemos uma busca por artigos, dissertações e teses disponíveis on-line que tratassem a peça a partir das palavras-chave: “Quatro quadras de terra”; “peça”. Cinco artigos⁴, duas teses e seis dissertações resultaram dessa procura⁵.

Desse conjunto de trabalhos, a maioria apresenta apenas uma breve menção à peça e, quando muito, ao seu enredo. Das investigações, apenas a tese de doutoramento de Villas Bôas (2009), bem como as dissertações de Villares (2012), Menezes (2017) e Protazio (2019) analisam **Quatro Quadras de Terra**. Sobre o trabalho de Villares, desenvolvemos algumas considerações na seção **Sinta o drama?**. Nosso intuito é contribuir para o avanço nos estudos desta dramaturgia tão profusa em possibilidades interpretativas, a qual foi fruto e parte organicamente integrante de um dos mais importantes momentos de modernização do teatro nacional e de engajamento social e que, por essa razão, requer um olhar crítico para além das fronteiras do drama tradicional.

No que diz respeito ao trabalho de Menezes (2017), guardamos com a pesquisadora uma maior proximidade em relação aos pressupostos que ela mobiliza para analisar **Quatro Quadras**. Destacamos, sobretudo, a presença da obra Franco (1997 [1969]) como marcador dessa proximidade. Embora tenhamos partido de outros lugares teóricos para a análise, Franco, em alguma medida, se aproxima das leituras Schwarz sobre a configuração (ou formação) social brasileira. Não queremos afirmar uma semelhança sem diferenças entre os conceitos de paternalismo e estrutura do favor; antes, nosso intuito é destacar a sua aproximação apesar das diferenças, que possibilita o reconhecimento de afinidades entre a análise aqui proposta e a investigação de Menezes (2017).⁶

⁴ A seguir, indicamos os artigos: Villas Bôas (2014); Toledo e Neiva (2015); Toledo e Ribeiro (2016); Gonçalves, Villas Bôas, Brennand, Witcel (2016); Villas Bôas, Gonçalves (2019).

⁵ Em relação às dissertações e teses, são elas: Freitas Filho (2006); Villas Bôas (2009); Villares (2012); da Silva (2015); Menezes (2017); Protazio (2019).

⁶ Referimo-nos à seção em que a autora analisa o objeto deste estudo, uma vez que ela mobiliza alguns dos autores aqui considerados.

Ainda sobre essa pesquisa, destacamos um ponto de divergência que nos parece relevante: a afirmação de que Vianna busca “resolver” a “contradição entre o assunto da peça [...] e a forma dramática” (MENEZES, 2017, p. 86). Ao contrário de Menezes, a defesa que elaboramos na próxima seção deste estudo não apresenta essa conclusão. Assim como Villas Bôas (2009), defendemos que este ruído entre forma estética e conteúdo é formulado de modo proposital por Vianna por motivos que serão explicitados em nossa análise.

Em sua tese – o primeiro trabalho na ordem cronológica dos aqui arrolados a trabalhar com o objeto deste estudo –, Freitas Filho (2006) se limita a expor algumas considerações sobre a peça feitas por Iná Camargo Costa, em 1996⁷, e outras feitas por Jefferson Del Rios, em 1981⁸, entretanto, não avança na análise da dramaturgia. Assim, a pesquisa que mais se aproxima da leitura que propomos aqui é a tese de Villas Bôas, uma vez que o pesquisador indica elementos a respeito do processo de elaboração da dramaturgia, bem como da circulação da peça que são importantes para a sua análise.

Além disso, Villas Bôas se lança ao terreno da historiografia e das ciências sociais para averiguar a situação da luta pela reforma agrária no momento de elaboração de **Quatro Quadras**. Esse movimento do professor ajusta o olhar sobre o objeto, dados os pressupostos da sua composição (do teatro épico) e o método a partir do qual a sua investigação (e também a nossa) é construída: o do materialismo histórico dialético. O autor logra um exercício analítico exemplar costurando de modo orgânico as considerações a respeito da conjuntura em que a peça é produzida com a análise da obra, isto é, com trechos do que podemos chamar, desde os estudos literários, de *close reading* de fragmentos da obra de Vianna. A propósito desse exercício analítico e crítico, nos propomos a um diálogo produtivo com a pesquisa que precede a nossa na seção seguinte⁹.

⁷ Em *A hora do teatro épico no Brasil*.

⁸ Na apresentação de *Quatro Quadras de Terra* para a coletânea de Yan Michalski.

⁹ Este diálogo pode ser encontrado também em **Teatro épico no Brasil 1961-1964: a questão agrária na dramaturgia do Teatro de Arena e do Centro Popular de Cultura (CPC)**, de Protazio (2019).

Sinta o drama? A hora e a vez de *Quatro Quadras de Terra*

Para dar início à seção de análise, optamos por levantar dois contrapontos aos apontamentos de Villares (2012), a fim de apresentar uma outra leitura possível com relação a alguns elementos trabalhados por ele. A primeira questão diz respeito à forma do personagem “bem construído”, a qual o pesquisador fará referência em alguns momentos do texto. Destacamos um desses momentos: “[...] essa forma dialética (individual) de Jerônimo, faz com que ele seja uma **personagem muito bem construída do ponto de vista artístico**, por ter consciência dos problemas e por viver contradições, além de escolher seus próprios caminhos” (VILLARES, 2012, p. 152, grifo nosso).

Notamos, na argumentação, um olhar a partir da crítica hegemônica, que leva em conta os critérios do drama para avaliar um personagem como “bem construído” por possuir individualidade e contradições. Ao analisar o personagem Jerônimo sob essa perspectiva, Villares é induzido a uma inadequação. Ao contrário do que ele aponta, alertamos para que a construção do personagem “complexo” (entre muitas aspas) não é o ponto forte da peça. Esse conflito interno, todavia, fortalece o choque entre conteúdo e forma presente em **Quatro Quadras**, porque o personagem individualizado reforça o caráter dramático da obra, que se choca contra o tema da peça, a questão agrária, e o seu conflito principal: a luta dos despossuídos contra os possuidores.

Diferente de Roque, de **Mutirão em Novo Sol** – escrita apenas dois anos antes de nosso objeto –, que é um “herói” diluído em uma massa de camponeses e forma com eles um só personagem, o campesinato; Jerônimo é parecido mais com ele mesmo do que com a coletividade. Por essa razão, a peça expressa tão fortemente as contradições internas do personagem e confere a ele tons individualistas que flertam, em certa medida, com a ideia do **self-made-man**.

A ideia do indivíduo que se faz por meio de seu esforço é latente em Jerônimo, pois é ele quem coloca em jogo, nessa dramaturgia, a noção de homem que constrói uma casa de farinha, que cultiva 1.200 pés de algodão,

mais do que todos os outros arrendatários (VIANNA, 1981, p. 314-315). Ele carrega o signo do homem que, pelo esforço, amealhou um punhado de “bens”. Curiosamente, enxergar o personagem desse modo faz com que ele transite entre o indivíduo e o tipo, conferindo-lhe tons épicos.

Destacamos ainda a questão da bondade e da ética levantada por Villares que também, guardadas as devidas particularidades, faz paralelo com a leitura do predicado “vilão” de Menezes (2017, p. 87). Villares (2012, p. 148, 163) destaca esses predicados do personagem em vários momentos do trabalho. No entanto, para avaliar o caso de Jerônimo e dos personagens de **Quatro Quadras** precisamos retomar as lições brechtianas, haja vista que essa obra se insere, como procuramos demonstrar, na tradição do teatro épico dialético, da qual Brecht é o maior expoente.

Por isso, é preciso inverter a lógica analítica: quando Vianna coloca o personagem Jerônimo defendendo os interesses do patrão ao incentivar que os trabalhadores deixem as terras, ele desvela uma estrutura de coerção e favor, não uma questão ética ou de caráter. Podemos verificar uma situação semelhante quando ocorre o saque da colheita de Jerônimo pelos lavradores; nesse episódio, também defendemos que eles não podem ser tidos como maus ou sem caráter, pois estão usando os artifícios disponíveis naquele momento para lutar contra o desamparo, assim como vemos na **Santa Joana dos Matadouros**.¹⁰ Essa questão já havia sido discutida dentro do Arena, grupo do qual Vianna foi membro, como percebemos em **Mutirão em Novo Sol** (XAVIER, 2015, p. 31-32). Nesse sentido, acreditamos que esses predicados, que estão dentro dos limites da moral burguesa, estão fora de lugar em **Quatro quadras**, uma vez que o que está em jogo não é a moralidade, mas a necessidade.

Para além dessas questões, construímos uma leitura de **Quatro Quadras de Terra** considerando-a uma obra que oferece muito material para pensar um pouco mais sobre a antinomia estética, bem como para avaliar a sua potência enquanto obra dramaturgica inscrita dentro de um

¹⁰ Joana: Se a maldade deles é infinita, infinita também/ É sua pobreza. Não foi a maldade dos pobres/ O que você me mostrou, foi/ A pobreza dos pobres. / Vocês me mostraram a maldade da gente pobre/ E eu lhes mostro o sofrimento da pobre gente má. / Maldade, rumor infundado! /És refutado pelo sofrimento no rosto. (BRECHT, 2009, p. 61).

contexto que buscava encontrar a medida brasileira para a expressão artística. Ao formalizar esteticamente a questão agrária, Vianna traz à baila ainda a questão da cooptação dos de baixo pelos de cima pela via do favor, do compadrio, esboçada nas figuras de Jerônimo e Coronel Sales. A estrutura do favor “é a nossa mediação quase universal”, pois, diferente do escravismo, mesmo que involuntariamente, disfarça “a violência, que sempre reinou na esfera da produção” (SCHWARZ, 2014, p. 51).

O caso de Jerônimo e, de modo geral, dos camponeses arrendatários, é uma súmula dessa estrutura, tendo em vista que se enquadram na classe dos “homens livres”, descrita por Schwarz (2014). Julgamos que essa questão é abordada na peça, pois é um tema caro à formação social brasileira e possibilita a abertura de um debate ou pode, ao menos, despertar o questionamento do público sobre o quanto estavam inseridos nessa lógica do favor. Importa-nos pontuar que a peça circulou em quase todas as capitais do país com a UNE Volante, de modo que a plateia do teatro politizado proposto pelo CPC se expandiu. Assim, o plano dos artistas cepecistas de ampliação do público do teatro engajado e de politização do debate na sociedade avançou e concretizou-se (VILLAS BÔAS, 2009).

O favor faz com que “mesmo o mais miserável dos favorecidos” reconheça a sua “livre pessoa”. Esse reconhecimento é o que permite ao “homem livre” de um país construído sob ideologia de segundo grau, como o Brasil, a adoção do vocabulário burguês da igualdade, do mérito, do trabalho e da razão (SCHWARZ, 2014, p. 55). Contudo, apenas o lado dos possuidores consegue capitalizar benefícios dessa estrutura, como constatamos quando Jerônimo é ignorado pelo coronel Sales ao cobrar um pagamento justo pela produção das terras arrendadas (VIANNA, 1981, p. 350).

Além de Jerônimo e dos camponeses arrendatários, se enquadra dentro dessa estrutura do favor o personagem de Miguel Encarregado, posto que se cala diante das vontades do patrão, assentindo em tudo. Miguel recebe e cumpre as ordens do Coronel e é destrutado e humilhado por ele, mas não reage, pois tem consciência de sua dependência (VIANNA, 1981, p. 309, 350-351).

Outro elemento significativo é a fala desarticulada de Jerônimo. Villas Bôas (2009) lê esse recurso como dique de contenção da indignação que representa resignação e impertinência. A essa análise, proporíamos acrescentar outra: o recurso à enunciação desarticulada, repetitiva e pobre (já que o camponês não argumenta, só repete), lemos como a retratação de uma impossibilidade de resolução de um conflito de classes pela via do diálogo, que é um recurso típico do drama e que serve para dissolver os conflitos intersubjetivos; mas não os de classe. Assim, dá-se a impossibilidade de um discurso bem articulado para resolver o impasse do despejo.

Ademais, esse recurso pode ser lido como índice de uma compreensão sensível de Vianna do modo como o sertanejo iletrado fala. A dicção “falhada” se contrapõe ao privilégio dos possuidores formalmente letrados e bem articulados, expondo uma medida brasileira da linguagem que tem a capacidade de aproximar o público, se pensarmos no alcance da UNE Volante, do personagem e do conflito vivido na peça¹¹.

Jerônimo, depois de ter a sua colheita furtada pelos outros camponeses (indignados por ele ter aceito a proposta do patrão, enquanto eles padeceriam por terem uma colheita pequena e menos rentável), aponta para o Coronel e diz que ele deveria estar cansado de ter dinheiro enquanto os pobres, que trabalhavam nas terras, morriam de fome. Assim, evidencia-se a consciência de Jerônimo sobre a sua condição de explorado. Inferimos, deste trecho, que Vianna considerava insuficiente a consciência sobre a exploração, seria preciso, portanto, construir as condições para a luta. Essa interpretação é reforçada pelo movimento dos trabalhadores rurais da peça, que é frágil, desarticulado e não tem liderança.¹²

Em **Quatro Quadras de Terra** ainda identificamos dois núcleos distintos a que chamaremos: a. núcleo dramático, composto pela família de Jerônimo; b. núcleo épico, composto pelos camponeses, pelos donos da terra e autoridades do Estado e da Justiça. Essa divisão se explica porque a atuação nas “partes dramáticas” da peça está restrita à família do camponês

¹¹ Aqui, fica patente ainda a discussão de Brecht sobre o *gestus*. A esse respeito, consultar GATTI, Luciano. “Benjamin e Brecht: a pedagogia do gesto” (2008).

¹² Essa constatação faz pensar sobre qual seria a leitura de Vianna sobre o movimento camponês em 1960. A esse respeito, indicamos: Stedile (2006); Villas Bôas (2009); Protazio (2019).

(as personagens que compõem esse núcleo foram construídas na fôrma do drama burguês e desempenham papéis dentro desse escopo); enquanto as outras atuam como coletivos, de modo “épico”, por assim dizer, pois representam sobretudo tipos sociais que se engajam, mobilizam e dão sequência aos acontecimentos da peça a partir do conflito contra o coronel Sales e seus aliados.

O único personagem que parece transitar entre esses dois núcleos é Demétrio. É exemplar para ilustrar essa questão a cena da invasão da vila pelas tropas policiais para o despejo, em que os camponeses (entre eles, Demétrio) estão desesperados e buscam articular-se; enquanto a família de Jerônimo ora canta (Jerônimo e Xavier) ora reza (Farfino e Ranieri), demonstrando uma absoluta alheação em relação à expropriação abusiva produzida pela vontade do coronel Sales (VIANNA, 1981, p. 360).

Importa-nos ressaltar que essa divisão atua na peça simultaneamente e foi exposta neste estudo apenas de modo didático para construir nosso argumento de que **Quatro Quadras**, embora apresente contradições, é construída a partir dos pressupostos do teatro épico. A esse respeito ainda, interessa-nos constatar que o núcleo dramático e, portanto, conservador da obra seja justamente o dos oprimidos; em oposição, os opressores compõem o núcleo épico que atualiza e moderniza a cena.¹³

À guisa de conclusão

A partir da análise proposta neste estudo e do resgate histórico da crítica de nosso objeto, expectamos ter comprovado nossa hipótese de que **Quatro Quadras de Terra**, embora apresente antinomia estética, deve ser lida desde os pressupostos do teatro épico, e não do drama tradicional. Isso, porque, apesar dos tons dramáticos, tanto o contexto de produção, quanto o de circulação e a própria forma da peça suportam essa tese que aspiramos ter comprovado na seção anterior deste artigo. Para concluirmos, é indispensável destacar que essa obra ainda circula no movimento camponês

¹³ Discussão semelhante a essa é feita por Iná Camargo Costa (1996) ao analisar *Arena conta Zumbi*.

atuante, como nos dá prova Gonçalves *et. al.* (2016, p. 42), comprovando não só a validade da tese aqui exposta¹⁴, como também a atualidade dessa obra para o Brasil do presente. Por fim, esperamos, com esta investigação, contribuir para o campo dos estudos teatrais brasileiro em especial e para os estudos da cultura de forma ampla.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. **Filosofia da nova música**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BARCELLOS, Jalusa. **CPC da UNE: uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BRECHT, Bertolt. **Santa Joana dos Matadouros**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1973.
- CARVALHO, Sérgio. Atitude modernista no teatro brasileiro (palestra de 2003 sobre politização da cena em São Paulo). **Dramaturgia Dialética**, São Paulo, 3 abr. 2020a. Disponível em: <https://sergiodecarvalho.com/2020/04/03/atitude-modernista-no-teatro-brasileiro-palestra-de-2003-sobre-politizacao-da-cena-em-sao-paulo/>. Acesso em: 12 mar. 2021.
- CARVALHO, Sérgio. Notas sobre dramaturgia modernista e desumanização. **Dramaturgia Dialética**, São Paulo, 5 abr. 2020b. Disponível em: <https://sergiodecarvalho.com/2020/04/05/notas-sobre-dramaturgia-modernista-e-desumanizacao/>. Acesso em: 12 mar. 2021.
- COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- COSTA, Iná Camargo. **Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética**. São Paulo: Expressão Popular, 2012.
- COSTA, Iná Camargo. **Sinta o drama**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- DA SILVA, Roberta Alves. **A grande família: intelectuais de esquerda, Rede Globo e censura durante a ditadura militar (1973-1975)**. 2015. 216 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2015.

¹⁴ Para entender a importância da relação orgânica entre movimento social e o teatro épico, consultar: BRECHT, 1978; CARVALHO, 2020b.

A hora de Quatro Quadras De Terra: por uma leitura a partir dos pressupostos do teatro épico

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens livres na Ordem Escravocrata**. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

FREITAS FILHO, José Fernando Marques de. **Com os séculos nos olhos: teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979**. 2006. 386 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2006.

GATTI, Luciano. Benjamin e Brecht: a pedagogia do gesto. **Cadernos de Filosofia Alemã: Crítica e Modernidade**, [s. l.], n. 12, p. 51-78, 2008. DOI:

10.11606/issn.2318-9800.v0i12p51-78. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/filosofiaalema/article/view/64797>. Acesso em: 28 mar. 2021.

GONÇALVES, Felipe *et al.* Linguagens artísticas em cursos de formação da Escola Nacional Florestan Fernandes – Centro-Oeste: uma proposta metodológica em construção. **Revista NUPEART**, Florianópolis, v. 15, n. 1, p. 33-48, 2016. DOI:

10.5965/2358092515152016033. Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/7532>. Acesso em: 28 mar. 2021.

MENEZES, Manoela Paiva. **A contradição entre drama burguês e teatro épico na obra de Oduvaldo Vianna Filho**. 2017. 101 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências (FFC), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Marília, SP, 2017.

PROTAZIO, Beatriz Yoshida. **Teatro épico no Brasil 1961-1964: A questão agrária na dramaturgia do Teatro de Arena e do Centro Popular de Cultura (CPC)**.

Dissertação (Mestrado) – Curso de Letras, Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, PR, 2019.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar**. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2014.

STEDILE, João Pedro (org.). **A questão agrária no Brasil: história e natureza das Ligas Camponesas 1954-1964**. São Paulo: Expressão Popular, 2006.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês [século XVIII]**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TOLEDO, Paulo Bio; NEIVA, Sara Mello. Mutirão em Novo Sol e o experimentalismo político no teatro brasileiro da década de 1960. **Aspas**, São

- Paulo, v. 5, n. 2, p. 67-80, 2015. Disponível em:
<https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/102249>. Acesso em: 28 mar. 2021.
- TOLEDO, Paulo Bio; RIBEIRO, Paula Chagas Autran. Experimentalismo e politização na dramaturgia brasileira da década de 1960: do Seminário de Dramaturgia no Teatro de Arena à peça *Mutirão em Novo Sol*. **Cena**, [s. l.], n. 19, 2016. DOI: 10.22456/2236-3254.60701. Disponível em:
<https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/60701>. Acesso em: 28 mar. 2021.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Teatro de Oduvaldo Vianna Filho**. Rio de Janeiro: Ilha/Muro. 1981. v. 1
- VILLARES, Rafael de Souza. **Por uma dramaturgia nacional-popular: o teatro de Oduvaldo Vianna Filho no CPC da UNE (1960-1964)**. 2012. 266 f. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2012.
- VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. **Teatro político e questão agrária, 1955-1965: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo**. 2009. 233 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2009.
- VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. Desafios do teatro político contemporâneo. **Revista Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 30, p. 197-226, 2014. Disponível em:
<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/9756/7573#:~:text=H%C3%A1%20diversos%20fatores%20que%20tornam,Brasil%2C%20a%20aus%C3%Aancia%20de%20mecanismos>. Acesso em: 28 mar. 2021.
- VILLAS BÔAS, Rafael Litvin; GONÇALVES, Felipe. Quando Camponeses Entram em Cena: trabalho teatral do MST e a interface com a linguagem audiovisual. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, [s. l.], v. 9, n. 4, p. 1-29, 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/91022>. Acesso em: 28 mar. 2021.
- XAVIER, Nelson. **Mutirão em Novo Sol**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.



JOSÉ CARLOS MATOS: ARTICULAÇÕES POLÍTICAS E ENGAJAMENTO ARTÍSTICO NO TEATRO AMADOR CEARENSE (1972-1982)

***JOSÉ CARLOS MATOS: POLITICAL ARTICULATIONS AND ARTISTIC
ENGAGEMENT IN CEARÁ'S AMATEUR THEATER (1972-1982)***

***JOSÉ CARLOS MATOS: VÍNCULOS POLÍTICOS Y COMPROMISO
ARTÍSTICO EN EL TEATRO AFICIONADO DEL ESTADO DE CEARÁ
(1972-1982)***

Thaís Paz de Oliveira Moreira

Thaís Paz de Oliveira Moreira
Mestra em História e Culturas pela Universidade
Estadual do Ceará (UECE) e Historiadora do
Observatório de Fortaleza.

Resumo

Este artigo analisa a figura de José Carlos Matos e seu poder de articulação política e engajamento artístico no teatro amador cearense durante a ditadura civil-militar brasileira. O texto apresenta quem foi José Carlos Matos, as motivações que incitam um estudo sobre sua trajetória e a importância do teatro amador para as conquistas e articulações que se desdobraram em políticas públicas culturais para o Ceará. Nosso recorte está compreendido entre 1972, ano de estreia do espetáculo *O Romance do Pavão Misterioso*, da Cooperativa de Teatro e Arte, dirigida por Matos, e 1982, ano de seu falecimento. Portanto, buscou-se compreender a construção da identidade a partir da memória da figura articuladora, política e intelectual de José Carlos, a **cultura política** e o apego a lideranças carismáticas, bem como o poder cultural e simbólico a partir do **Campo Intelectual e Artístico**.

Palavras-chave: ditadura militar, José Carlos Matos, políticas culturais, teatro amador, Ceará

Abstract

This article analyzes the figure of José Carlos Matos and his political articulation power and artistic engagement in Ceará's amateur theater during the Brazilian civil-military dictatorship. The text presents José Carlos Matos, the reasons for a study about his trajectory and the importance of amateur theater for the conquests and political articulation which unfolded in cultural public policies for Ceará. Our focus is from 1972, year of the premiere of the show *O Romance do Pavão Misterioso*, by the Cooperativa de Teatro e Arte, directed by Matos, and 1982, year of his death. Therefore, we sought to understand the construction of the identity from the memory of José Carlos's articulating, political, and intellectual figure, the **political culture** and the attachment to charismatic leaders, as well as the cultural and symbolic power from the **Intellectual and Artistic Field**.

Keywords: military dictatorship, cultural policies, José Carlos Matos, amateur theater, Ceará.

Resumen

Este artículo analiza la figura de José Carlos Matos y su poder de articulación política y compromiso artístico en el teatro aficionado de Ceará, durante la dictadura cívico-militar brasileña. El texto presenta quién fue José Carlos, las motivaciones que incitan a un estudio de su trayectoria y la importancia del teatro aficionado para las conquistas y articulaciones que se desarrollaron en las políticas públicas culturales del Estado de Ceará. Nuestro foco está entre 1972, año del estreno del espectáculo *O Romance do Pavão Misterioso*, de la Cooperativa de Teatro e Arte, dirigida por Matos, y 1982, año de su muerte. Por ello, buscamos comprender la construcción de la identidad desde la memoria de la figura articuladora, política e intelectual de José Carlos, la *cultura política* y el apego a líderes carismáticos, así como el poder cultural y simbólico desde el *Campo Intelectual y Artístico*.

Palabras clave: Ceará, dictadura cívico-militar, José Carlos Matos, políticas culturales, teatro aficionado.

São aproximadamente 13 anos dedicados aos estudos sobre a história do teatro cearense, e em cada jornal lido, em cada matéria destacada, em cada nota de entrevista cedida, um nome sempre despontava: José Carlos Matos. Inicialmente, essa constante e marcante presença se justificava por ele ser o diretor e fundador do Grupo Independente de Teatro Amador (Grita)¹, tema outrora estudado. Depois, foi somado o argumento de sua morte precoce e trágica² e, por fim, a figura de José Carlos se consolidou como uma personagem histórica maior do que o grupo que ele fundou e que foi tão importante para a trajetória teatral e artística da cidade de Fortaleza.

¹O Grupo Independente de Teatro Amador (Grita) foi um grupo que se destacou no fazer teatral amador da cidade de Fortaleza entre 1973 e 1993. Levava sua arte tanto aos palcos tradicionais quanto a praças, periferias, favelas e comunidades. Se propôs político e popular e, durante os anos de ditadura, além da tradicional censura prévia, teve seu espetáculo O Reino da Luminura ou a Maldição da Besta-Fera duas vezes censurado e proibido durante oito meses.

²José Carlos Matos faleceu no trágico acidente aéreo que colidiu com a Serra de Aratanha, próximo de Pacatuba/CE, e que matou todos os seus 137 passageiros, inclusive o empresário Edson Queiroz, em 1982.

Mas quem foi José Carlos Matos? Ator, diretor de teatro, articulador político e cultural, nasceu em 4 de novembro de 1949, na cidade de Russas, no interior do Ceará. Veio para Fortaleza aos 17 anos para estudar filosofia e, na década de 1970, fundou a Cooperativa de Teatro e Artes, a Federação de Teatro Amador (Festa) e o grupo Grita. Foi duas vezes presidente da Festa, em 1976 e no biênio 1979-1981. Foi vice-presidente da Confederação Nacional de Teatro Amador (Confenata) e participou da fundação do Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen), órgão que substituiu o antigo Serviço Nacional de Teatro (SNT).

A partir dos feitos expostos acima, nossa análise se localiza entre os anos de 1972, período de estreia do espetáculo *O Romance do Pavão Misterioso*, da Cooperativa de Teatro e Arte³, dirigida por José Carlos Matos e considerada um dos primeiros grupos de teatro amador da cidade; e 1982, ano de falecimento do diretor, também chamado de Zeca ou, ainda, de Zé Carlos. Entre esses anos, Zeca produziu, dirigiu, militou, resistiu e articulou dentro da cena cultural, em especial na expressão teatral, com espetáculos teatrais militantes e populares, engajados e em parceria com o Movimento de Bairros e Favelas.

Seu envolvimento no cenário nacional foi destaque em seu falecimento, ocorrido em 8 de junho de 1982, quando retornava de uma viagem de articulação com a Federação Nacional de Teatro Amador em Brasília. Era conhecido dentro da cena artística por sua diplomacia ao convidar e agregar pessoas com diferentes perfis e interesses na cultura.

Em entrevista, Regina Brandão, viúva de José Carlos Matos, diz que ele

[...] era um artista que era político. Não um político de cargo, mas era uma pessoa que tinha a política desde sempre. Acho que desde que ele saiu do movimento estudantil. Já era uma pessoa bem-posicionada politicamente. A arte era uma ferramenta da militância política. (BRANDÃO, 2016)

³A Cooperativa de Teatro e Artes foi o grupo pioneiro a introduzir o Ceará no panorama do movimento de teatro amador que marcou o Brasil na década de 1970. Os jovens artistas criadores do projeto acreditavam que era possível criar novas realidades produtivas e ainda estimular a abertura política do país.

A fala de Regina dá indícios sobre a memória que ela construiu sobre o marido, a memória de um homem que se destacava por suas práticas e posicionamentos. Para ela, sua importância cultural e política na década de 1970 se destaca ainda no seguinte trecho:

Então, o Grita já foi um elemento importantíssimo para criar a Federação e o José Carlos foi pra Federação. [...] Me lembro do dia da criação da Federação, no Teatro José de Alencar. [...] Chegamos a lotar o teatro para criar a FESTA, que nessa época era importante. Acho que o José Carlos era isso, uma liderança do grupo. Ele era um articulador. E, assim, ele conseguia ser uma liderança com uma proposta de teatro que quase não tinha. [...] Então, a Federação para o José Carlos era um espaço de militância política. A última vez que ele foi eleito na Confenata, eu me lembro que ela estava entregue às baratas e ele era alguma coisa da diretoria, não lembro. E ele articulou com o Brasil todo e conseguiu levantar a Confenata e no congresso seguinte ele foi eleito. E ele era cabeça de chapa com três propostas. Pra você ver como ele era presidente e se agregava. O que não dava era a composição. E na época tinha tudo a ver com forças políticas que estavam clandestinamente por detrás dessas coisas todas. Sei lá, se a composição estivesse maior pra um lado, mas ele era uma nulidade. Era uma pessoa que tinha relação com a arte e a política. Nessa época ninguém falava de política pública de cultura. Mas, se você for ver os documentos da Federação e da Confederação, tipo assim, encontro que fez não sei quantos, todas as propostas que vinham, eram as propostas que ainda hoje se aplicariam. De mobilização de espaço público de arte. De teatro nos bairros. Questão do fundo para apoio. Se você cascaviar coisas da Federação tem muita coisa, a Maria Helena Kuhner trabalhou isso no livro dela: a ação do José Carlos na confederação. Ela recupera a Confederação, mas ele foi realmente uma pessoa muito importante da confederação. E assim, ele era uma pessoa de Russas, no interior do Ceará, e chega a ser uma liderança nacional. O Zé Carlos não teve tempo de ter uma atuação num momento de democracia, porque ele morreu em 82 e as diretas foram em 85. Porque tudo pelo qual a gente lutou a gente foi ver... não sei... você tem de ver um trabalho dele, um Secretário de Cultura, também dei entrevista a ele, e ele dizia pra mim, se o José Carlos tivesse vivo não tinha pra Gilberto Gil não. Ele teria sido Ministro da Cultura nesse tempo de democracia. Porque ele era uma pessoa que tinha uma atuação nacional no tempo que nem tinha internet. (BRANDÃO, 2016)

A fala de Regina pode ser um retrato do tamanho de sua projeção. Lotar um teatro para a criação de uma federação num contexto de ditadura militar era, no mínimo, curioso. O livro citado na entrevista é o *Teatro Amador: Radiografia de uma realidade (1974-1986)*, de Maria Helena Kühner (1987). A obra é um verdadeiro compilado de documentos, narrando a história do movimento de teatro amador, suas federações, confederação e articulações

entre os anos citados, como podemos observar no trecho do Estatuto da Confederação Nacional de Teatro Amador:

Art. 2.º – A Federação Nacional de Teatro Amador tem por objetivos:
amparar e defender os interesses gerais dos grupos associados, bem como representá-los perante a comunidade, os poderes públicos federais, estaduais e municipais, colaborando com os mesmos no estudo e solução de todos os assuntos que, direta ou indiretamente possam, de qualquer forma, fomentar-lhe a coesão e fortalecimento; (KÜHNER, 1987, p. 327)

A citação acima já deixa explícita a importância da organização das Federações para o movimento teatral amador⁴. Essa dinâmica lança as bases para o embrião das políticas públicas culturais, surgindo daí propostas como o Teatro Móvel, Convênio Mobral-Comédia Cearense, que ocorreu entre os anos de 1974 e 1976 e tinha como objetivo realizar quatro apresentações mensais nos municípios do interior do Ceará, entre outros estimulados pelo Plano Anual de Divulgação Artística (PADA), na intenção de popularizar e promover a arte nos bairros e comunidades do estado.

A presença constante de José Carlos em nossas fontes aponta para a percepção de seu prestígio e sua reputação, que reconhecemos como poder simbólico e, aqui, o entenderemos a partir do Campo Intelectual e Artístico de Bourdieu (2015), que atende à ideia de forma de poder, ou capital simbólico, pertencente ao campo artístico, que se torna um lugar de luta por poder e prestígio:

As espécies de capital, à maneira dos trunfos num jogo, são os poderes que definem as probabilidades de ganho num campo determinado (de facto, a cada campo ou subcampo corresponde uma espécie de capital particular, que ocorre, como poder ou como coisa em jogo, neste campo. [...])
O capital cultural e o capital social e também o capital simbólico, geralmente chamado prestígio, reputação, fama, etc., que é a forma percebida e reconhecida como legítima das diferentes espécies de capital. Pode-se assim construir um modelo simplificado do campo social no seu conjunto que permite pensar a posição de cada agente

⁴ Para este artigo, entenderemos Teatro Amador como uma forma de organização de grupos teatrais que passam a defender, de forma articulada, seus interesses e representações, estabelecendo sua filosofia democrática e posicionamentos políticos e culturais. Tal definição se justifica pela infinidade de possíveis conceituações que, por ora, podem não versar com o que é proposto e discutido neste texto.

em todos os espaços de jogo possíveis (dando-se por entendido que, se cada campo tem a sua lógica própria e a sua hierarquia própria, a hierarquia que se estabelece entre as espécies do capital e a ligação estatística existente entre os diferentes haveres fazem com que o campo econômico tenda a impor a sua estrutura aos outros campos) (BOURDIEU, 2015, p. 137).

Destacado o lugar de luta por diversas formas de capital, apontamos onde Matos se apropria desse poder e passa a mobilizar a si e o seu entorno em busca do desenvolvimento do teatro, especialmente do teatro amador, nos anos da ditadura militar.

No âmbito político, José Carlos era filiado ao Movimento Revolucionário 8 de Outubro, ou MR8. Era uma organização política de ideologia comunista e teve participação na luta armada contra a ditadura militar brasileira. O aprofundamento sobre o engajamento político na trajetória de Matos auxilia na percepção de valores que regeu suas escolhas e ativismos no campo artístico e político. Em matéria do jornal O Povo, a presença e as opiniões de José Carlos em debates e reuniões sobre teatro são destacadas:

Seu pensamento acerca do teatro, José Carlos Matos expôs fundamentalmente, ao longo destes muitos anos de intensa atuação, de maneira oral e fragmentada. Participante ativo de debates e reuniões, José Carlos destacava-se por suas inúmeras intervenções, sempre guardando estreita coerência com sua ação, não só como diretor teatral, mas também na qualidade de líder do movimento de teatro amador. (BARROSO, 1982, p. 6)

A matéria "Teatro Popular – Uma Experiência Cearense", da revista Nação Cariri, onde fica explícita a importância desta figura tão emblemática e carismática no cenário teatral cearense e nacional e o esforço de Matos em busca de um movimento teatral popular e comprometido com bandeiras democráticas.

José Carlos Matos, à frente da Federação Estadual de Teatro Amador, FESTA-CE, conseguiu, com seu dinamismo, organizar o movimento a nível nacional. Articulou com as entidades de quase todos os Estados a reestruturação da Confederação Nacional de Teatro Amador. José Carlos começou pela base, mobilizando várias Federações estaduais, que existiam apenas burocraticamente, as quais incentivavam os artistas para a produção de espetáculos, muito menos para a formação de grupos mais ou menos estáveis que pudessem avançar para uma proposta de teatro popular. Em muitos dos casos, não existiam trabalhos sistemáticos de produção

de espetáculos e de discussões de seus conteúdos, muito menos da situação política do país e de intervenção da arte no processo político em desenvolvimento. José Carlos, com suas viagens incansáveis, conseguiu, enfim, articular estas federações e forjar um movimento nacionalmente organizado. A Confenata passou a ser, então, um organismo vivo, que hoje, embora com algumas debilidades, próprias da luta política, unifica e mobiliza o teatro amador do País. Este salto foi conquistado principalmente a partir do II Congresso Nacional realizado no ano passado em São Paulo, onde a entidade firmou compromisso com a luta do povo brasileiro por liberdades, pelo fim do regime militar e por todas as bandeiras democráticas que unificam o povo brasileiro na luta por melhores condições de vida. Neste sentido, também optou pelo teatro “na perspectiva popular”, como dizia Zé Carlos. Esta foi uma das maiores contribuições ao movimento artístico-cultural do País, onde teve papel de articulador um dos membros do Grita. Não só isso, mas aquele que deu a direção artística da “Luminura”, nela contribuindo com o seu saber e aprendendo com os outros companheiros. Enfim, crescendo na opção política pelo teatro popular. Embora tenha sido abruptamente interrompido o seu trabalho, exatamente quando retornava de uma de suas viagens, José Carlos Matos deixou um movimento de teatro amador estruturado nacionalmente, onde – o que é bastante importante – formaram-se pessoas capazes de levar suas propostas à frente (BORGES; ABREU, 1982, p. 20).

O fato é que o Grita, a cooperativa, as federações de teatro amador e a Confederação de Teatro Amador se cruzam com a construção e a memória de uma liderança articulada, politizada, militante e influenciadora. A presença marcante de Matos no meio teatral e cultural na década de 1970 permeia a memória e o imaginário dos integrantes desses meios. Le Goff (2003, p. 469) percebe “a memória como um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia”. O entendimento de Candau (2009, p. 46) de que “não pode haver identidade sem memória” se conecta com a identidade apontada por Le Goff:

[...] É a justo título que Paul Antze e Michael Lambek (1996) argumentam que a memória pode tanto reforçar (no caso da lembrança) e enfraquecer (no caso do esquecimento) o sentimento de nossa identidade. Em caso de perda de memória, é um pouco de nós mesmos que acreditamos perder. Quando nossa memória se torna irremediavelmente falha, sob suas formas individuais tal como problemas mnésicos severos associados às doenças neurodegenerativas (mal de Alzheimer, Huntington, Parkinson), ou sob formas coletivas que se crê legítimas, a amnésia é então acompanhada de um sentimento de perda de identidade (pessoal ou coletiva). Há, poderíamos dizer, uma perda da essência ou mais exatamente, a representação (pessoal ou coletiva) de uma perda

da essência. A memória pode, assim, ser assimilada a essa faculdade constituinte da identidade pessoal que permite ao sujeito de se pensar detentor de uma essência que permanece estável no tempo, ou de pensar que o grupo ao qual pertence é detentor de uma essência tendo a mesma propriedade. [...]

Quais são as implicações desse essencialismo? Se, graças a nossa faculdade de memória, pensamos que “nós” (eu, enquanto indivíduo, mas também o grupo ao qual pertencemos) temos uma essência, teremos a preocupação de a conservar, preservar em vista de a patrimonializar, exceto nos casos – que podem ser patológicos – de vergonha de si. (CANDAUI, 2009, p. 47)

Assim, a construção da identidade da pessoa articuladora, política e intelectual de José Carlos Matos, a partir das narrativas sobre sua figura, se apresenta como uma tentativa de conservá-lo na forma de memória, buscando, como disse Candau (2009), o essencialismo, para evitar seu esquecimento, e até patrimonializar sua figura, já que há uma escola do município de Fortaleza e um teatro, em São Paulo, com o seu nome.

[...] o antigo teatro Taibe, importante casa de espetáculos do centro de São Paulo, agora de propriedade da Confederação Nacional de Teatro Amador, passou a denominar-se Teatro José Carlos Matos. Estiveram presentes à solenidade, Regina Brandão, viúva de José Carlos, representantes do Cardeal Dom Paulo Arns, de várias Federações Estaduais e Grupos Teatrais, dos partidos de oposição, além da diretoria da Confenata.

Esta homenagem veio se juntar às acontecidas em Fortaleza, que tiveram seu momento mais significativo durante a missa celebrada no Teatro José de Alencar, com a presença de mais de setecentas pessoas. Durante a celebração, vários membros da comunidade teatral tomaram da palavra para evocar a personalidade do homenageado. (BARROSO, 1982, p. 7)

Atentos ao ano da matéria citada acima, não podemos deixar de destacar o contexto histórico e social da ditadura civil-militar brasileira. Nesse período de cerceamento, o teatro como forma de combate à repressão ganhou sensível repercussão. Vários espaços, instituições, grupos estudantis e políticos passaram a expressar a insatisfação e a resistência ao autoritarismo da época.

Esse contexto sociopolítico e de ambiente repressivo era combatido e refutado pelos posicionamentos de José Carlos Matos e muitos dos seus esforços como articulador apontam para ideais contrários e resistentes ao período militar brasileiro. Matos protagonizou uma liderança no campo político

e cultural e, por isso mesmo, se faz importante entender as influências da cultura política que implicam nas relações sociais e no imaginário simbólico.

Dessa forma, a *cultura política*, conceito de Rodrigo Pato Sá Motta (2018, p. 114), se apresenta como um

conjunto de valores, tradições, práticas e representações políticas, partilhado por determinado grupo humano, que expressa/constrói identidade coletiva e fornece leituras comuns do passado, assim como fornece inspiração para projetos políticos direcionados ao futuro.

O uso desse conceito estimula reflexões sobre a História recente e auxilia na compreensão de características marcantes da nossa sociedade, tais como o apego a lideranças carismáticas.

Os sujeitos não são peças inertes diante de estruturas sociais perenes. O campo da política supõe o protagonismo de agentes que fazem escolhas: há sempre margem para a opção entre diferentes caminhos de ação. Assim, não há que supor oposição entre a influência de padrões culturais e o arbítrio dos agentes políticos. O argumento é que as escolhas podem sofrer a influência da cultura política, que oferece aos agentes alguns padrões de ação já inscritos nas tradições, mais atraentes e viáveis por terem gerado sucesso em ocasiões anteriores. Por outro lado, embora cultura política implique relações sociais, valores e imaginários estruturados, bem enraizados na sociedade, isso não significa a impossibilidade de mudança. (MOTTA, 2018, p. 113)

A figura de José Carlos Matos permeia a memória e o imaginário sobre o Teatro Amador Cearense, entre 1972 e 1982, especialmente num lugar de liderança e mobilização no campo político e cultural. Este artigo se debruçou sobre quem foi essa personagem e, a partir da articulação entre a memória e os efeitos da cultura política, potencializou a construção e a imagem dessa figura, esse intelectual engajado, articulado e que não resistia à tentação de ser livre. “A partir do instante em que a sociedade transformou-se em dominadores e dominados, ser livre é uma coisa que tem que ser tentada constantemente” (BARROSO, 1982, p. 6).

Bibliografia

AARÃO, Daniel. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

AZEVEDO, Kátia. **Mutirão**: jornal alternativo do Ceará (1977/1982). Fortaleza: Museu do Ceará, 2002.

BARROSO, Oswald. A trajetória de José Carlos Matos. **O Povo**, Fortaleza, p. 4-8, 17 jun. 1982.

BATISTA, Natália. **Nos palcos da história**: teatro, política e liberdade. São Paulo: Letra e Voz, 2017.

BATISTA, Natália; ROSELL, Mariana. Teatro e história: uma proposta metodológica. **História e Cultura**, Franca, SP, v. 6, n. 2, 2017. DOI: <https://doi.org/10.18223/hiscult.v6i2.2037>.

BLOCH, Marc. **Apologia da história ou O ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BORGES, Joana; ABREU, Jô. Teatro Popular: uma experiência cearense. **Nação Cariri**, Fortaleza, v. 6, p. 17-20, 1982.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Edições 70, 2015.

_____. **Campo de Poder, Campo Intelectual**. Tucumán: Editorial Montessor, 2002.

BRANDÃO, Regina. Entrevista cedida a Thaís Paz. Arquivo pessoal. 15 set. 2016.

BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. Cidade e história. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi (org.) **Cidade**: história e desafios. Rio de Janeiro: FGV, 2002. p. 16-35.

CANDAU, Joël. Bases antropológicas e expressões mundanas da busca patrimonial: memória, tradição e identidade. **Revista Memória em Rede**, Pelotas, RS, v. 1, n. 1, p. 43-58, 2010.

CARDENUTO, Reinaldo. Dramaturgia de avaliação: o teatro político dos anos 1970. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 26, n. 76, 2012. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142012000300029>.

- CARREIRA, André. Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org.). **Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco**. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.
- DUNN, Christopher. “Nós somos os propositores”: vanguarda e contracultura no Brasil, 1964-1974. **ArtCultura**, Uberlândia, MG, v. 10, n. 17, p. 143-158, 2008.
- FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. **Usos e abusos da história oral**. 7. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2005.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. São Paulo, Edições Loyola, 3ª ed, 1996.
- _____, Michel. **Vigiar e punir**. Rio de Janeiro: Vozes, 1978.
- GARCIA, Silvana. **Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HALL, Michael. **História oral: os riscos da inocência: o direito à memória**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- REIS, Daniel Aarão *et al.* (org.). **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do Golpe de 1964**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- KÜHNER, Maria Helena. **Teatro amador: radiografia de uma realidade (1974-1986)**. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990.
- MAIA, Edmilson. **Memórias de luta: ritos políticos do movimento estudantil universitário (Fortaleza, 1962-1969)**. Fortaleza: Edições UFC, 2008.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Cultura política e ditadura: um debate teórico e historiográfico. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 109-137, 2018.
DOI: <https://doi.org/10.5965/2175180310232018109>.
- NAPOLITANO, Marcos. **História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2016.
- SILVA, Erotilde. **O fazer teatral: uma forma de resistência**. Fortaleza: Edições UFC, 1992.
- PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina. **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2009.
- VIDAL, Márcia. **Imprensa e poder**. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 1994.



UM PEDAÇO NO MEIO DO MUNDO: TRAVESSIAS DO TEATRO NO TOCANTINS

*A PIECE IN THE MIDDLE OF THE WORLD: WANDERINGS OF THE
THEATER IN TOCANTINS*

*UNA PIEZA EN EL MEDIO DEL MUNDO: TRAVESÍAS DO TEATRO EN
TOCANTINS*

Adailson Costa Dos Santos e Kenedy Sinomar Dias Fachini

Adailson Costa Dos Santos

Professor do IFTO – Campus Gurupi; Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB), Mestre em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás (UFG); Licenciado e Bacharel em Teatro pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPB).

Kenedy Sinomar Dias Fachini

Técnico em Agropecuária pelo Instituto Federal do Mato Grosso (IFMT) – Campus Juína. Atualmente é estudante no curso de Licenciatura em Teatro pelo Instituto Federal do Tocantins (IFTO) – Campus Gurupi.

Resumo

Este artigo tem como objetivo discutir os assuntos levantados a partir do estudo dos acervos escaneados pelo projeto *Existeatro em Gurupi?* visando contextualizar os documentos em reflexões históricas sobre o Teatro¹, na década de 1980. A metodologia é baseada nas experiências do Acervo Recordança, em Pernambuco, e no projeto Memória do Movimento, na Paraíba. O projeto encontra-se em desenvolvimento, todavia já se tem muito a discutir sobre os documentos do Projeto Timbá e sua grande influência para as artes cênicas nesse período histórico.

Palavras-chaves: circuito Timbá, Tocantins, Gurupi, história do teatro.

Abstract

This article aims to discuss the topics raised from the studies of the collection scanned by the project *Existeatro em Gurupi?* seeking to contextualize the documents in historical reflections on Theater, in the decade of 1980. The methodology is based on the experiences of the *Acervo Recordança*, in Pernambuco, and on the project *Memória do Movimento*, in Paraíba. The project is in development; however, there is already much to be discussed about the documents of the *Projeto Timbá* and its great influence to the performing arts in this historical period.

Keywords: Timbá circuit, Tocantins, Gurupi, theater history.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo discutir las cuestiones planteadas a partir del estudio de las colecciones escaneadas por el proyecto *Existeatro em Gurupi?* con el objetivo de contextualizar los documentos en reflexiones históricas sobre el Teatro en la década de 1980. La metodología se basa en la experiencia de la Colección *Recordança*, en Pernambuco, y en el proyecto *Memoria do Movimento*, en Paraíba. El proyecto en general está en desarrollo, sin embargo, ya hay mucho que discutir sobre los documentos del Proyecto Timbá y su gran influencia en las artes escénicas en este período histórico.

Palabras clave: circuito Timbá, Tocantins, Gurupi, historia del teatro.

¹ Neste trabalho, visando equidade e posicionamento político, quando o termo Teatro for citado com o significado de práticas teatrais, ele será escrito com letra maiúscula. Apenas o ambiente físico do teatro será escrito com letra minúscula.

Tudo Começa de Algum Lugar

O pontapé inicial deste artigo se dá a partir do projeto de pesquisa *Existeatro? – História do Teatro em Gurupi*, que busca reconhecer e analisar dados e documentos com artistas locais para compreender como se deu o desenvolvimento das práticas teatrais em Gurupi (TO), município do sul Tocantinense. O projeto teve início em 2018 com a implementação do projeto de extensão de mesmo nome. Foram dois anos (2018 e 2019) como projeto de extensão com bolsa pelo Instituto Federal do Tocantins (IFTO) e dois anos (2020 e 2021) como projeto de pesquisa do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) também pelo IFTO. A pesquisa foi desenvolvida a partir da leitura e da análise de arquivos coletados e escaneados nos anos anteriores.

O projeto *ExisTeatro? – História do Teatro em Gurupi* tem como fundamento um processo de busca por um conhecimento sobre as manifestações das artes cênicas existentes na cidade. O projeto tem sua metodologia baseada no Projeto Recordança, que ocorre em Pernambuco, e no projeto Memória do Movimento, versão do Recordança, porém realizado na Paraíba.

Esse tipo de pesquisa se relaciona diretamente com uma compreensão benjaminiana de mundo, a partir da sua concepção de passado como conjunto de reminiscências, mais precisamente um *jetztzeit*, ou seja, o “tempo do agora”, ou ainda um “tempo saturado de agoras”, com sua instabilidade nos períodos históricos de uma cultura e com suas temporalidades diversas e incomensuráveis.

Em meio a esse “tempo do agora” se inserem as artes cênicas permeada por um tempo instantâneo, encontrando, portanto, sua maior característica: a fugacidade. O Teatro, a Dança, a Performance são obras de arte fugazes, perdem-se muito rapidamente, e apenas alguns resquícios e registros são preservados. Trabalhamos com o Teatro, sendo assim, aceitamos diretamente o pressuposto de que ele é fugaz, porque na condição de arte é inserido num sistema semiótico aberto repleto de redefinições no decurso da história. Pressupõe, ainda, entender que ele é fugaz, pois não

sobrevive em outro suporte que seja estável, de forma que “a tarefa documental é coletar restos” (LIMA, 2002, p. 34).

Os documentos do projeto passam por um processo de digitalização afim de que não seja preciso manusear o original constantemente. Posteriormente, o material é lido pelos membros da equipe e organizado em assuntos correlacionados com base em palavras-chave. Após as organizações, passamos a construir, com base nas palavras chaves a linha do tempo das atividades, bem como as datas dos materiais. A partir desta reconstrução podemos descobrir as lacunas de tempo e história a serem preenchidas em outros momentos com entrevistas. Estes procedimentos constituem o laboratório de histórias com as quais o projeto construí suas narratividades historiográficas.

Segundo Elio Chaves Flores, professor da UFPB, o conceito de Laboratório de História compreende um espaço no qual a “condição ou ambiente propicia observação, experiência ou prática sistemática” (FLORES, 2004, p.63). Partindo deste princípio, a metodologia de constituição dos acervos parte da necessidade de ampliar laboratórios de histórias para debates e praticas de sistematização de resquícios históricos da cidade.

Ainda segundo Flores (2004) a concepção de estudar história de forma laboratorial

responde pela necessidade imposta pela nova história de que a fotografia, o desenho humorístico, o filme, as crônicas de viagem, as categorias analíticas e o livro didático são formas documentais e narrativas de representação do real (FLORES, 2004, p. 70).

Sendo assim, um acervo documental é um laboratório onde os diversos olhares podem obter narrativas colaborativas e baseadas em uma pluralidade de mídias documentais.

Um acervo construído é diretamente um recorte. Todavia ele não se configura como o fim em si próprio, ele é um meio pelo qual, a partir de movimentos constantes, tornamos provisória a perda inicial por meio da construção historiográfica, enquanto acervo. Essa provisoriedade da perda está ligada a segunda ideia, a do acervo como matéria viva (GREINER, 2002).

Contra a ideia que possa surgir de que um conhecimento do passado cristalizará nossa enunciação sobre a perspectiva histórica. Como a recepção também não passa incólume pelo tempo, transformando-se a cada momento histórico, o passado está sujeito à constante revisão, de forma 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” (BENJAMIN, 1994, p. 224).

Em razão disso, assumimos para nossa pesquisa que “articular historicamente” o passado da arte cênica gurupiense não é nos apropriarmos de uma verdade sobre esse passado, mas o entendermos como “reminiscência” a partir de um momento flagrante, que é o presente. “É a ressonância da arte que se abriga no aconchego dos arquivos. E a ressonância não é só passado, é também o que poderia ter sido e o que pode vir a ser” (LIMA, 2002, p. 37).

Os levantamentos doravante apresentados fazem parte dos resultados obtidos no projeto aprovado no ano de 2021 no edital PIC/IFTO/CNPq – PIBIC.

O Projeto Timbá

O projeto Timbá foi um dos mais importantes movimentos artísticos para a história do Teatro, não somente em Gurupi, mas como um todo, visto que se tratava de Circuitos Artísticos realizados durante os anos 1980, em diversas cidades do Norte Goiano. Os circuitos viajavam de cidade em cidade, levando espetáculos teatrais para a população. Durante os circuitos eram realizadas peças teatrais infantis e adultas, em locais previamente acordados com as cidades e/ou em feiras. Foram quatro circuitos, mas tem-se o conhecimento de apenas três, devido a carência de documentos sobre o primeiro. Existem relatos de jornais da época e atas de reunião que tratam do balanço do primeiro circuito, mas nada muito consistente sobre sua organização. Alguns vestígios do primeiro circuito que confirmam a sua realização são os registros presentes no relatório de 1988, que faz uma

comparação do primeiro com os demais circuitos, apontando que aquele ocorreu antes mesmo da fundação da Associação de Teatro do Médio Goiano (ATEMEG) que seu somente em 1988². Acredita-se que isso seja um detalhe que justifica a falta de um documento escrito sobre o I Circuito, já que os relatórios apenas registraram a partir da criação ATEMEG.

II Circuito Timbá – 1986

O II Circuito Timbá foi realizado, no ano de 1986, e teve atividades ocorrendo durante o ano todo. Percebe-se, a partir dos relatórios, que o circuito já contava com patrocinadores a nível estadual e da União, auxiliando no deslocamento das equipes tanto na visitação pelas cidades como na aplicação e apresentação das oficinas e peças de Teatro.

Os grupos participantes da primeira edição do circuito foram: Gatos Pingados – Gurupi (GO); Pedrancini – Miracema (GO); Popularte – Anápolis (GO); Gente Di Mente – Anápolis (GO); Chama Viva – Porto Nacional (GO); Renascimento – Porto Nacional (GO), todos esses grupos pertencentes ao Estado de Goiás antes da criação do Estado de Tocantins. Além disso, contou com a participação de O Jogo – Imperatriz (MA); Travessuras de Mamulengo – Brasília (DF). O projeto, dessa forma, tinha um total de oito grupos participantes de três Estados diferentes (Maranhão, Goiás e Brasília).

Vale reforçar que, somente a partir de 5 de outubro de 1988, o Norte do Estado de Goiás foi emancipado dando origem ao Estado do Tocantins. O circuito Timbá atravessou exatamente essa transformação e emancipação estadual.³

Ainda na primeira edição pode-se destacar os grupos que atuaram como apoiadores para a realização do projeto são eles: Associação Independente de Artes Amadora de Gurupi (AIAAG); Grupo de Teatro Amador do São Miguel do Araguaia (GETASMA); Grupo Teatral Goyáz; Grupo Riarte; Grupo Liberdade; Grupo Ceres; Grupo da Comunidade Jovem de

² A associação foi a responsável pelos arquivos do circuito.

³ Por esse motivo apontamos, na pesquisa, os municípios que, posteriormente, vieram a fazer parte do Estado do Tocantins como ainda pertencentes ao Estado de Goiás.

Cristalândia; Grupo Teatral Eli Torres; Grupo Teatral Sonho; Grupo da Comunidade Jovem de Estrela do Norte; Grupo da Comunidade Jovem de Miranorte; Grupo de Teatro Perdidos no Espaço e Grupo de Teatro Construção. Alguns não têm registro de qual município eles eram atuantes.

Numerando todos os espetáculos em todas as cidades visitadas, temos 72 espetáculos apresentados em palcos e nove em feiras e ruas, totalizando 81 espetáculos. Participaram 23 municípios no II Circuito Timbá: Gurupi; Santa Tereza; Colméia; Rialma; Uruaçu; Guaraí; Campinorte; Ceres; Alvorada; Cristalândia; Goianésia; Jaraguá; Araguaçu; São Miguel do Araguaia; Figueirópolis; Minaçu (Sama); Araguaína; Estrela do Norte; Miranorte; Porangatu; Miracema do Norte; Porto Nacional e Dianópolis.

III Circuito Timbá – 1987

Em 1987, o projeto Timbá foi dividido em etapas que compreendiam oficinas de ensino do Teatro e festivais artísticos. As atividades também foram espalhadas no decorrer do ano, com as primeiras atividades ocorrendo em 1 de fevereiro e a última em 13 de dezembro. O circuito foi dividido em cinco etapas, sendo elas: Vai e Vem Teatro – Oficinas Técnicas; Seminário de Teatro do interior de Goiás; 1º Mostra de Teatro do Vale de São Patrício; 2º Circuito Timbá de Teatro e Festival de Teatro do Norte Goiano.

Diferentemente do II Circuito que teve número expressivo de cidades atingidas, o III Circuito percorreu cinco cidades: Monte do Carmo (GO), Gurupi (GO), Natividade (GO), Paraíso do Norte (GO) e Porto Nacional (GO). Percebemos que apenas Gurupi e Porto Nacional, importantes polos do Estado, foram revisitadas pelo projeto, sendo as demais cidades novas experiências do circuito.

Os grupos participantes foram reduzidos em três grupos de Teatro: Grupo de Teatro Chama Viva – Porto Nacional, Teatro Luzes – Gurupi e Teatro Artes – Paraíso do Norte. Entre as peças apresentadas, pode-se citar, *PFSB A Solução Brasileira*, *Diálogo Noturno com um Homem Vil* e a peça infantil *Coelhinho Pitomba*.

O Relatório de Atividades de 1987 aponta que o III Circuito Timbá não alcançou os objetivos pretendidos devido a várias dificuldades enfrentadas pelos grupos. Uma das principais questões se refere ao público que previa atingir e ao cumprimento do calendário. Um dos exemplos de problemas enfrentados que podemos citar é o fato de que, na região de Gurupi, o grupo Teatro Luzes não teve condições financeiras para circular, pois os gastos com transporte de cenário e materiais de iluminação eram superiores às condições oferecidas pela ATEMEG.

No geral, a documentação aponta que a deficiência na divulgação dos espetáculos impediu o trabalho dos grupos que não tiveram o público esperado em suas plateias. Houve uma média de 95 pessoas por espetáculo, totalizando 1350 pessoas atingidas por essa etapa do ano de 1987.

Em 1986, ainda que tenha existido alguns empecilhos, as atividades foram realizadas com maior segurança graças aos apoios da ATEMEG e dos demais patrocinadores. Já em 1987, o projeto foi mais audacioso, com uma programação para o ano inteiro e orçamento para uma escola de Teatro ambulante. Em contraponto, o apoio financeiro reduziu ao mínimo esperado, permanecendo apenas com auxílios da Prefeitura Municipal de Araguaína (GO) e de Jaraguá (GO).

Por conseguinte, as dificuldades na administração das atividades e a quase total invisibilidade do trabalho das equipes de serviço, com atuação prevista para cada uma das regiões, provocou, num tempo muito curto, a queda gradual do aspecto motivacional da maior parte dos integrantes do movimento.

Consta nos relatórios do evento que sustentar a existência dele mesmo sem os patrocínios era importante, pois seria vital para o processo de amadurecimento dos objetivos a serem estabelecidos em um futuro próximo.

IV Circuito Timbá – 1988

Em 1988 foi realizado o último Projeto Timbá. Aqui, o projeto se dividiu em três etapas. Nesse ano o projeto teve início em maio com duração até dezembro. As três etapas que aconteceram durante o projeto são: Formação de Quadros, IV Circuito Timbá e Festival de Teatro do Tocantins (I FETO).

Em 1988, temos a fundação do Estado do Tocantins proporcionando ao circuito o feito de ser o primeiro festival de Teatro registrado no Estado do Tocantins. Com a IV Edição do Projeto Timbá, a ATEMEG desenvolveu uma atuação concentrada no triângulo municipal representado por Gurupi (TO), Porto Nacional (TO) e Paraíso do Norte (TO).

Nesse ano, a circulação de espetáculos nas cidades de Paraíso do Norte, Porto Nacional e Gurupi foram todas produzidos por grupos locais. O IV Circuito teve uma duração de três meses, tendo seu início em agosto no município de Paraíso do Norte, passando por Porto Nacional no mês de setembro e findando em outubro na cidade de Gurupi. Os espetáculos ocorriam sempre aos fins de semana, sábado e domingo.

Nos anos de 1986 e 1987, os projetos desenvolvidos foram excessivamente abrangentes, chegando a atingir 35 municípios do Estado de Goiás, dessa forma, as apresentações de espetáculos nas três cidades foram consideradas como reduzidas pelos organizadores. Além do problema com o patrocínio, a ideia de manter o circuito em três cidades se deu mediante o entendimento de que era preciso fortalecer a circulação de espetáculos e debates nessas cidades, provocando uma reflexão da comunidade sobre a produção teatral local.

O circuito, em 1988, pretendia mostrar à população das cidades de Gurupi, Porto Nacional e Paraíso do Norte, de maneira mais intensa, por meio de temporadas mensais, a produção teatral de seis grupos. Uma seleção de espetáculos que evidenciassem os avanços do movimento organizado capaz de sensibilizar cidadãos, empresas e órgãos públicos, a fim de que esses grupos dessem apoio à continuidade das atividades cênicas tanto por meio do projeto Timbá quanto de outros dentro do Estado do Tocantins.

Os grupos participantes dessa edição do circuito foram: Chama Viva de Porto Nacional, Teatro Artes de Paraíso do Norte, grupo Teatro Renascimento de Porto Nacional, Gatos Pingados Dança Teatro, Teatro Luzes e Teatro Manga Verde sendo estes três últimos de Gurupi. A divulgação do IV Circuito foi bem mais ampla comparada aos anos anteriores.

Considerações Finais

É possível, apenas com base nos dados levantados, perceber como o Circuito Timbá nas suas quatro edições auxiliou não só a divulgação do trabalho dos grupos locais como o contato da população com grupos artísticos e suas produções em outros Estados vizinhos. Além disso, percebe-se como a diminuição do tamanho do evento decorreu da diminuição do patrocínio das cidades e dos órgãos que anteriormente mantiveram o evento. Dessa forma, após a IV edição, o circuito Timbá foi extinto no Estado de Goiás e Tocantins.

É importante considerar questões acerca do Circuito Timbá, visto que o evento se configurou como um sonho, com a participação dos grupos do interior do Goiás, que necessitavam de um conhecimento de novas técnicas, consoante a realidade de seu contexto e sem a necessidade de terem que buscar isso fora da região. Os grupos relataram como enfrentamentos, a precária situação existente, as dificuldades de acesso às cidades, a falta de apoio popular em alguns locais, as baixas condições de transporte, de hospedagem, a falta de incentivo, que envolve toda uma questão política, econômica e social. Diante disso, a resposta desse “sonho” se configurou na descoberta de novos grupos e de pessoas.

Tudo isso amplia consideravelmente esse sonho e, conseqüentemente, abre uma perspectiva de trabalho a um determinado conjunto de pessoas, possibilitando uma intervenção artística e cultural no seio da comunidade, contribuindo para a melhoria do processo educacional da população.

A respeito desse movimento um fato se mantém constante, existiu em Gurupi uma tentativa, sem grandes apoios institucionais, de criar um polo cultural que valorizasse o que estava sendo realizado de maneira independente nas cidades da região. O projeto Timbá não tinha como objetivo

“salvar da ignorância” as comunidades em que passavam, mas possibilitar o contato dos cidadãos com as práticas cênicas, principalmente as locais. Essa foi a tentativa de institucionalizar o que já vinha sendo realizado pelos artistas, todavia, após alguns encontros e, claramente, sem apoio financeiro, as atividades se deram por encerradas.

Gostaria, por fim, de abrir espaço aqui para agradecer a todos os artistas que foram pioneiros em relação às práticas cênicas na cidade de Gurupi, bem como no estado do Tocantins. O projeto permanece em andamento, pois é preciso novas edições para que outros materiais possam ser levantados e analisados.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. Infância e história destruição da experiência e origem da história. **Revista Brasileira de Crescimento e Desenvolvimento Humano**, São Paulo, n. 2, v. 15, p. 119-123. 2005.
- REUNIÃO DA ASSOCIAÇÃO DE TEATRO DO MÉDIO GOIANO (ATEMEG), 2., 1987, Paraíso do Norte. **Ata...** Paraíso do Norte: ATEMEG, 1987.
- REUNIÃO DA ASSOCIAÇÃO DE TEATRO DO MÉDIO GOIANO (ATEMEG), 3., 1987, Paraíso do Norte. **Ata...** Paraíso do Norte: ATEMEG, 1987.
- REUNIÃO DA ASSOCIAÇÃO DE TEATRO DO MÉDIO GOIANO (ATEMEG), 4., 1987, Paraíso do Norte. **Ata...** Paraíso do Norte: ATEMEG, 1987.
- BAUMAN, Zygmunt. **Tempos Líquidos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BELÉM, Cicero. **Teatro no Tocantins: Um olhar através do grupo Chama Viva**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura em Teatro) – Universidade Federal do Tocantins. Palmas, 2014.
- BRITO, Ademilde Cordeiro. **Movimentos artístico-culturais e docentes em artes/Teatro na cidade de Gurupi-TO: relato de experiência**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura em Teatro) – Universidade de Gurupi. Gurupi, 2014.

FLORES, Elio Chaves. Laboratórios de história: espaços híbridos e linguagens alternativas. IN: FLORES, Elio Chaves e BEHAR, Regina (org). **A formação do historiador: tradições e descoberta**. João Pessoa: Editora Universitária, 2004.

LIMA, Mariângela Alves de. Documentando a fugacidade da arte cênica. **Revista D'Art**, São Paulo, n. esp., p. 34-37, 2002. Disponível em:

http://www.centrocultural.sp.gov.br/revista_dart/pdfs/dart%209%20documentando%20a%20fugacidade.pdf. Acesso em: 20 ago. 2021.

SANTOS, Adailson Costa; VIEIRA, Guilherme Henrique Brito; QUEIROZ, Milton Gabriel Gama. Existeatro? Em Gurupi – Memória e Imaginário Cênico no sul do Estado. In: JORNADA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA E EXTENSÃO, 10., 2019, Gurupi. **Anais...** Palmas: IFTO, 2019a.

_____. “Existeatro?”: Registros Históricos do Teatro na Cidade de Gurupi – TO. In: SEMANA INTEGRADA DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE GURUPI/TO, 5., 2019, Gurupi. **Anais...** Palmas: IFTO, 2019b.

SANTOS, Adailson Costa; BRITO, Denise Nunes; MOURA, Jucielly Matias. Existeatro?: a problemática do se contar a história de uma arte efêmera e do se fazer pesquisador. In: ENCONTRO NACIONAL DE PROFESSORES DE ARTES DO IF, 3., 2018, Brasília, DF. **Anais...** Brasília, DF: IFB, 2018.

SANTOS, Adailson Costa; VICENTE, Ana Valéria. Projeto Memória do Movimento – Escola Fazendo Arte. In: SEMANA DE PESQUISA EM ARTES CÊNICAS DA UFPB, 2., 2011, João Pessoa. **Resumos...** João Pessoa: UFPB, 2011.

_____. Memória Compartilhada – Uma Experiência de extensão. In: ENCONTRO DE EXTENSÃO DA UFPB, 12., 2010, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: UFPB, 2010.

SANTOS, Adailson Costa; AMORIN, Rafaela; VICENTE, Ana Valéria. Memória do Movimento – Acervo Digital. In: ENCONTRO DE EXTENSÃO DA UFPB, 13., 2011, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: UFPB, 2011.

_____. Acervo de Dança na Paraíba – Relato de Experiência – 2º Seminário Internacional Museus, Memória e Ativismo – UFG. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL MUSEUS, MEMÓRIA E ATIVISMO, 2., 2014, Goiânia. **Anais...** Goiânia: UFG, 2014.

SANTOS, Adailson Costa; VICENTE, Ana Valéria; SILVA, Bia Cagliani. Projeto Memória do Movimento – Escola Fazendo Arte. In: CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES DA UFPB – CONHECIMENTO EM DEBATE, 9., 2010, **Resultados...** João Pessoa: UFPB, 2010.

TIMBÁ. **Relatório de atividade do II Circuito.** Paraíso do Norte: TIMBÁ, 1º Relatório, 1986.

_____. **Relatório de atividade do III Circuito.** Paraíso do Norte: TIMBÁ, 2º Relatório, 1987.

_____. **Relatório de atividade do IV Circuito.** Gurupi: TIMBÁ, 3º Relatório, 1988.

VICENTE, Valéria; MARQUES, Roberta. A experiência do Projeto Recordança. In: PEREIRA, Roberto (org.). **Lições de dança.** Rio de Janeiro: UniverCidade, 2005.

VICENTE, Valéria. Dança, vestígio e história: teoria e prática no Acervo RecorDança. In: PEREIRA, Roberto; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid (org.).

Seminários de Dança – História em movimento: biografias e registros em dança. Caxias do Sul: Lorigraf, 2008.

_____. História compartilhada: práticas historiográficas transformadas através da relação do. In: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6., 2010, São Paulo. **Anais...**São Paulo: ABRACE, 2011.



Artigo

**O MST E O TEATRO: O PROCESSO DE CRIAÇÃO DA
PEÇA A FARSA DA JUSTIÇA BURGUESA**

***THE MST AND THE THEATER: THE PROCESS OF CREATING THE PLAY A
FARSA DA JUSTIÇA BURGUESA***

***EL MST Y EL TEATRO: EL PROCESO DE CREACIÓN DE LA OBRA A FARSA
DA JUSTIÇA BURGUESA***

Dieymes Pechincha

Dieymes Pechincha

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em
Artes da Cena – Universidade Federal do Rio de
Janeiro (PPGAC-UFRJ). Artigo referente à pesquisa
concluída em 2020, para a obtenção da titulação de
Mestre pelo PPGAC-UFRJ, sob orientação de
Carmem Cinyra Gadelha Pereira. Bolsista CAPES.
Diretor, roteirista e ator.

Resumo

Esta pesquisa pretende analisar o processo de criação da peça *A farsa da justiça burguesa*. A obra é fruto da construção da Marcha Nacional pela Reforma Agrária realizada pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, em 2005. A escolha do objeto parte da hipótese de que essa experiência retoma características pertencentes às tradições do teatro político e do teatro de agitação e propaganda. Além disso, foi analisado o processo de construção do debate até a produção cultural, no Movimento Sem Terra, e quais as suas implicações em sua produção estética. Parte da pesquisa é fundamentada em entrevistas com intelectuais que contribuíram com a assessoria ao movimento. Por fim, da interação do movimento social com artistas da cena artística foi possível notar a dinâmica de formação de novos intelectuais orgânicos no Movimento Sem Terra.

Palavras-chaves: teatro brasileiro, movimentos sociais, arte e política.

Abstract

This research intends to analyze the creation process of the play *A farsa da justiça burguesa*. This work is the result of the construction of the National March for Agrarian Reform, carried out by the Landless Rural Workers Movement in 2005. The choice of the object comes from the hypothesis that this experience recovers characteristics belonging to political theater and agitation and propaganda theater traditions. Also, we analyze the process of construction of the debate up to the cultural production, in the Landless Rural Workers Movement, and what are its implications for its aesthetic production. Part of the research is based on interviews with intellectuals who contributed by advising the movement. Thus, from the interaction of the social movement with theater artists we could notice the formation dynamics of new organic intellectuals in the Landless Rural Workers Movement.

Keywords: brazilian theater, social movements, arts and politics.

Resumen

Esta investigación pretende analizar el proceso de creación de la obra *A farsa da justiça burguesa*. Esta obra es el resultado de la construcción de la Marcha Nacional por la Reforma Agraria, realizado por el Movimiento de Trabajadores Rurales Sin Tierra en 2005. La elección del objeto parte de la hipótesis de que esa experiencia cumple la función de retomar de características pertenecientes a las tradiciones del teatro político y de agitación y propaganda. Además, analizamos el proceso de construcción del debate hasta la producción cultural en el Movimiento Sin Tierra y cuáles son sus implicaciones para su producción estética. Parte de la investigación se basa en entrevistas a intelectuales que contribuyen al asesoramiento del movimiento. Finalmente, a partir de esta interacción se pudo ver la dinámica de formación de nuevos intelectuales orgánicos en el Movimiento de los Sin Tierra.

Palabras clave: teatro brasileño, movimientos sociales, arte y política.

A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras”.
Walter Benjamin

O objetivo deste artigo é estudar o intercâmbio entre os movimentos sociais com intelectuais e grupos de teatro, tal qual uma alternativa contra-hegemônica. Como recorte, pretendo abordar a montagem do espetáculo *A farsa da justiça burguesa*¹, realizado por militantes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), durante a construção da Marcha Nacional pela Reforma Agrária de 2005. A marcha contou com a participação de 12 mil pessoas que percorreram 220 quilômetros em 17 dias. O início da procissão foi em Goiânia (GO), no dia 1 de maio, e o término foi em Brasília (DF), no dia 17 de maio. Aproximadamente 270 militantes, divididos entre cinco regiões do país, tiveram a tarefa de montar, durante os dias de

¹ Texto de Sérgio de Carvalho a partir da proposta do grupo Filhos da Mãe... Terra para a quarta etapa do teatro Procissão que narrou, em quatro estações, a história da luta pela terra contada a partir do ponto de vista dos trabalhadores, realizada em Brasília (DF), em 2005.

caminhada, quatro peças/atos² que se interligavam numa estrutura de teatro procissão com o objetivo de narrar a história da luta pela terra contada a partir do ponto de vista dos trabalhadores rurais.

A oficina com a Companhia do Latão

Em fevereiro de 2005, o MST organizou, em São Paulo (SP), um curso de formação sobre arte e cultura. A Companhia do Latão foi convidada para dar uma oficina. Em entrevista³, Sergio de Carvalho, diretor da companhia, descreveu o galpão da Escola de Samba Camisa 12 como o cenário de onde surge a construção desse ato do teatro procissão e o primeiro traço de criação da peça *A farsa da justiça burguesa*.

A oficina foi feita dentro de uma quadra de escola de samba, da Camisa 12. O que é uma coisa curiosíssima porque ela foi pós Carnaval, semanas depois. A ponto de os adereços do desfile da escola de samba estarem ainda no galpão. Curiosamente, foi um desfile sobre a esquerda. Então você tinha símbolos da esquerda: foice de isopor, martelo, cabeça do Lenin. A história do comunismo espalhada pelo salão, o que deixava a coisa muito doida, na escola de samba que certamente tinha quadros militantes de esquerda e por isso abrigou uma oficina do MST. (PECHINCHA, 2020, Anexo 3)

É interessante a peculiaridade da parceria com a escola de samba pelo fato de que a linguagem desses artistas estabelece relações com a tradição do teatro medieval, com seus carros e com suas composições alegóricas que buscam contar uma história, enquanto o enredo passa numa espécie de procissão. A proposta da oficina elaborada pela Companhia do Latão foi a de desenvolver um estudo de dialética aplicada ao teatro político. Os exercícios buscavam articular técnicas que evidenciassem as contradições no interior da cena, para instigar um incômodo mobilizador que permitisse ao público o exercício da crítica. Estão presentes nesse processo exercícios de teatro

² As quatro peças/atos são: *O balé do genocídio*; *A luta de box do camponês X agronegócio*; *Violência de estado* e *A farsa da justiça burguesa*.

³ As entrevistas utilizadas no presente artigo estão disponíveis nos anexos da dissertação: PECHINCHA, Dieymes. **Teatro e Movimentos Sociais**: Uma experiência teatral do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2020.

narrativo, canto, coro, contra coro etc. Sergio propõe: “Vamos fazer exercícios de Realismo Crítico, contradição via Realismo e exercícios de teatralidade, mais coral e musical e a gente coloca um contra o outro.” (PECHINCHA, 2020, Anexo 3). A mescla de experimentos promoveria um choque entre as linguagens, de forma que das diferenças entre os procedimentos surgisse uma síntese para a proposição cênica épica.

A oficina da Companhia do Latão era parte da preparação da marcha. O grupo Filhos da Mãe... Terra tinha o desafio de desenvolver um ato sobre a justiça, a partir do tema do Massacre de Eldorado do Carajás⁴, o qual havia completado dez anos e permanecia impune. O momento da oficina também foi marcado pela notícia do assassinato da Irmã Dorothy Stang⁵, ocorrido em 12 de fevereiro de 2005. Durante o processo, os integrantes assumiram a tarefa de falar a respeito das lutas de irmã Dorothy, enquanto trabalhadores da terra e das artes passaram a experimentar suas histórias em cena, a partir de experimentos formais e dos seus estudos sobre a violência no campo. Para isso tiveram subsídio teórico sobre o tema. Sergio relata que um dos materiais utilizados foi uma edição especial da revista *Caros Amigos*⁶, de 1999. Com o conteúdo trabalhado na oficina, foi elaborado uma série de improvisos partindo da situação do massacre de Carajás. Dentre inúmeros experimentos cênicos, surge a história de um homem que, diante de uma ação policial, fingiu-se de morto para não morrer.

Eu lembro que um grupo de jovens trouxe uma cena que era muito contraditória, que não era exatamente a cena da peça. Eu preciso bem dizer a verdade que a peça não surgiu na oficina. A ideia da peça, o tema da peça e algo da forma dela que surgiu nessa cena rápida, linda que eles fizeram, os adolescentes. A cena era mais ou menos assim, posso estar enganado na minha memória, mas era uma cena assim: tinha umas figuras corais que resolviam: “Vamos

⁴ No dia 17 de abril de 1996, foram assassinados 21 sem-terra em uma ação da Polícia Militar do Estado do Pará para desobstruir um trecho da rodovia PA-275, ocupada por trabalhadores para reivindicar reforma agrária.

⁵ A missionária atuou por mais de 30 anos no município de Anapu, sudoeste do Pará, prestando apoio aos pequenos produtores agroextrativistas. Na época de seu assassinato, ela lutava pela implantação do Projeto de Desenvolvimento Sustentável (PDS) Esperança, há cerca de 40 quilômetros da sede do município. O local, no entanto, era disputado por fazendeiros e madeireiros da região. De acordo com a investigação da Polícia Civil, Vitalmiro e Regivaldo pagaram R\$ 50 mil pela morte de Dorothy. Disponível em: <https://mst.org.br/2015/02/11/dez-anos-apos-dorothy-stang-o-sangue-ainda-corre-na-floresta/>. Acesso em: 21 dez. 2019.

⁶ REVISTA CAROS AMIGOS. São Paulo: Edição Especial, n. 5, nov. 1999.

condenar esse aqui que não morreu como nós! Vamos condenar essa pessoa, vamos julgar pela falta de heroísmo dele e tal”. E fizeram uma cena que já era um pouco a questão da peça: “Se ele não soube morrer e se fingiu de morto, ele precisa ser julgado”. Era uma cena, quase um coro só sobre isso, em que ele era condenado. A cena causou uma contradição radical ali, porque na verdade a primeira versão dela era mais contraditória do que a peça se tornou, porque ela inclusive podia dar a impressão de que o próprio movimento estava condenando a falta de heroísmo daquele que se fingiu de morto. (PECHINCHA, 2020, Anexo 3)

Durante a ação policial que resultou no Massacre de Eldorado dos Carajás, o militante Inácio Pereira⁷ se fingiu de morto para não morrer. Ele foi recolhido e empilhado com os demais mortos, dentre eles amigos e o corpo de seu filho, que foram encaminhados para um hospital. Na chegada, uma enfermeira relatou que havia um sobrevivente.

Os participantes decidiram ficcionalizar a história a partir da ótica da justiça, criaram o julgamento e a condenação devido à falta de heroísmo do sobrevivente. O julgamento de Inácio, enquanto ficção, serve ao interesse de, por intermédio da farsa, contar de forma cômica um episódio de uma das histórias mais duras de toda a trajetória do Movimento Sem-Terra. Trata-se de uma operação consciente que nos apresenta outra possibilidade de abordagem desse episódio. Contar a história a partir dos que ficam, produzir aproximação e empatia ao mesmo tempo em que se questionam os valores enraizados pela nossa sociedade. “Eu fiquei chocada com a força daquela ceninha deles, impressionante. Era simples, ela não tinha sequência de personagens, que eu me lembre, e ela não se assumia como julgamento burguês.” (PECHINCHA, 2020, Anexo 3). Após a improvisação do grupo, houve um pequeno debate entre eles, no qual surgiu um incômodo devido ao fato de que em alguns momentos a cena dava a entender que a crítica também era válida para o movimento e a sua relação com os que sobreviveram.

⁷ EPISÓDIO 03: Sobre Inácio. São Paulo. 1 vídeo (10 min) Publicado pelo canal A Farsa: ensaio sobre a verdade. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G617LHMDxJ0>. Acesso em: 18 out. 2022.

Quando os meninos fizeram a cena na primeira vez, eu lembro que minha sugestão para eles foi tirar a ambiguidade e assumir que era um tribunal burguês. A gente não precisa brigar com o movimento deixando ambíguo demais. Vamos deixar claro que é um tribunal burguês e que a postura da ideologia burguesa é essa. Isso já tinha sido lá atrás na oficina. Quando eu fui fazer a versão optei pelo nome *A farsa da justiça burguesa* para ficar mais claro. (PECHINCHA, 2020, Anexo 3)

A oficina tinha um objetivo político atrelado à construção da marcha. O grupo Filhos da Mãe... Terra, em parceria com o Latão, precisava produzir o que seria a quarta estação do teatro Procissão. Após o término da oficina, Sergio e os Filhos da Mãe... Terra assumem a tarefa de produzir a dramaturgia a partir da cena que havia surgido. Existe um processo de criação coletiva na escrita da peça. O grupo Filhos da Mãe... Terra segue improvisando cenas a partir do acompanhamento de Douglas Estevam⁸ que de tempos em tempos repassava os materiais acumulados para Sergio que assumia a tarefa de dar um retoque final à escrita. O desafio de apresentar a peça para doze mil pessoas impõem reflexões sobre forma e conteúdo para a produção da obra. Era necessário ampliar os elementos cênicos (cenário, adereços, música etc.) para uma escala de massas.

Por isso, a Brigada⁹ optou por trabalhar com bonecos gigantes. Sérgio de Carvalho, da Cia. do Latão, contribuiu com o elenco da região Sudeste para que fosse concebida uma estrutura com cavaletes, palco elevado, bonecos gigantes manipulados por atores em grandes escadas e grandes coros camponeses, que faziam lembrar os experimentos dos coros proletários alemães, nos quais participavam Hans Eisler, Bertolt Brecht, Erwin Piscator etc. (VILLAS BÔAS; CANOVA, 2019, p. 14-15)

A afirmação no trecho anterior alimenta a minha hipótese de que os experimentos que analiso têm relação com as linguagens desenvolvidas por grupos e intelectuais alinhados com o processo de construções de poéticas anticapitalistas.

⁸ Douglas Estevam, membro do Coletivo de Cultura do MST e participante da criação da Brigada Nacional de Teatro Patativa do Assaré e da Brigada Nacional de Áudio Visual Eduardo Coutinho.

⁹ Pelo fato de ser um movimento nacional, o MST conta com militantes de diversas regiões do país com capacidade de contribuição para tarefas em comum. Para a reunião e melhor desenvolvimento dos trabalhos, o setor de cultura criou as Brigadas Nacionais de teatro, audiovisual etc.

O processo de criação dramaturgica

Em entrevista concedida, em 7 de setembro de 2018, o dramaturgo Sergio de Carvalho explica que as suas escolhas partiram das condições previstas para a encenação. Como o objetivo era apresentar a peça para um público de 12 mil pessoas, foi necessário pensar uma forma de encenação que tornasse a obra visível para quem estivesse distante. Daí, surge a ideia de criar um plano mais elevado em relação ao público. Sergio e o Filhos da Mãe... Terra elaboraram uma estrutura com escadas, cavaletes e tábuas para que funcionassem como uma plataforma para o diálogo entre os bonecos.

A utilização de bonecos surge como mecanismo para ampliar o alcance visual, tal qual as alegorias de uma escola de samba. Outra preocupação era a emissão das palavras: Sergio observou que era necessário pensar o discurso do texto a partir de uma linguagem em versos simples, facilitando a compreensão das frases ditas pelos bonecos ao ar livre. “Criei um coro que pressiona esse julgamento, como se fosse o coro da marcha, e é como se aquele julgamento fosse um intervalo burguês dentro de uma manifestação popular.” (PECHINCHA, 2020, Anexo 3). A escolha desse tipo de coro tem relação direta com as experiências cênicas dos coros operários presentes nas encenações de Bertolt Brecht e Erwin Piscator¹⁰. Nessas obras o coro cumpre a função crítica de interromper o fluxo narrativo ao mesmo tempo em que apresenta questionamentos e posicionamentos do autor. No caso estudado, esses posicionamentos são fruto da parceria entre autor e do movimento social, ainda que sua autoria não seja assumida nos créditos da encenação. Há um corpo coletivo, portanto, trabalhando em função dessa produção de discurso.

¹⁰ Erwin Friedrich Maximilian Piscator, dramaturgo, diretor e produtor teatral alemão, um dos expoentes do teatro épico – junto com Bertolt Brecht – e uma das principais referências do teatro documentário.

CORO

*Milhares de assassinatos
de crimes encomendados
prisões, ameaças,
desmandos judiciários
despejos, famílias expulsas
crescem as cercas do trabalho escravo
nos terrenos desmatados
dos mil povos dizimados
nosso nome é negro, nosso nome é índio e branco:
nosso nome é pobre
tão longa a história das perdas
que é preciso que faça sentido.
(CARVALHO, 2007, p. 171)*

Existe uma construção discursiva a partir da organização desses sujeitos que se reconhecem como alvo de injustiças e pertencentes ao mesmo campo de luta. Responsável por abrir a peça, a figura do coro contribui para a construção da identificação do problema vivenciado, enquanto uma experiência partilhada pelo coletivo. Em diversas ocasiões, o coro interrompe o fluxo do julgamento para apresentar ao público contrapontos e dados referentes à violência no campo. Um dado interessante dessa montagem é que a canção composta para o coro de entrada da peça acabou se tornando uma das referências mais marcantes da marcha e permanece presente nas vivências do movimento.

CORO DE ENTRADA

*Todos na marcha
Dá-me a tua mão
Rompe a esplanada
Vem meu irmão*

*Contra a injustiça na terra
O grande não (3x)*

*Quem vai na frente empunha a bandeira
Ergue a vontade acima do chão
Atrás quem vem são os teus companheiros
Trazendo a história da luta nas mãos*

*Sabor do fruto
Riso, descanso
A mesa farta
Um outro amanhã, amanhã, amanhã*

*Quem dera, malditos!
A vida não fosse
Moeda de troca dos donos da terra*

*Quem dera a verdade
Não precisasse
Da prova das armas
Dos gritos de morte
Quem dera os dias
Não fossem comidos
Como erva de gado
Poeira de beira
Migalha de pão (2x)*

O grande não!
(CARVALHO, 2007, p. 171)

Tornou-se comum ouvi-la nos espaços de socialização, confraternização e até mesmo nas místicas do MST. Em relação à composição da canção da marcha, Sergio destaca:

Essa Marcha é escrita por mim, pelo Márcio e musicada pelo Martin, que rodou, hoje tá dentro do movimento como letra anônima né, mas também é nossa. Assim como a peça que também roda quase como uma autoria coletiva, mas não é, ela foi o objetivamente toda escrita por mim a partir da cena criada por eles nessa oficina, a partir de um tema que a gente propôs. (PECHINCHA, 2020, Anexo 3)

Acredito que o debate sobre a autoria de uma obra desse tipo pode nos ajudar a aprofundar compreensões importantes para a elaboração de trabalhos que se pretendem políticos. É evidente que a dramaturgia, enquanto texto finalizado, é de autoria de Sergio.

O que me interessa, portanto, nesse debate é o processo de contribuição intelectual dos demais participantes. O caso da canção é um bom exemplo para ilustrar uma parte da questão, porque trata de uma obra criada para a marcha e que se alastrou feito as cantigas populares que fazem parte do dia a dia do movimento.

A montagem da peça e das canções foram ensaiadas durante os 17 dias de caminhada. Não existiam salas fechadas para a realização dos ensaios, que ocorriam ao ar livre ou em tendas levantadas ao final do percurso da caminhada diária. O Filhos da Mãe... Terra reuniu e coordenou 70 militantes da região sudeste para a tarefa de ensaiar a peça. O processo de direção da montagem foi coordenado pelo Filhos da Mãe... Terra e outros militantes da região sudeste que também participavam da Brigada Nacional

de Teatro Patativa do Assaré. Todos os dias, a coordenação se reunia para elaborar o cronograma de ensaios. Em algumas ocasiões, o grupo se dividia entre as tarefas de confecção dos bonecos e figurinos, condução dos ensaios das canções e do estudo da dramaturgia e marcações de cena. Não existia a figura de um indivíduo centralizador da tarefa de direção: o exercício era feito de forma coletiva e acordado durante as reuniões de coordenação. Assim como no processo de elaboração dramaturgica, o aspecto de coletivização da criação marca essa etapa da construção da obra.

Acredito que esse processo de criação em si já apresenta características de uma procissão em que cada estação é composta por um novo ensaio, um novo cronograma de tarefas, uma nova oportunidade de aprendizado. As relações de criação também apontam para a prática de um barracão de escola de samba em que adereços e alegorias tomam forma por mãos anônimas de aderecistas, artesãos, cenógrafos. O exercício de coletivização está inclusive no método de direção cênica partilhada por um grupo, em vez de centralizado em um indivíduo. Os artistas do Movimento Sem Terra apresentaram ao conjunto da organização uma experiência ímpar na história do teatro brasileiro. “No decorrer da marcha, ao longo dos 17 dias de jornada, foram apresentadas 18 peças teatrais, construídas pelos mais atuantes dos cerca de 40 grupos teatrais que o MST chegou a ter nos estados em que está organizado.” (VILLAS BÔAS; CANOVA, 2019, p. 13).

É importante pensar que o processo de produção dramaturgica tinha em mente a ideia de que a peça seria parte de algo maior. Aqui nos cabe entrar nas características do teatro procissão que tem vínculo direto com a estética do teatro medieval e barroco. Entendo por gênero épico um conjunto de formas literárias de caráter narrativo. Em *O Teatro Épico*, Anatol Rosenfeld descreve três gêneros pertencentes à literatura dramática:

Notamos que se trata de um poema lírico (Lírica) quando uma voz central sente um estado de alma e o traduz por meio de um discurso mais ou menos rítmico. Espécies deste gênero seriam, por exemplo, o canto, a ode, o hino, a elegia. Se nos é contada uma estória (em versos ou prosa), sabemos que se trata de Épica, do gênero narrativo. Espécies deste gênero seriam, por exemplo, a epopeia, o romance, a novela, o conto. E se o texto se constituir principalmente de diálogos e se destinar a ser levado à cena por

peças disfarçadas que atuam por meio de gestos e discursos no palco, saberemos que estamos diante de uma obra dramática (pertencente à Dramática). Neste gênero se integrariam, como espécies, por exemplo, a tragédia, a comédia, a farsa, a tragicomédia, etc. (ROSENFELD, 1994, p. 17)

Portanto, a escolha do teatro procissão, apontada pelos militantes da Brigada Nacional de Teatro Patativa do Assaré, contribuiu para o cumprimento do desafio de produzir uma experiência estética capaz de comunicar a um conjunto de mais de 12 mil pessoas. É interessante observar que na história recente do teatro brasileiro não houve outro evento com tamanho porte. Essa construção é fruto do encontro entre a experiência de um movimento social de massa que quer alcançar um grande número de pessoas e para isso absorve técnicas utilizadas por tradições históricas do teatro político. Uma peça dividida em quatro quadros estruturados para funcionar dentro dos moldes de uma proposição pautada no teatro medieval. Cada quadro funciona dentro da lógica de uma encenação épica, em que cumpre a tarefa de trabalhar um tema específico sem perder a conexão com o tema geral. A parte representa o todo sem que haja necessidade de um engessamento em relação às noções de causa e consequência que norteiam o drama burguês.

Outro dado importante é a característica modelar da peça, que já foi montada por outros coletivos dentro e fora do MST num curto período, devido ao debate que apresenta. Considero uma peça modelo por entender que o texto funciona como um multiplicador, um ponto de partida para a abertura de um debate com a sociedade. Essa característica é bem comum nas peças de *agitprop* do teatro revolucionário russo, assim como nas peças do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE) e das montagens do MST. Muitas vezes são preparadas para grandes eventos, encontros, etc., como pudemos observar no caso de *A farsa da justiça burguesa*, que estreou no dia 17 de maio de 2005, após a apresentação dos três primeiros atos do teatro procissão, no gramado da Esplanada dos Ministérios, em Brasília (DF), e contou com mais de 12 mil espectadores posicionados para a apresentação do último ato, que dispunha de bonecos de vara, canto coral e narradores. Diante da enorme pressão e investida da polícia militar, com a ação conjunta de cavalaria, viaturas e um helicóptero, a apresentação foi interrompida. No

dia seguinte, a peça foi apresentada na abertura da plenária de encerramento da marcha. Esse episódio tão singular e memorável na história do teatro brasileiro foi pouco difundido nos meios acadêmicos e até mesmo dentro dos círculos de esquerda em contato direto com o MST.

Bibliografia

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CARVALHO, Sérgio de. A farsa da justiça burguesa. In: COLETIVO NACIONAL DE CULTURA – BRIGADA NACIONAL DE TEATRO PATATIVA DO ASSARÉ (org.).

Teatro e transformação social: vol. 2: teatro épico. São Paulo: Centro de Formação e Pesquisa Contestado, 2007.

_____. **Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão**. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

COLETIVOS DE COMUNICAÇÃO, CULTURA E JUVENTUDE DA VIA CAMPESINA. **Agitação e propaganda no processo de transformação social**. São Paulo: [s. n.], 2007.

COLETIVO NACIONAL DE CULTURA – BRIGADA NACIONAL DE TEATRO PATATIVA DO ASSARÉ (org.). **Teatro e transformação social: vol. 2: teatro épico**. São Paulo: Centro de Formação e Pesquisa Contestado, 2007.

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

EPISÓDIO 03: Sobre Inácio. São Paulo. 1 vídeo (10 min) Publicado pelo canal A Farsa: ensaio sobre a verdade. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G6I7LHMDxJ0>. Acesso em: 18 out. 2022.

PECHINCHA, Dieymes. **Teatro e movimentos sociais: Uma experiência teatral do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra**. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2020.

PISCATOR, Erwin. **Teatro político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

ROCHA, Eliene Novaes; VILLAS BÔAS, Rafael Litvin; PEREIRA, Paola Masiero; BORGES, Rayssa Aguiar (org.). **Teatro político, formação e organização social: Avanços, limites e desafios da experiência dos anos 1960 ao tempo presente.** São Paulo: Outras Expressões, 2015.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico.** São Paulo: Perspectiva, 2011.

TOLEDO, Paulo Bio; RIBEIRO, Paula Chagas Autran. Experimentalismo e Politização na Dramaturgia Brasileira da Década de 1960. **Cena**, Porto Alegre, n. 19. 2016. DOI: [10.22456/2236-3254.60701](https://doi.org/10.22456/2236-3254.60701).

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. MST conta Boal: do diálogo das Ligas Camponesas com o Teatro de Arena à parceria do Centro do Teatro do Oprimido com o MST. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 57, p. 277-298, 2013. DOI: [10.11606/issn.2316-901X.v0i57p277-298](https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i57p277-298).

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin; CANOVA, Felipe. Quando Camponeses Entram em Cena: trabalho teatral do MST e a interface com a linguagem audiovisual. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 9, n. 4, p. 1-29, 2019. DOI: [10.1590/2237-266091022](https://doi.org/10.1590/2237-266091022).



Artigo

TEATRO NEGRO EM BELO HORIZONTE: MAURÍCIO TIZUMBA, COLETIVO NEGRAS AUTORAS E OUTROS AQUILOMBAMENTOS

BLACK THEATER IN BELO HORIZONTE: MAURÍCIO TIZUMBA, COLETIVO NEGRAS AUTORAS AND OTHER SETTLEMENTS

TEATRO NEGRO EN BELO HORIZONTE: MAURÍCIO TIZUMBA, COLECTIVO NEGRAS AUTORAS Y OTROS ASENTAMIENTOS

Júlia Tizumba

Júlia Tizumba

Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes, Linha de pesquisa Artes da cena, Escola de Belas Artes da UFMG. Orientadora: Prof^a Dr^a Bya Braga. Pesquisa em andamento no ano de 2022.
Bolsista FAPEMIG. Email: julia@tizumba.com

Resumo

Neste trabalho, a autora realiza investigações sobre Teatro Negro a partir de um breve panorama da história do Teatro Negro na cidade de Belo Horizonte, apresentando e refletindo sobre os trabalhos de Maurício Tizumba, Coletivo Negras Autoras e outros aquilombamentos. Para tanto, foi realizada revisão bibliográfica sobre performances negras, observação participante, entrevistas e estudos de documentos primários dos trabalhos artísticos estudados.

Palavras-chave: teatro negro, performance negra, Belo Horizonte, Maurício Tizumba, Coletivo Negras Autoras

Abstract

In this work, the author carries out investigations on Black Theater from a brief overview of the history of Black Theater in the city of Belo Horizonte, presenting and reflecting on the works of Maurício Tizumba, Coletivo Negras Autoras and other settlements (quilombos). For that, a bibliographic review was carried out on black performances, participant observation, interviews and studies of primary documents of the artistic works studied.

Keywords: black theater, black performance, Belo Horizonte, Maurício Tizumba, Coletivo Negras Autoras

Resumen

En este trabajo, el autor realiza investigaciones sobre el Teatro Negro a partir de un breve recorrido por la historia del Teatro Negro en la ciudad de Belo Horizonte, presentando y reflexionando sobre las obras de Maurício Tizumba, Colectivo Negras Autoras y otros asentamientos (quilombos). Para ello, se realizó una revisión bibliográfica sobre performances negras, observación participante, entrevistas y estudios de documentos primarios de las obras artísticas estudiadas.

Palabras clave: teatro negro, performance negra, Belo Horizonte, Maurício Tizumba, Colectivo Negras Autoras

Laroiê, exu! Uma introdução

Antes de mais nada, como de costume, pedimos a bença aos que vieram antes e licença ao senhor dos caminhos para iniciarmos mais um trabalho: Laroiê, Exu!

Minhas pesquisas acadêmicas nasceram de uma inquietação pessoal. Como artista e pesquisadora negra, que vem de uma família de artistas militantes, o caminho para trabalhar com arte negra e o desejo de estudar e aprofundar meus conhecimentos em Teatro Negro me foi muito natural. No entanto, me deparei com poucas publicações que me amparassem no sentido do que me interessava pesquisar. Embora seja perceptível um aumento de artigos, dissertações e teses sobre a temática negra nas Artes da Cena, ainda há muito sobre a história, a presença e as contribuições do povo negro no teatro para ser registrado e reconhecido.

Segundo pesquisa do IBGE, realizada em 2014, 54% da população brasileira é composta por indivíduos negros. No entanto, o Brasil ainda se mostra um país racista e desigual. As artes e a academia não se apartam dessa realidade. O não reconhecimento e pouca valorização das epistemologias, técnicas e potencialidades da cultura e da arte negra em um país como o Brasil, é consequência do processo de colonização e suas estratégias de apagamento e invisibilização de nossas africanidades, travestidas da falsa ideia de democracia racial.

Partindo dessa realidade, nasce o presente artigo “TEATRO NEGRO EM BELO HORIZONTE: Maurício Tizumba, Coletivo Negras Autoras e outros aquilombamentos”, que tem como objetivos principais contribuir para a discussão sobre a temática negra no teatro brasileiro, traçar um breve panorama da história do Teatro Negro na cidade de Belo Horizonte, apresentar e refletir sobre os trabalhos de Maurício Tizumba e Coletivo Negras Autoras.

Para tanto, realizei revisão bibliográfica sobre Teatro Negro e, paralelamente, entrevistas e registros sobre o Teatro Negro que é realizado na cidade de Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais. Publicações de Abdias Nascimento, Leda Maria Martins, Evani Tavares Lima e Marcos Antônio Alexandre foram minhas principais referências bibliográficas.

Um “passado negro” que é presente

A história do negro no teatro está diretamente relacionada à história do negro na sociedade brasileira. Os reflexos da forma como nossa sociedade foi construída, em regime escravocrata, reverberam até hoje, inclusive no teatro. Ao fazer uma retomada histórica, verificamos que o negro esteve em cena durante todo o período colonial e, a partir do século XIX, quando o teatro deixa de ser marginalizado, o negro é excluído dos palcos e passa a ser substituído por atores brancos pintados de preto.

Esse panorama começa a se transformar no início do século XX. Podemos compreender essa trajetória de resistência revisitando a história de legado e abertura de caminhos da Companhia Negra de Revista do artista baiano, de Chocolat (1926), do Teatro Experimental do Negro, de Abdias Nascimento (1944), do Teatro Popular Brasileiro (1950), de Solano Trindade e tantos outros grupos de Teatros Negros por todo o Brasil.

Mais especificamente com o surgimento do Teatro Experimental do Negro (TEN), em 1944, no Rio de Janeiro, abriram-se as portas para os atores negros daquele tempo e inaugurou-se a ideia de se pensar uma dramaturgia, uma estética e uma forma negra de se fazer teatro que valorizasse a cultura negra (africana e afro-brasileira) e retirasse a figura do negro dos corriqueiros papéis cômicos e subalternos.

O teatro reconhecido como atividade decente, os negros só tiveram chance de entrar nele depois de acabado o espetáculo, para limpar a sujeira deixada pelos brancos nos auditórios, camarins, palcos, banheiros e mictórios. As peças que se escreviam e se encenavam refletiam unicamente a vida, os costumes, a estética, as idéias e aspirações da classe dominante, completamente clara, ou

supostamente caucásica. Mais da metade da população, de origem africana, não contava, nem existia mesmo para o nosso teatro. Participante de origem africana numa peça, só se fosse em papel exótico, grotesco ou subalterno. Destituído de qualquer humanidade ou significação artística. Personagens tipificadas nas empregadinhas brejeiras, reboladeiras, de riso e acesso fácil, mães pretas chorosas, estereotipadas, amesquinhando o profundo e verdadeiro sofrimento das mulheres negro-africanas; negros idosos, pais-joãos dos quais se tirava a dignidade e o respeito, pela imposição de um servilismo, uma domesticação, exibidas e proclamadas como qualidade genética da raça negra; com mais frequência o que se via em cena eram os moleques gaiatos, fazendo micagens, carregando bandeja e levando cascudos. Tudo não passava da caricatura do negro que a sociedade cultivava, até que em 1944 fundei no Rio de Janeiro o Teatro Experimental do Negro. (NASCIMENTO, 2021, p. 153).

O TEN, encabeçado por Abdias Nascimento, também se dedicava a outras ações, como a realização de cursos de alfabetização, concursos de beleza para a população afro-brasileira, a produção de jornais e revistas com temáticas negras, a organização de encontros políticos e outros. “O TEN caracterizou-se pela mistura do cultural com o político, valorizando a cultura afro-brasileira e denunciando o racismo através da arte” (DOUXAMI, 2002, p. 320).

“Lista negra”

O Teatro Experimental do Negro, de Abdias do Nascimento, esteve ativo de 1944 a 1968, a partir disso surgiram muitos outros grupos, seguindo o exemplo ou contestando as ideias dele. Em seu artigo, publicado em 2002, **Teatro Negro: a realidade de um sonho sem sono**, a autora Christine Douxami revela a existência de inúmeros grupos de Teatro Negro nas Cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador, como Grupo Ação, de Milton Gonçalves (1964); Grupo Bruzundanga, de Zózimo Bullbul (1980); Instituto de Pesquisa das Culturas Negras (IPCN), de Léa Garcia (1978 a 1980); Companhia Black e Preto (1993); Companhia Étnica de Dança e Teatro (1994); Centro de Integração e Desenvolvimento do Artista Negro (Cidan); de Zezé Motta, Teatro Experimental do Negro de São Paulo, de Geraldo Campos (1951); Grupo Evolução; Grupo de Pesquisa da Cultura Negra e Ori-Gen-IIê de Criação, de Zenaide Silva; Espaço Imolé (Centro de dramaturgia e

pesquisa sobre a cultura negra); Teatro Negro da Bahia (Tenha), de Lúcia Sanctis (1969); Companhia Testa, Nivalda Costa (1975); Palmares Inaron, de Godi e Lia Sposito (1976); Hilton Cobra (anos 1980 e 1990); Grupo Cordão; Grupo de Teatro do Calabar; Bando de Teatro Olodum e Companhia de Teatro Popular do Sesi.

A pesquisadora Evani Tavares Lima também realiza um mapeamento de grupos de Teatro Negro em seu artigo, publicado em 2010, **Fórum Nacional de Performance Negra: O novo movimento do teatro negro no Brasil**, onde cita companhias de outras regiões do Brasil, como Grupo Cabeça Feita (DF); Grupo Afro Beré (CE); Cia Enki de Dança Primitiva Contemporânea (ES); Cia Teatral Zumbi dos Palmares (GO); Cia de Dança Afro Abanjá (MA); Grupo Teatral de dança e teatro Pandeiro de Ouro (MT); Cia SeraQuê? (MG); Grupo Cultural NUC (MG); Grupo Caixa Preta (RS); Grupo Ação Zumbi (SC); Invasores Cia Experimental (SP); Núcleo de Atores negros da Escola de Arte Dramática da USP – EAD (SP); Grupo Frente 3 de fevereiro (SP); Grupo Imbuaça (SE); Caixa Preta (RS).

Sobre este artigo, vale ressaltar que seu principal objetivo é apresentar as proposições e contribuições do Fórum Nacional de Performance Negra para o Teatro Negro do Brasil, espaço extremamente importante para os Teatros Negros contemporâneos. O Fórum nasceu da parceria dos grupos de Teatro Negro: Bando de Teatro Olodum (criado em 1990, na cidade de Salvador, e coordenado por Márcio Meirelles e Chica Carelli) e Companhia dos Comuns (criada pelo ator baiano Hilton Cobra, no Rio de Janeiro, em 2001).

Hoje, em 2021, podemos mapear ainda outras companhias, como As Capulanas (SP); Os Crespos (SP); Grupo Emú (RJ); Coletivo Negro (SP); Coletivo Preto (RJ); Núcleo Afro-Brasileiro de Teatro de Alagoinhas (NATA) (BA); Núcleo Negro de Pesquisa e Criação (SP) e muitos outros.

É interessante perceber a recorrente prática de mapeamento de Grupos de Teatro Negro em diversos artigos, como se fossem em resposta aos que insistem em afirmar que Teatro Negro não existe. Ou ainda como uma tentativa urgente de registrar a história de um povo herdeiro da oralidade

que teve suas origens, culturas e identidades dissolvidas em um sistema colonial absolutamente eurocêntrico e letrado.

E é com este mesmo objetivo que este artigo pretende realizar um mapeamento da história do Teatro Negro em Belo Horizonte, apresentar e refletir sobre alguns dos trabalhos realizados na capital de Minas Gerais. Começamos mapeando alguns aquilombamentos de Teatro Negro em Belo Horizonte:

1. Teatro Negro e Atitude (1993);
2. Companhia Burlantins (1996);
3. Grupo Circo Teatro Olho da Rua (1987);
4. Coletivo Negras Autoras (2015);
5. Espaço Preto (2014);
6. Companhia Negra de Teatro (2015);
7. Companhia Bando (2017);
8. Coletiva Preta de Teatro (2019);
9. Companhia Breve (2016);
10. Grupo dos Dez (2008).

Certamente muitos grupos, artistas e iniciativas escaparão ao alcance dessa pesquisa, mas só até aqui já foi possível mapear uma dezena de grupos que se dedicam ao Teatro Negro na capital mineira.

Belo Horizonte negro

Segundo entrevista com o multiartista Maurício Tizumba, realizada no dia 29 de agosto de 2017, os primeiros passos do movimento negro em Belo Horizonte também foram influenciados pelas ideias de Abdias Nascimento. No fim da década de 1970, ocorreram os primeiros encontros do Movimento Negro Unificado em Belo Horizonte. Intelectuais, artistas e militantes se reuniam dentro de uma livraria intitulada Livraria Vegas.

Nomes como Markim Cardoso, Dona Efigênia Pimenta, Wilson Queiroga, Benilda Brito, Cleide Ilda, Professor Dalmir Francisco, o panamenho Jorge Posada, dentre outros, encabeçavam discussões em torno de questões negras, buscando a possibilidade de avançar e abrir espaços para ocupar lugares em todos os setores da sociedade. Nesses encontros discutia-se política, as condições econômicas do povo negro no Brasil, estratégias de combate ao racismo e conscientização do povo negro.

Como reflexo de toda essa movimentação, no fim da década de 1980 e início dos anos 1990 surgem os primeiros grupos de Teatro Negro de Belo

Horizonte: o Grupo Circo Teatro Olho da Rua (1987), de Carlandréia Ribeiro Nascimento e Jacó do Nascimento, o grupo Teatro Negro e Atitude, iniciado por Hamilton Boges (1993), e a Companhia Burlantins, de Maurício Tizumba (1996).

É neste mesmo período que acontecem montagens de espetáculos marcantes para a história do Teatro Negro em Belo Horizonte: em 1990, o espetáculo **Jogo de Guerra Malê** apresentou ficha técnica composta exclusivamente por artistas negros com texto de Ricardo Aleixo, direção de Adyr Assunção e elenco integralmente negro. Em 1993 acontece o espetáculo do autor Aimè Césaire (escritor e poeta responsável por colocar em pauta questões da negritude e da descolonização), **Tempestade**, com tradução inédita realizada por Francisco Pontes de Paula Lima, direção musical de Maurício Tizumba, cenografia de Tarcísio ribeiro Jr. e direção geral de Bya Braga.

Em 1995, com o apoio da Prefeitura Municipal e da Secretaria de Cultura, os artistas Gil Amâncio, Maurício Tizumba, Adyr Assunção, Ricardo Aleixo, Djalma Corrêa, Fantini e outros, conseguem realizar a primeira edição do Festival Internacional de Arte Negra (FAN) de Belo Horizonte. Por falta de apoio e patrocínio, o festival ficou dez anos sem acontecer e só teve sua segunda edição realizada em 2005. Hoje em dia o festival acontece de dois em dois anos e faz parte do calendário oficial da cidade.

Nos anos 2000 nascem novos grupos de Teatro Negro na cidade de Belo Horizonte. Como uma espécie de continuidade dos grupos pioneiros da década de 1980 e 1990, surgem outros aquilombamentos como o Grupo dos Dez (2008), Companhia Espaço Preto (2014). Coletivo Negras Autoras (2015), Companhia Negra de Teatro (2015) e outros.

Outro movimento potente da cidade é a criação de espaços para que a arte negra se expresse e seja vista, além da criação de quilombos urbanos e nichos de trabalho para os atores negros. Nos últimos anos, diferentes mostras de arte negra foram criadas em Belo Horizonte: Mostra Benjamin de Oliveira, da Companhia Burlantins (2012); Polifônica Negra, idealizada por Aline Vila Real e Anderson Feliciano (2013); Segunda Preta, realizada no Teatro Espanca! (2017); Mostra Aquilombô, do Grupo dos Dez (2017); Mostra

Negras Autoras (2018); Fórum Taculas (2019) e Semana Idea de Arte Negra da Idea Casa de Cultura (SIAN) (2017).

O ideal é que os espetáculos de Teatro Negro possam ser valorizados e componham a programação dos mais diversos festivais de teatro pelo país, inclusive os não racializados. Mas, enquanto o racismo estrutural preterir nossas obras, criaremos nossos próprios festivais. Seremos idealizadores, gestores, curadores, produtores e realizadores de nossos trabalhos, festivais e até premiações.

Nesse sentido, vale ressaltar a criação do **Prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas Negras**, de Belo Horizonte. Idealizado pelo ator e mestre em educação Denilson Tourinho, em 2017, o prêmio homenageia a poeta, ensaísta, dramaturga, pesquisadora e rainha de Nossa Senhora das Mercês da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá: Leda Maria Martins. Atua como um prêmio de teatralidades edificado em epistemologias e estéticas negras. O Teatro Negro segue em intenso e crescente movimento na cidade de Belo Horizonte, mas sempre atravessado por muitos desafios.

Dentre todos os aquilombamentos belorizontinos elencados acima, este artigo apresentará um pouco mais sobre a performance de Maurício Tizumba (meu pai e objeto de estudo de minha dissertação de mestrado, defendida em 2019 pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes, da UFMG) e Coletivo Negras Autoras (grupo no qual atuo, sou cofundadora e é dos objetos de estudo de minha tese de doutorado em andamento na mesma instituição).

Maurício Tizumba é um artista de vasta produção e de grande relevância na cena teatral mineira e brasileira. Em sua atuação plural, apresenta forte expressão nas artes performativas: ator, músico, compositor e instrumentista. Tizumba é reconhecido por fusionar diferentes âmbitos artísticos em sua performance. Em 2021, completa 64 anos de vida e 49 anos de carreira. Sua trajetória marca também a luta e a conquista para ampliar o acesso à arte e cultura em Minas Gerais, com o objetivo de sensibilização para a arte e cultura negras.

Além de artista negro, Maurício Tizumba traz consigo o congado mineiro¹ e o candomblé como religião. Em ambas as manifestações religiosas, ainda criança, Tizumba já performava ao rezar tocando, dançando e cantando. Suas crenças pessoais reverberam e transparecem em seus trabalhos. Portanto, não há como deixar de lado toda a tradição e memórias pessoais, coletivas e identitárias do artista para ler, analisar e interpretar a sua obra.

Em seu quase meio século de carreira, Tizumba participou de dezenas de peças. A seguir apresentamos um mapeamento dos trinta espetáculos teatrais dos quais Maurício Tizumba participou ao longo de sua trajetória (atuando ou dirigindo): 1. *O Pastelão e a Torta* (1974). 2. *Bella Ciao* (1986). 3. *Jogo de Guerra – Malês* (1990). 4. *Arlequim, Servidor de Dois Amos* (1991). 5. *A Máquina Infernal* (1991). 6. *A Tempestade* (1992). 7. *Hollywood bananas* (1993). 8. *O Pastor do Espanto* (1993). 9. *Pianíssimo* (1995). 10. *O Baile do Menino Deus* (1997). 11. *O Homem que Sabia Português* (1998). 12. *À sombra do sucesso* (2001). 13. *As Mais Belas Histórias de Lúcia Casasanta*. 14. *Grande Otelo – Êta Moleque Bamba* (2003). 15. *A Turma do Pererê* (2004). 16. *Besouro, cordão de ouro* (2006). 17. *Zeropéia – o show* (2007). 18. *O Negro, a Flor e o Rosário* (2008). 19. *Clara Estrela* (2008). 20. *Bituca – O Vendedor de Sonhos* (2008). 21. *Terra de livres* (2010). 22. *Respingos... De um sertão reinventado* (2010). 23. *Os Saltimbancos* (2011). 24. *Galanga Chico Rei* (2011). 25. *Oratório – A Saga de Dom Quixote e Sancho Pança* (2012). 26. *Clara Negra* (2013). 27. *Munheca* (2013). 28. *Auto de Natal – Os Três Reis Magos do Oriente e o Êre* (2015). 29. *Gabriela, um musical* (2016). 30. *Canto Negro* (2019).

Existem três principais características de Teatro Negro que dialogam diretamente com a performance de Maurício Tizumba: a militância relacionada às questões da negritude no Brasil, os matizes da tradição e o caráter interdisciplinar. Assim, quem teve a oportunidade de assistir alguns destes espetáculos citados acima ou virá a assistir alguns dos novos trabalhos que

¹ Manifestação religiosa de matriz africana com mais quatro séculos de existência em Minas Gerais.

Tizumba vem preparando, pôde e poderá apreciar um artista que traz para sua performance as heranças das manifestações de cultura popular e matriz africana que participa desde a sua infância e de onde extraiu, aprendeu e incorporou seus principais saberes e técnicas. Um artista ativista que se vale de sua arte como ferramenta de luta pela melhoria das condições de vida da população negra no Brasil, a partir de uma performance localizada na **encruzilhada**² sincrética interdisciplinar, borrando as fronteiras entre arte e vida, misturando âmbitos artísticos e reverberando em seu corpo negro pulsante suas raízes ancestrais permeadas de expressividade e potência.

A atuação de Maurício Tizumba não se resume ao teatro. O artista também tem carreira expressiva na música, além de transitar pelo cinema, pela TV e pelo empreendedorismo, sendo gestor do Espaço Cultural Tambor Mineiro e idealizador da Mostra Benjamin de Oliveira e do projeto Solo Negro. Além de formado no Teatro Universitário da UFMG em 1991, Tizumba se graduou em Turismo em 2017 e está prestes a receber o título de Doutor Notório Saber pela Escola de Belas Artes da UFMG. E aqui, mais do que como artista, é reconhecido também como pensador de seu fazer artístico e contribui para a ampliação da percepção em torno das ideias de Teatro Negro a partir de seu ponto de vista:

Teatro Negro, pra mim, é tudo que o negro pode fazer na dramaturgia mundial do teatro. Passando por Sófocles, Sêneca, Shakespeare, Oscar Wild, Goethe, Brest. Tudo isso é Teatro Negro, a partir do momento em que o negro possa fazer. Porque enquanto só o branco pode fazer, é só teatro branco. Quando o negro tem a vez de colocar o seu corpo negro em cena pra fazer qualquer modalidade, como Tragédia, Comédia, Drama, Teatro Musical, Teatro de Rua, Teatro de Boneco, Stand-up, Butô, Kabuki. Tudo isso pode ser Teatro Negro. Inclusive costume dizer que o Teatro Negro não é um teatro sem luz, é um teatro com a luz da corporeidade negra em cena com linguagem da ancestralidade africana e afro-brasileira. Um teatro com a luz do corpo negro em cena que é diferente do branco. A gente tem que ter a certeza que o branco é diferente do negro. A gente não pode cair na ilusão de que os dois são iguais. Porque quando os dois estão em cena, você olha e um branco e o outro é preto. A diferença é muito grande: a forma de interpretar é diferente, o sorriso, a gargalhada, a luz é diferente. A partir do momento em que o negro pega uma dramaturgia qualquer pra fazer, até de branco, vira Teatro Negro. A gente sabe que nunca foi aceitável, durante muitos anos tudo era

² Professora Leda Maria Martins nos ensina a usar o termo encruzilhada como operador conceitual que contribui para as reflexões dos estudos culturais afro-brasileiros.

Teatro negro em belo horizonte: Maurício Tizumba, Coletivo Negras Autoras e outros aquilombamentos

separado, o negro teve que tomar essa possibilidade da gente entrar e fazer um Shakespeare. Teatro Negro é onde você vê ou um único negro fazendo teatro, ou um grupo de negro fazendo teatro e até com a possibilidade da presença de um ou dois brancos. Não é uma coisa radical, até mesmo porque a gente não tem intensão de fazer White Face. (TIZUMBA, 2019).

E as gerações que se seguem agora dão continuidade ao legado de Maurício Tizumba. Muitas das pessoas que estudaram e aprenderam com o artista, hoje seguem carreiras artísticas profissionais e se inspiram em seus ensinamentos. Um exemplo disto é o Coletivo Negras Autoras. Dentre as várias referências do grupo, Maurício Tizumba é uma delas.

O Coletivo Negras Autoras nasce no ano de 2015, nos entornos das atividades que aconteciam no Espaço Cultural Tambor Mineiro. O espaço, idealizado por Maurício Tizumba no ano de 2001, se tornou uma espécie de quilombo urbano, um lugar de valorização e divulgação da tradição do Reinado de Minas Gerais. Era um ambiente de conexão daqueles que tocam tambor com suas ancestralidades negras, referência de cultura afro-mineira na cidade de Belo Horizonte e funcionou no mesmo lugar (Rua Ituiutaba, 339, Prado) até o início da pandemia da Covid 19, no ano de 2020.

Cada uma das integrantes do Coletivo fazia parte de algum dos projetos realizados no espaço e, de acordo com Vi Coelho³:

Muito no auge da descoberta de várias questões relacionadas à identidade e ancestralidades negras, aos trabalhos artísticos, desejos, às situações racistas e desconstruções que víamos como importantes para nós e para o mundo, o Tambor Mineiro foi um ponto de encontro para um grupo de amigas negras que tinham uma à outra como espelho e referência de fortalecimento. (COELHO, 2020)

Atualmente, o Coletivo Negras Autoras é formado por quatro multiartistas negras: Elisa de Sena, Júlia Tizumba, Manu Ranilla e Vi Coelho, mas já apresentou outras formações. O grupo nasce em 2015, idealizado pela ex-integrante Eneida Baraúna, com a estreia de seu primeiro espetáculo, “**NEGR.A**”. Em 2017 é apresentado o segundo espetáculo: “**ERAS**”, com

³ Transcrição de depoimento da integrante Vi Coelho no vídeo **NEGRAS AUTORAS LANÇAMENTO DO ÁLBUM, realizado de forma independente por Pâmela Bernardo em 28 de fevereiro de 2020**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EscNEhj0nbg&t=5s>. Acesso em 25 jul. 2021.

direção de Grace Passô e preparação vocal de Fabiana Cozza. Em 2020, lançou seu primeiro disco que traz o registro de parte da trilha sonora de seus dois primeiros trabalhos e o livro “*Poesia Armada*”, que reúne os textos e letras de músicas que compõe a dramaturgia de suas peças e shows.

NEGR.A é o primeiro espetáculo do grupo. Consiste em um espetáculo cênico musical, composto por canções e textos autorais, idealizado, produzido e dirigido pelas integrantes do Coletivo, com dramaturgia pautada na palavra, no corpo e na sonoridade, criando um ambiente cênico que descreve o percurso e o posicionamento da mulher negra ativa na sociedade contemporânea em conexão com a ancestralidade.

O espetáculo é composto por treze músicas que são apresentadas em meio a textos e poemas. A mulher negra contemporânea, universitária, solteira, casada, mãe, artista, independente é a personagem principal desse trabalho. Com base nos relatos das autoras, juntos com os de mulheres negras que são referência na história e na busca da identidade e da ancestralidade, esse projeto busca dar voz a todas as mulheres, sobretudo às mulheres negras de Minas Gerais. Nas palavras de Marcos Antônio Alexandre, neste espetáculo “evoca-se uma **textualidade corpórea**” (ALEXANDRE, 2017, p. 91).

Esta teia de textualidades múltiplas é concretizada em cena no espaço cênico das oralidades e as atrizes reivindicam por meio de seu canto a reflexão e, como mulheres negras no palco, logram que seus corpos se somem às suas músicas, aos instrumentos e às suas vozes, fazendo com que os seus discursos possam ser acompanhados por outras vozes; assim como seus corpos possam ser acompanhados por outros corpos. É a corporeidade da mulher negra – aspecto inerente ao Teatro Negro – que é trazida para o palco e ressignificada em forma de teatro musical, rito que busca reverberar e transcender os espaços intervalares do palco e dos espaços cênicos por onde o trabalho foi apresentado. (ALEXANDRE, 2017, p. 98).

ERAS é a segunda criação do Coletivo Negras Autoras que também trata do universo negro feminino a partir de textos e músicas autorais. Com direção de Grace Passô, preparação vocal de Fabiana Cozza e participação da instrumentista Lauriza Anastácio, as multiartistas se revezam em cena, entre instrumentos e interpretações. Utilizam suas composições na

construção de um espetáculo sobre relações temporais e atemporais entre o universo da mulher negra e o que a rodeia na contemporaneidade. Conectadas aos seus lugares de fala, enunciam as que vieram antes, as que virão e as que vivem na atualidade, em histórias que atravessam o tempo, por eras e eras. A palavra sonora e corporal conduziu o destino desta obra que viajou pelo Brasil e recebeu o Prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas Negras de melhor figurino e melhor iluminação, em 2017.

Em ambos os espetáculos, podemos perceber como a performance das artistas está diretamente conectada a suas existências de mulheres negras e como também se valem da arte para lutar não só pelas questões raciais, mas também pela questão feminista. Assim, artistas escrevem⁴ suas dramaturgias negras ancestrais pelos palcos e terreiros da vida, por meio do canto, da dança e dos batuques, amalgamando suas potências individuais em uma única voz que é diversa e multifacetada. Fazendo resistência e ressignificação cultural a partir da filosofia quilombola da união, do grupo, da irmandade: do aquilombamento.

Uma página em negro

Nas páginas anteriores podemos encontrar um mapeamento de diversos grupos de Teatro Negro por todo Brasil e um breve panorama sobre a história do Teatro Negro na cidade de Belo Horizonte. E nas páginas seguintes, o que encontraremos? Ainda há um longo caminho pela frente, será necessário força e muito trabalho.

O Teatro Negro ainda precisa lutar para ser reconhecido (por conta de todo o racismo estrutural de nosso país) e por trabalhar, muitas vezes, com um modo de fazer teatral diferente dos modos clássicos de se pensar e fazer teatro, que não necessariamente se sustenta na tradição da literatura dramática, mas contempla outros modos de criar cenicamente por meio do

⁴ Escrevivência é termo cunhado pela intelectual negra Conceição Evaristo para dizer de uma literatura feita por mulheres negras e comprometida com a condição da mulher negra na sociedade brasileira.

corpo, da música, da poesia e do encontro ritual. Mas o povo negro é um povo de resistência. Não desistiremos.

Que as páginas em negro continuem abertas e cada dia mais livres para seguirmos escrevendo nossas próprias histórias, a partir de nossas perspectivas, tomando de volta nossas vozes e contribuindo na construção do mundo que desejamos.

Bibliografia

ALEXANDRE, Marcos Antônio. Aspectos dos rituais religiosos no teatro negro brasileiro contemporâneo. **Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas 2010 (ABRACE)**, [s. l.], v. 11, n. 1, 2010.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. Galanga, Chico Rei: encruzilhadas do rito, memória e religiosidade. **Anais do VII Congresso de Pesquisa e pós-Graduação em Artes Cênicas 2012**, Porto Alegre, v. 13, n. 1, out. 2012. Disponível em:

http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/etnocenologia/Marcos_Antonio_Alexandre_-_Galanga_Chico_Rei_-_encruzilhadas_do_rito_mem_ria_e_religiosidade.pdf Acesso em: 22 jun. 2017.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. Marcas da Violência: vozes insurgentes no Teatro Negro Brasileiro. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 123-147, jan/jun.2012. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>.

DOUXAMI, Christine. Teatro Negro: a realidade de um sonho sem sono. **Afro-Asia**, Salvador, v. 25-26, p. 313-363, 2002. DOI: 10.9771/aa.v0i25-26.21016.

GRUPO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES DA AÇÃO AFIRMATIVA DO IESP- UERJ. Disponível em: <http://gema.iesp.uerj.br>. Acesso em: 1 jul. 2016.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br>. Acesso em: 1 jul. 2016.

LIMA, Evani Tavares. **Capoeira angola como treinamento para o ator**. 2002. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

LIMA, Evani Tavares. Teatro negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro brasileiro. **Revista Repertório**, Salvador, n. 17, p. 82-88, 2011.

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

Teatro negro em belo horizonte: Maurício Tizumba, Coletivo Negras Autoras e outros quilombamentos

- MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MARTINS, Leda Maria. A fina lâmina da palavra. **Revista O Eixo e a Roda**, Belo Horizonte, v. 15, 2007.
- MARTINS, Leda Maria. Performance do Tempo Espiral. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia Arbex (org.). **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românticas da Faculdade de Letras/UFMG, 2002.
- MARTINS, Leda Maria. Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, [s. l.], n. 26, p. 63-81, 2003.
- NASCIMENTO, Abdias (org.). **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.
- NASCIMENTO, Abdias (org.). **Teatro Experimental do Negro: testemunhos**. Rio de Janeiro: GDR, 1966.
- NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista**. São Paulo: Perspectiva, 2021.
- NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**, [s. l.], v. 18, n. 50, 2004.
- TIZUMBA, Maurício. **Entrevista concedida via plataforma zoom a Júlia Dias Lino Moreira**. Entrevistadora: Júlia Dias Lino Moreira. Belo Horizonte: 2017.
- TIZUMBA, Maurício. **Entrevista concedida via plataforma Zoom a Júlia Dias Lino Moreira**. Entrevistadora: Júlia Dias Lino Moreira. Belo Horizonte: 2019.



Artigo

MULHERES NA ATUAÇÃO, ENCENAÇÃO E ILUMINAÇÃO: RUPTURAS NAS DINÂMICAS DO MODELO PATRIARCAL

*MUJERES EN LA ACTUACIÓN, LA PUESTA EN ESCENA Y LA ILUMINACIÓN:
RUPTURAS EN LA DINÁMICA DEL MODELO PATRIARCAL*

Iassanã Martins

Iassanã Martins

Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS). E-mail: iassana.teatro@gmail.com Pesquisa em andamento na linha Processos de Criação Cênica. Orientação: Prof.^a Dr.^a Patricia Fagundes. Bolsista CAPES. Atriz, professora substituta no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Santa Catarina (DAC-UDESC), iluminadora. Áreas de interesse: atuação, iluminação, pedagogia do teatro e teatros feministas.

Resumo

Este artigo é um recorte de pesquisa de doutorado em andamento e tem por objetivo identificar a inserção das mulheres na atuação, encenação e iluminação, trabalhos tradicionalmente exercidos somente por homens e a eles atribuídos tácita e historicamente. A partir do diálogo com autoras como Elaine Aston, Grada Kilomba, Dodi Leal, Lucia Romano e Elizabeth Lobo, o trabalho é desenvolvido em Porto Alegre, sob a perspectiva de ampliar as narrativas do teatro para além das produções do eixo Rio-São Paulo.

Palavras-chave: Teatro, Teatros Feministas, Teatro Brasileiro, Narrativas

Abstract

This article is a part of a in progress doctoral research and aims to identify the insertion of women in acting, staging, and lighting, jobs traditionally performed only by men and attributed to them tacitly and historically. From the dialogue with authors such as Elaine Aston, Grada Kilomba, Dodi Leal, Lucia Romano and Elizabeth Lobo, the work is developed in Porto Alegre, from the perspective of expanding the theater narratives beyond the productions of the Rio-São Paulo axis.

Keywords: Theater, Feminist Theaters, Brazilian Theater, Narratives

Resumen

Este texto hace parte de una investigación de doctorado, en curso, y tiene como objetivo identificar la inserción de la mujer en la actuación, la puesta en escena y la iluminación, oficios durante mucho tiempo realizados sólo por hombres y atribuidos a ellos tácita e históricamente. A partir del diálogo con autoras como Elaine Aston, Grada Kilomba, Dodi Leal, Lucia Romano y Elizabeth Lobo, el trabajo se desarrolla en Porto Alegre, en la perspectiva de ampliar las narrativas teatrales para más allá de las producciones del eje Rio-São Paulo.

Palabras clave: Teatro, Teatros Feministas, Teatro Brasileño, Narrativas

Introdução

Compartilho a partir desse artigo um recorte da pesquisa que desenvolvo enquanto doutoranda¹ no PPGAC/UFRGS, orientada pela Prof.^a Dr.^a Patricia Fagundes. Compreendo que o teatro é parte de seu tempo e seu contexto social, carrega as marcas do machismo e da estrutura patriarcal que atravessa nossa cultura, desenvolvida pelos homens, para beneficiar os homens. O intuito não é ser sexista; ao contrário, o desafio é olhar para essa estrutura e ampliá-la, torná-la plural a partir da contribuição e visibilidade das mulheres nos mais variados espaços. Foi na experiência como iluminadora que comecei a pensar sobre as diferenças entre trabalhos exercidos por homens e mulheres no teatro, e por isso me interessei em investigar o trabalho das artistas na atuação, encenação e iluminação. As duas primeiras funções estão intrínsecas à artista que sou, ao exercer o trabalho de atriz e iluminadora. Opto pela subjetividade na possibilidade de fortalecer outros modos de pensar, agir e teorizar em nosso campo. Grada Kilomba afirma que “Assumir a subjetividade com frequência revela a intenção, política e artística, de propor contrapontos à lógica do universal, objetivo e impessoal, que afirma um sistema que reflete os interesses políticos específicos de uma sociedade *branca colonial e patriarcal*” (KILOMBA, 2016, p. 4). Além da atuação e iluminação, já anunciadas como foco deste trabalho, também escolho o exercício da encenação, por ocupar lugar relevante na cena e por sua relação com a liderança, portanto, dissociado das mulheres artistas.

Atuar, encenar e iluminar são fazeres historicamente atribuídos aos homens. Porém, na urdidura do tempo, as circunstâncias sociais e políticas se modificaram a partir de importantes conquistas no campo dos direitos da mulher. O teatro, através de artistas, pesquisadoras e pesquisadores, acompanha as discussões do nosso tempo e contribui com elas, tornando-se um importante agente de transformação.

¹ O texto faz parte da pesquisa de doutorado em andamento.

Destaco três temas urgentes da contemporaneidade que ganham saliência e relevância pelo teatro, seja diretamente em cena ou indiretamente, nos estudos teóricos:

a) a participação das mulheres e o registro de seus respectivos nomes como importantes colaboradoras do nosso fazer;

b) a reivindicação por uma cena afrocentrada, que reconheça os saberes da cultura negra;

c) a necessária descentralização das narrativas do teatro, convocando um olhar e uma escrita sobre o que fazemos aqui e afirmando nossa capacidade de falarmos por nós, sobre o nosso corpo, nossas experiências e a respeito do nosso território.

A partir desse horizonte, o teatro tece outras histórias e é sob esse olhar que a pesquisa apresentada aqui – e na tese – se estrutura, buscando a narrativa como recurso para a escuta e abertura de outros modos de ampliar as narrativas do teatro. Sob essa perspectiva decolonial, falo de um lugar específico: Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul, uma cidade ao Sul do Brasil e bem distante das duas grandes metrópoles Rio de Janeiro e São Paulo, ou seja, apartada das cidades onde a vida econômica, social e cultural acontece, é divulgada e validada.

Em termos de produção cultural, o eixo Rio-São Paulo é considerado o coração do país, onde tudo pulsa, tudo acontece. Quando se fala em teatro brasileiro, por exemplo, fala-se principalmente do teatro realizado nessas cidades, tornando-as modelos culturais. Muitos artistas sonham em ir para essas capitais, pois em nosso imaginário estas são as únicas e, por isso, são os principais lugares para tornar exequíveis as possibilidades artísticas e profissionais. Contribuem para isso a valorização e o reconhecimento, em boa parte resultantes do maior aporte de recursos para o financiamento da atividade artística.

Falar do teatro que se faz em Porto Alegre é uma escolha política e descentralizada. Portanto, farei um panorama dos modos de fazer teatro nesta cidade, buscando construir “narrativas acionadas por uma lógica diferente” (MIGNOLO, 2003, p. 47).

Antes mesmo de sermos acometidos pela pandemia da covid-19, o panorama geral da cultura teatral em Porto Alegre já estava estremecido, mas se desenvolvia a partir de alguns movimentos: políticas públicas, festivais, universidades e coletivos de artistas, diante do arrefecimento das medidas sanitárias a situação piorou.

Vivemos em um momento político conturbado e preocupante, no qual as instituições democráticas estão sob constante ameaça e por consequência a cultura torna-se alvo de ataques e da precarização. O teatro está longe de ocupar um lugar de destaque em relação às demais atividades artísticas. Não é de hoje que a cultura é marginalizada. Ainda assim, por mais precárias que sejam as políticas públicas, elas são responsáveis por garantir subsídios mínimos para a vida cultural de uma cidade.

Em Porto Alegre, contamos com a Secretaria Municipal de Cultura, responsável por implementar a política cultural de diversas áreas. O teatro conta com um órgão de orientação e execução de atividades, a Coordenação de Artes Cênicas (CAC). O município é responsável por algumas propostas para o setor teatral através de editais de fomento, cada vez mais escassos, e três edifícios teatrais. Dos três, um está desativado desde 2014 e os outros dois se encontram em situações bastante precárias, pois o processo de deterioração acelerou-se com a pandemia. Através do edital de ocupação Usina das Artes, a prefeitura seleciona grupos de artistas para desenvolverem seus trabalhos por um determinado período em uma sede própria do município, nomeado Centro Cultural. A prefeitura também faz parceria com dois festivais independentes e privados: Porto Verão Alegre e Porto Alegre em Cena.

O Porto Verão Alegre ocorre há 22 anos, geralmente em janeiro e fevereiro. É um festival que contempla a cena local e trabalhos do interior do Rio Grande do Sul, e conta com um público específico e assíduo, diferente daquele que frequenta o Porto Alegre em Cena, que ocorre em setembro e já está na sua 28ª edição. É um festival internacional, e por este motivo contempla mais espetáculos de fora da cidade e do país do que os espetáculos locais.

Outro festival que movimenta o setor teatral na cidade é o Palco Giratório – SESC/RS, que acontece em maio e está na 15ª edição. Este também é um festival que contempla espetáculos de Porto Alegre, do interior do Estado e dos mais variados lugares do país.

Há também a iniciativa do Instituto Goethe, que desde 2017 propõe o Projeto Transit através de um edital que contempla a montagem de uma dramaturgia contemporânea alemã por duas companhias de teatro da cidade, que encenam o texto escolhido em cada edição.

Tanto a iniciativa pública, através da Secretaria Municipal de Cultura, como a iniciativa privada, como as citadas, movimenta o mercado de trabalho para um grupo de artistas. Apesar de poucos grupos serem agraciados nos editais, há um movimento e uma parcela de empregos oferecidos nos festivais que contemplam principalmente trabalhos de produção, iluminação, fotografia, videomaker e na técnica, além de possibilitarem um campo de inserção para quem está iniciando na carreira artística.

Em relação à formação como artista, são diversos os meios para iniciar e dar continuidade à carreira. No entanto, Porto Alegre tem como especificidade o Curso de Graduação em Teatro, oferecido pelo Departamento de Arte Dramática (DAD) do Instituto de Artes (IA) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com as possíveis titulações: Licenciatura em Teatro, Escrita Dramatúrgica, Bacharelado em Teatro com habilitações em Direção Teatral e Interpretação Teatral. Além da formação acadêmica, alunos e alunas que ingressam na Graduação em Teatro ou já têm aproximação com o campo de trabalho ou, durante o curso, iniciam suas experiências artísticas junto aos eventos teatrais da cidade. Ademais, destacamos a relevante contribuição de docentes da graduação que são também artistas e que, com seus grupos e companhias de teatro, colaboram para a movimentação artística da cidade ao articularem propostas de trabalhos dentro e fora da Universidade.

Há também artistas sem formação acadêmica e que estão inseridos em seus grupos ou que fazem parcerias de trabalho com uma ou mais companhias. Em sua maioria, os grupos se autogerem através de

financiamentos coletivos, editais de fomento (municipais, estaduais e federais) ou, na maioria dos casos, pagam de seu próprio bolso.

Esse breve panorama contextualiza a cultura teatral e a dinâmica do setor de teatro na cidade de Porto Alegre. Observa-se a partir dele que, apesar de haver um movimento que garante trabalho para uma parcela de artistas em alguns meses do ano, o restante do tempo trabalha-se em condições precárias, seja pelas poucas horas de trabalho, seja pela escassez de recursos financeiros, ambas interligadas; sob tais condições, na maioria das vezes a equipe ou é a última a receber ou não recebe – “trabalha no amor”, como se costuma dizer.

Ampliando a visão para o teatro no Brasil, de Norte a Sul, a profissão de artista está na linha tênue entre a formalidade e a informalidade: um artista não deixa de ser um profissional por não ser formado em teatro ou por não ter registro na Delegacia Regional do Trabalho (DRT). Sua trajetória e suas experiências o formam e lhe concedem o título de artista. Ninguém ousaria dizer que Fernanda Montenegro não é atriz porque não é graduada em teatro.

Por outro lado, compreende-se a importância da profissionalização do teatro – que pode ser através de um curso superior, de cursos técnicos ou com a comprovação de certo período de experiência – pois ela garante direitos básicos que devem ser respaldados pelo Estado, como aposentadoria ou direito ao auxílio-doença, por exemplo. Caso contrário, artistas se veem à deriva, submetidos ao acúmulo de funções que, muitas vezes, se dá pela precariedade da profissão.

Muitos artistas têm mais de uma profissão dentro da área artística, seja pela falta de dinheiro que impossibilita aumentar a equipe, seja pela necessidade de sobrevivência ou pela curiosidade e pelo desejo surgidos na abertura que o próprio trabalho oferece, proporcionando que tenham diversas experiências.

O que impulsiona cada artista a escolher e exercer seu trabalho acaba sendo subjetivo; nessa perspectiva, podemos pensar que tanto a escolha quanto o exercício são influenciados pelo contexto social, político e geográfico. No desejo de contribuir com a pluralidade das narrativas sobre o teatro brasileiro, busco identificar, no contexto da cena artística de Porto

Alegre, como atrizes, encenadoras e iluminadoras se inserem como tais à medida que esses papéis passam a ser desempenhados também por elas.

Entendo que narrar é pertencer. A partir dessa afirmação evoco a multiplicidade das ações das mulheres no mundo: sua participação na política, nas decisões econômicas e sociais, nas escolhas sobre seu modo de viver e na deliberação sobre seu próprio corpo. Enquanto apenas os homens puderem escrever suas histórias, não haverá diversidade de discursos e de ações que coloquem as mulheres em lugares de poder, de conquistas e igualdade.

As narrativas são procedimentos de lembrança e organização de acontecimentos passados, tornando-se, como diz a pesquisadora em Letras e Comunicação Mariléia Sell, “um recurso valioso na reconstrução da própria realidade” (SELL, 2012, p. 99), e por isso são tão disputadas entre os vários setores da sociedade, inclusive nas lutas feministas. Ao contar, narrar e publicar suas histórias, as mulheres passam a participar efetivamente da vida pública e ter autonomia sobre si, sobre suas trajetórias, sugerindo possibilidades de pertencimento a outras mulheres: “Isso porque também nós só ganhamos o estatuto da existência quando somos reconhecidos pelas narrativas dos outros, quando o outro nos nomeia” (SELL, 2019).

É preciso reconhecer que a História do Teatro se apresenta como um legado masculino. Dionísio, Aristóteles, Sófocles, Shakespeare, Artaud, Stanislavski, Brecht, Meyerhold, Antunes Filho, Zé Celso... A lista é enorme: deuses, dramaturgos, encenadores, iluminadores, cenógrafos – “os homens de teatro”. A crítica não recai sobre seus respectivos trabalhos, que admiro e reconheço como fundamentais, mas por acreditarmos por muito tempo em uma única história, sem questionar, ou por desconhecer o legado das mulheres de teatro, aceitando-as meramente no papel de coadjuvantes ou divas. As mulheres foram impedidas de fazer parte da história do teatro e as que participaram tiveram suas narrativas ocultadas. Para Adichie (2019, p. 26), “A história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história”.

Em consonância com essa narrativa única, predominantemente branca e masculina, o teatro também excluiu, diversas vezes, as mulheres do foco, da cena, do jogo, da ação, das atividades criativas, sociais, políticas e econômicas que o fazer teatral envolve. Por isso a importância de atualizarmos as ações das mulheres enquanto artistas desse tempo, rompendo a lógica de histórias únicas que ocultam fatos, reconstruem memórias e reescrevem eventos sem inseri-las.

ATUAÇÃO: de proibidas a protagonistas

No teatro ocidental, durante os períodos clássicos, como o grego e o elisabetano, as mulheres não tinham lugar no teatro, e os homens atuavam nos papéis masculinos e femininos. Eram proibidas de atuar e excluídas pelo sistema patriarcal, pois a literatura atribuía valor ao que era considerado “universal”, ou seja, masculino, deixando de fora as experiências das mulheres, como restritas, específicas e apenas “femininas”. Quando apareciam na dramaturgia, o faziam ocupando lugares submissos, a serviço dos homens, mesmo quando identificadas como heroínas (ASTON, 1995).

No Brasil da ditadura militar, era obrigatório o registro de artistas na Polícia Federal, no mesmo setor onde se registravam as prostitutas, daí as histórias sobre a “carteirinha de prostituta”. Fernanda Montenegro (2019, p. 74) afirma que devemos à Dulcina de Moraes “entre tantas conquistas, a extinção da infame carteira de Segurança Pública, expedida pela polícia, que as prostitutas, os tipos marginais e as atrizes e os atores eram obrigados a portar”.

Na década de 1970, diversas criações cênicas se propuseram a pensar a mulher na sociedade, principalmente com trabalhos biográficos e autobiográficos, evidenciando em cena questões urgentes para as mulheres naquele momento. Em consonância ao conhecido conceito feminista dos anos 1970, de que “o pessoal é político”, atrizes e performers passaram a valorizar a história pessoal sob a perspectiva feminista de considerar o subjetivo como matéria de criação. Em outro contexto, artistas continuam a falar de suas

experiências e subjetividades, como podemos ver na montagem de *No te pongas flamenca!*² em Porto Alegre, 2019.

Em *No te pongas flamenca!* a atriz e bailaora Juliana Kersting une sua experiência teatral com sua vivência no flamenco ao contar histórias suas e das mulheres da sua família. A avó Olga, as tias-avós Teresa, Tila, Zena, Ana e Nema, sua mãe Beatriz e sua filha Elis são inspirações para contar sobre uma geração de mulheres atravessadas por diferentes exigências e padrões sexistas, em períodos históricos diferentes e ainda assim interpeladas pelas histórias umas das outras. A peça propõe um olhar sobre questões feministas de maneira crítica, séria e, às vezes, bem-humorada.

A cena feminista e o teatro têm explorado a realização e os registros de narrativas biográficas que permitem ampliar a historiografia das mulheres, que são múltiplas, são brancas, negras, indígenas, cisgênero, transgênero etc. Assim como os feminismos são múltiplos, é importante reconhecer que não somos iguais: como atrizes, falamos de um lugar, de uma experiência específica. Por mais que se proponha a pensar coletivamente, é impossível dar conta de experiências que não nos atravessam diretamente.

Isso não quer dizer que não devemos reconhecer outras singularidades e experiências que, junto à compreensão e ao compartilhamento das nossas limitações, nos empenha a evitar a armadilha de pensar que abordamos a historiografia, a existência, a memória e os desejos de todas as mulheres. Todavia, “‘Atuar como uma mulher’ também é pensar a cena e o mundo como uma mulher... e não estar mais sozinha e, assim, sentir-se mais fortalecida para fazer qualquer teatro que se queira fazer” (ROMANO, 2019, p. 14-15), nos tornando protagonistas de nossas histórias, que passam a ser de outras pessoas quando compartilhadas em cena.

² Espetáculo desenvolvido por Juliana Kersting na pesquisa de mestrado *No te pongas flamenca: corpo memória de uma atriz bailaora*; orientação: Prof.^a Dr.^a Patricia Fagundes. Ficha Técnica: Atuação e Concepção: Juliana Kersting; Dramaturgia: Juliana Kersting, com colaboração da equipe; Direção Cênica: Larissa Sanguiné; Iluminação: Iassanã Martins; Operação de Som: Victória Sanguiné; Captação, Criação e Mixagem de Sons: Marcelo Armani e Jimi Melo; Colaboração: Patricia Fagundes.

ENCENAÇÃO: as mulheres assumem lugares de liderança

A encenação como função específica na produção teatral é acompanhada de nomes dos importantes encenadores da história, os chamados “grandes homens de teatro”. No início do século XX, o encenador tornou-se figura principal no teatro, sua função ganhou autoridade e *status*, relacionando-se a um lugar de liderança. Hoje, século XXI, ainda que a encenação continue ocupando espaços de poder, já não pode estar dissociado das mulheres. “É necessário dessacralizar uma tendência redutora e preconceituosa, imposta à artista, de que as funções de autoridade, técnica e coordenação no teatro não são destinadas à mulher” (OLIVEIRA, 2018, p. 160).

Em Porto Alegre, é instigante observar o expressivo número de diretoras, incluindo as que já não mais o são – embora muito presentes na nossa memória recente pela qualidade de seus trabalhos – e as que ainda estão dirigindo peças teatrais. Em pesquisa realizada no blog da Secretaria de Cultura de Porto Alegre, desde a primeira edição do Prêmio Açorianos, em 1977, até 2019, ano em que a pesquisa foi realizada, temos um período de 42 anos. Nesse tempo, 26 encenadores foram premiados na categoria Melhor Direção, enquanto 16 mulheres foram vencedoras na mesma categoria: Irene Brietzke (1978, 1980, 1984), Maria Helena Lopes (1987), Vanise Carneiro (1998), Deborah Finocchiaro (2003), Jezebel de Carli (2005), Patricia Fagundes (2006, 2011), Daniela Carmona (2007), Adriane Mottola (2008), Inês Marocco (2009, 2018), Carlota Albuquerque (2014) e Liane Venturella (2017). Além da premiação dessas diretoras, Adriane Mottola, Inês Marocco, Jezebel de Carli e Patricia Fagundes foram mais de uma vez indicadas à categoria. Consideramos pouco, se comparado aos 61% de encenadores homens vencedores na categoria. Porém, em uma sociedade sexista, é preciso destacar a importância de cada uma dessas encenadoras que fazem parte do legado teatral da cidade de Porto Alegre. Além dessas encenadoras que tiveram seus trabalhos reconhecidos com a premiação – entendida aqui como uma das instâncias legitimadoras da qualidade do trabalho –, há outras

diretoras em exercício na cidade, incluindo uma nova geração cuja produção se destaca em Porto Alegre.

ILUMINAÇÃO: mulheres em rede

Por muito tempo, a iluminação foi considerada uma função masculina, mais próxima de uma habilidade técnica que exige força e envolve certo perigo, por se tratar de um trabalho com eletricidade que, supostamente, apenas os homens podiam exercer. Ao fazer uma avaliação sobre a participação das mulheres nos diversos setores do teatro, a historiadora e pesquisadora Tania Brandão lembra que por volta dos anos de 1970, na Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado do Rio de Janeiro (FEFIERJ), “[...] as mulheres não podiam fazer as aulas práticas de iluminação. A pequena cabine de luz, quase toda ocupada pela resistência de sal, exigia a nudez quase total do operador e uma enorme força muscular para as manobras” (BRANDÃO, 2021). A exclusão que marca diversos setores de trabalho, outrora demarcados apenas pela experiência masculina, tem passado por modificações significativas, inclusive no teatro. A professora e pesquisadora Dodi Leal afirma que “a área da iluminação teatral na cena brasileira, marcada pelo domínio masculino, passa a ser problematizada por outros vieses a partir da presença das mulheres fazendo, pensando e ensinando a luz” (LEAL, 2018, p. 16).

É sob essa perspectiva que atua o *Mulheres na Luz*, formando uma rede de apoio entre um grupo de iluminadoras de todo o Brasil. Neste grupo, do qual faço parte, nos comunicamos através do WhatsApp. Somos 164 iluminadoras com experiências distintas e disponíveis para trocar conhecimento, divulgar trabalhos e cursos, fortalecendo e difundindo o trabalho de mulheres iluminadoras no país.

Em Porto Alegre, atualmente somos poucas profissionais na iluminação: Marga Ferreira, Nara Maia, Carol Zimmer, Fabiana Santos, Luciana Tondo, Bruna Casali, Thaís Andrade e eu, Iassanã Martins. Como a iluminação é uma profissão que se aprende na prática, que exige um lugar adequado com material adequado, há poucos cursos disponíveis.

Aprendemos a partir de uma oficina ou outra, acompanhando as artistas mais experientes e também na prática de nossas próprias montagens.

Em minha primeira montagem, cheguei ao teatro bastante insegura, e me deparei com dois técnicos (homens). Um deles teve sensibilidade e paciência, compreendendo que estava trabalhando com uma iniciante; já o outro foi o oposto, não atendia minhas escolhas e sempre que podia desdenhava minhas decisões. Fui descobrindo que este segundo tipo de tratamento era comum – e, diga-se de passagem, o são em quaisquer que sejam os espaços de trabalho para onde se olhe –, portanto, em cada experiência como iluminadora, fui construindo um modo mais incisivo de me portar, pois compreendi que não se pode atribuir o tratamento recebido – me ignorar, desdenhar – apenas à minha inexperiência, mas também ao fato de ser mulher. Assim, a vivência como iluminadora, principalmente nos momentos de preconceito e assédio velado de gentileza, me levaram a perceber mais conscientemente relações de gênero no teatro.

Mesmo considerando o avanço e a inserção das mulheres na atuação, encenação e na iluminação, a pesquisa, em andamento, pretende reconhecer e dar publicidade aos processos das mulheres trabalhadoras dessas áreas, contribuindo com a reflexão sobre as dinâmicas do modelo patriarcal e as rupturas provocadas pelas mulheres nessas estruturas.

Para Margareth Rago (2000), as mudanças na esfera da produção de conhecimento rompem com o modo social pré-definido de pensar a “mulher” como sexo frágil, desatam os modelos hierárquicos de funcionamento da ciência criando uma linguagem, dissolvendo o enquadramento conceitual normativo, não só nas ciências, mas em diversos ambientes, sobretudo, nas narrativas que se perpetuam no decurso da história e excluem as mulheres no vestígio do tempo.

Bibliografia

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ASTON, Elaine. **An Introduction to Feminism and Theatre**. London: Routledge, 1995.
- BRANDÃO, Tania. Coluna segunda de teatro. **Folias Teatrais**: Letras, Cenas, Imagens e Carioquices, Rio de Janeiro, 25 jan. 2021. Disponível em: <<https://foliasteatrais.com.br/coluna-segunda-de-teatro-127/>>. Acesso em: 2 fev. 2020.
- KILOMBA, Grada. **Descolonizando o pensamento**: uma palestra-performance de Grada. [S. l.: s. n.], 2016. Disponível em: <<https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2018/05/kilomba-grada-ensinando-a-transgredir.pdf>>. Acesso em: 4 fev.2021.
- LEAL, Dodi. **Luzvesti**: iluminação cênica, corpomídia e desobediências de gênero. Simões Filho: Devires, 2018.
- LOBO, Elizabeth Souza. O trabalho como linguagem: o gênero no trabalho. **Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, n. 33, p. 7-16, 1991.
- MIGNOLO, Walter. **Histórias locais, projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- MONTENEGRO, Fernanda. **Prólogo, ato, epílogo**: memórias. Colaboração de Marta Góes. 1ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- OLIVEIRA, Leticia Mendes. (In)visibilidade e empoderamento das encenadoras no teatro brasileiro. **Urdimento**, Florianópolis, v. 3, n. 33, p. 157-173, dez. 2018. DOI: <https://doi.org/10.5965/1414573103332018157>
- RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, J. M.; GROSSI, M. P. (org.). **Masculino, feminino, plural**: gênero na interdisciplinaridade. Florianópolis: Mulheres, 2000. p. 25-37.
- ROMANO, Lucia Regina Vieira. Atue como uma mulher: pedagogias da atuação para mulheres cis e trans. **Anais ABRACE**, Campinas, SP, v. 20, n. 1, p. 1-16, 2019.
- SELL, Mariléia. A realidade é uma disputa de narrativas: 'não houve ditadura no Brasil'. **Letras Insubordinadas**, São Leopoldo, RS, 8 abr. 2019 Disponível em:

<<https://www.marileiasell.com/post/a-realidade-%C3%A9-uma-disputa-de-narrativas-n%C3%A3o-houve-ditadura-no-brasil>>. Acesso em: 16 nov. 2020.

SELL, Mariléia. Significando o abuso sexual infantil na fala-em-interação: estratégias interacionais acionadas por conselheiro tutelar e crianças na reconstrução da narrativa do abuso. 2012. Tese (Doutorado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, RS, 2012.



Artigo

UM GIRO POR EPISTEMOLOGIAS AFRO-AMERÍNDIAS E INCLUSIVAS: RELATO DE EXPERIÊNCIA DO CURSO DE TEATRO DA UNIFAP

TAKING A TURN IN AFRO-AMERINDIAN AND INCLUSIVE EPISTEMOLOGIES: EXPERIENCE REPORT OF THE UNIFAP THEATER COURSE

UN RECORRIDO POR LAS EPISTEMOLOGÍAS AFROAMERINDIAS E INCLUSIVAS: RELATO DE EXPERIENCIA DEL CURSO DE TEATRO DE LA UNIFAP

Adélia Aparecida da Silva Carvalho e Emerson de Paula

Adélia Aparecida da Silva Carvalho

Professora Adjunta e Vice Coordenadora do curso de Teatro da Universidade Federal do Amapá (Unifap).

Professora do Curso de Especialização em Estudos Teatrais Contemporâneos (EETC/Unifap). Atriz, diretora e dramaturga.

Emerson de Paula

Professor Adjunto do Curso de Teatro da Universidade Federal do Amapá (Unifap). Coordenador da Especialização em Estudos Teatrais Contemporâneos (EETC/Unifap). Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLET/Unifap).

Resumo

Este artigo apresenta um relato sobre a importância de fomentar a discussão e a reflexão sobre epistemologias de inclusão e de recorte afro-ameríndio nos cursos de teatro, em específico na Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá (Unifap). Contextualiza-se o processo de expansão da formação em Artes Cênicas pelo Brasil, com ênfase na Região Norte.

Palavras-chave: artes cênicas, Amapá, epistemologias.

Abstract

This article presents a report on the importance of promoting discussion and reflection on epistemologies of inclusion and Afro-Amerindian focus in theater courses, specifically in the Theater Licentiate Degree at the Federal University of Amapá (Unifap). The expansion process of training in Performing Arts throughout Brazil, with an emphasis on the North Region, is contextualized.

Keywords: performing arts, Amapá, epistemologies.

Resumen

Este artículo presenta un informe sobre la importancia de promover la discusión y la reflexión sobre epistemologías de inclusión y de enfoque afroamerindio en los cursos de Teatro, específicamente en la Licenciatura en Teatro de la Universidad Federal de Amapá (Unifap). Se contextualiza el proceso de ampliación de la formación. en Artes Escénicas en todo Brasil con énfasis en la Región Norte.

Palabras clave: artes escénicas; Amapá; epistemologías.

A expansão das universidades brasileiras demonstra a importância de políticas públicas educacionais principalmente no que tange à descentralização de oportunidades de formação nas diversas regiões do país. Tal ação, na Região Norte, demonstra uma significativa possibilidade de ampliação de horizontes pedagógicos que contribuem com o estabelecimento da igualdade de acesso à Educação Superior para diversas representações sociais, como indígenas, quilombolas e populações ribeirinhas.

No caso específico do Amapá, um dos estados nortistas, a oferta de cursos de graduação e pós-graduação pelas Instituições de Ensino Superior (IES) demonstra a preocupação com o desenvolvimento científico da região amazônica. Macapá¹, capital do Amapá, está na linha do Equador. É, portanto, uma região que está no centro do mundo e cabe a ele irradiar conhecimento às extremidades, rompendo com a visão de isolamento a nós estipulada/determinada por uma estrutura, que em nosso país tende a valorização dos conhecimentos que emergem dos grandes centros, ignorando, muitas vezes, as criações e produções artísticas das demais regiões ainda pouco citadas nos livros didáticos e na teoria em geral sobre teatro.

Neste sentido, se faz necessária, também, a reflexão sobre a expansão da formação em teatro e a sua chegada nas IES. Neste relato, vamos nos concentrar na criação do curso de Teatro na Universidade Federal do Amapá (Unifap), localizado em Macapá, pensando não apenas na implantação do curso, mas principalmente nos processos epistemológicos que a graduação em questão tem promovido, produzido e refletido a partir de sua própria especificidade.

Sobre o curso de Teatro da Unifap temos que:

É no intuito principal de oferecer à comunidade amapaense um Curso de Teatro para suprir a necessidade real de profissionais para a rede escolar do Estado e do Município como também do Ensino Privado que surge o Curso de Licenciatura em Teatro na Unifap. Contudo, sua criação não remonta apenas a uma necessidade de profissionais da educação com formação específica

¹ Para mais informações acesse: <https://www.portal.ap.gov.br/conheca/macapa>.

na linguagem teatral para atuar nas escolas da cidade de Macapá e/ou do Estado do Amapá, mas também se dá a partir da demanda de uma classe de artistas da cena local, que por anos almejavam a oferta de uma formação em nível acadêmico. Esse desejo se materializou após inúmeras negociações entre classe artística e gestão superior da Unifap, quando em 12 de novembro do ano de 2013, após ter o auditório onde ocorria a sessão ordinária do Conselho Universitário – CONSU ocupado por artistas de diversos segmentos, no intuito de sensibilizar os conselheiros, o Projeto Pedagógico do Curso (PPC) de Teatro foi aprovado, sendo implantado no ano de 2014. (PAULA; FONSECA, 2021, p. 142-143)

Portanto, é na demanda embasada no diálogo com a comunidade artística local que surge no Amapá o curso de Teatro, inserindo a Unifap no rol das IES que possuem curso de formação na área de Artes Cênicas. A graduação em Teatro é a segunda na área artística, sendo o curso de Artes Visuais a primeira graduação com o perfil formativo em Arte e que figurou durante quase 20 anos como a única formação superior desta especificidade na referida universidade.

Ainda na perspectiva de criação do curso trazemos uma reflexão sobre o Projeto Pedagógico do mesmo, em que se registra que:

A partir desse marco histórico, o curso de Teatro da Unifap acaba se tornando um local importante para estudantes de vários municípios do estado e da região, que buscam maiores aprofundamentos em relação ao Teatro em nível de Ensino Superior. Esse primeiro Projeto Pedagógico de Curso, apesar de apresentar uma matriz curricular composta buscando suprir a necessidade formativa de um estudante de Teatro em nível de graduação, articulando inúmeras habilidades e competências do fazer teatral, também demonstra preocupação com o diálogo com o contexto sociocultural do estado do Amapá, propondo, no rol de componentes curriculares, a disciplina de Artes Cênicas no Amapá, que, entre outros aspectos, volta o olhar para as performances culturais amazônicas, como o Batuque, o Marabaixo e a encenação centenária da batalha de Mouros e Cristãos na localidade de Mazagão Velho – AP, bem como reflete sobre o panorama do Teatro Amapaense no âmbito da história, dos autores, encenadores e atores, além de catalogar espaços teatrais nos diversos locais do estado. (PAULA; FONSECA, 2021, p. 143)

Entendemos, neste processo, não só a necessidade de expansão dos cursos de graduação em Artes Cênicas pelo Brasil, mas principalmente a possibilidade de que estes próprios cursos provoquem releituras nas histórias das Artes Cênicas no país, uma vez que o curso de Teatro na contemporaneidade tem abarcado suas especificidades não ignorando os

contextos em que estão inseridos. Graduandas(os) nessa área artística precisam ter uma base comum de formação que dialogue com o teatro mundial, principalmente com brasileiro, mas é preciso que seus processos formativos também valorizem o fazer teatral local, revendo seus conteúdos formativos ampliando fronteiras, valorizando a diversidade cultural e a promoção do saber local, num processo que descentralize narrativas e amplie territorialidades.

Epistemologias Afro-Ameríndias

No movimento de girar sobre o próprio eixo, encontramos no Amapá um reflexo não só da Amazônia indígena, mas também negra. Elementos culturais e identitários tão simbólicos como estes perpassam a história de quem habita a Unifap, por dentro e por fora, e como tal, faz ser impossível ignorar elementos que estão encruzilhados na identidade amapaense.

No curso de Teatro da Unifap temos, em sua maioria, discentes do próprio Estado ou da Região Norte em geral com um número menor de graduandos(as) oriundos(as) de outras regiões do país. Este fator provoca no processo formativo a possibilidade de ampliarmos as fronteiras do conhecimento, mas ao mesmo tempo aprofundarmos e potencializarmos a Cultura e os artistas locais, fomentando ainda mais a produção teatral regional que parte da sua identidade, mas a conecta com uma teia de comunicação que quebra com o isolamento geográfico num processo de:

busca de um currículo descolonizado e que dialogue com importantes elementos formadores da cultura brasileira. Neste sentido, o estudo sobre o Teatro Negro Brasileiro se encontra presente não só na disciplina relativa à história do Teatro no Brasil, mas também junto a disciplina Artes Cênicas no Amapá que tem como objetivo estudar as diversas formas dramáticas e o Teatro no Estado. A disciplina, que é uma ação de descolonização curricular por não buscar priorizar/focar o fazer teatral da Região Sudeste do país como tão bem encontramos na maioria dos cursos de formação em Artes da Cena no Brasil, apresenta um panorama do Teatro no Amapá a partir do estudo da história, autores/as, encenadores/ as, atores/atrizes, ações contemporâneas e formas populares do Teatro amapaense como Teatro de bonecos e Teatro de rua, abordando ainda os espaços teatrais no Amapá. (SILVA; CARVALHO; SILVA, 2020, p. 18)

Assim, o mapeamento, estudo e reflexão da diversidade cultural existente nas regiões amazônicas, destacando-se a teatralidade presente nas manifestações populares, com ênfase na cultura amapaense, permeia nosso fazer docente durante os processos de formação na prática artística e na prática pedagógica em teatro.

Relacionamos estes dois processos de formação uma vez que este olhar que se amplia a partir da realidade latente não influencia só os modos de operação dos trabalhos práticos e experimentos propostos/apresentados por docentes e discentes. A realidade afro-ameríndia está presente nos espaços educativos, escolares ou não, em todo o Amapá. No caso das práticas pedagógicas e estágios supervisionados em teatro, nossos(as) discentes passam a ter contato com escolas localizadas em áreas quilombolas, bem como escolas ribeirinhas. Há, portanto, a ampliação da geografia do olhar a partir de um fato espacial concreto que promove um giro epistemológico. Tal giro se deve ao ato de promover o contato com o teatro junto a diferentes pessoas, como, também, ao entendimento quais as teatralidades são produzidas e emanadas por essas pessoas em seus espaços no Norte do país. Acreditamos que essas teatralidades precisam ser ampliadas a outros locais e reconhecidas como matrizes estéticas na cena teatral.

Os conhecimentos sobre o teatro negro brasileiro encontram-se presentes em disciplinas da História do teatro, mas estes saberes também estão:

perpassando todas as disciplinas estudando este importante movimento e suas potentes discussões na relação de tópicos temáticos nas ementas sobre diretores negros, em disciplina de Direção, do trabalho de maquiagem junto à pele negra na disciplina de Técnicas Teatrais, na promoção de uma pedagogia antirracista junto às disciplinas de Prática Pedagógica, na leitura de dramaturgias de autoras e autores negros na disciplina de Literatura Dramática. (SILVA; CARVALHO, 2020, p. 6)

Sobre a ritualidade indígena, o curso tem promovido, também, de forma transversal, a pesquisa de elementos e expressões artístico-culturais presentes na cultura indígena na Amazônia, por meio da análise de

manifestações culturais como o Ritual do Turé² e o Festival de Parintins³, articulando os conhecimentos de identidade e memória amapaense em relação às Artes da Cena e às performances culturais. Pensando os modos de viver amazônico, tem se refletido para a linguagem cênica presente na dinâmica social e cultural e as convergências de atuação cênica com saberes locais na Amazônia amapaense.

Historicamente, nos estudos sobre o teatro brasileiro poucas referências falam do teatro no norte do país. A fundação e desenvolvimento do Curso de Teatro na Unifap nos permite rever essas estratégias de apagamento que ignoram que

o teatro no Amapá é muito antigo. Os primeiros momentos aqui em nosso Estado têm início ainda no século XVIII com a apresentação teatral da luta dos Mouros e Cristãos na antiga Vila de Mazagão Velho. Esse espetáculo que continua sendo apresentado nos dias atuais revela-se no teatro mais antigo do Amapá. Também é o mais remoto teatro apresentado ao ar livre em nosso Estado. (PALHANO; NASCIMENTO; COSTA, 2012, p. 16)

As influências dessa manifestação artística-cultural na formação do pensamento e do fazer teatral no Norte do país faz dela uma importante referência, a partir da qual desenvolveu-se o fazer teatral da região e faz-se mister reforçar entre os nossos estudantes, não apenas as referências já reconhecidas universalmente, mas também a importância dessas que eles vivenciam culturalmente por toda a vida sem se dar conta da contribuição delas em sua formação artística.

Partindo dessa e de outras manifestações culturais fortemente influenciadas pelos conhecimentos dos povos indígenas, ribeirinhos, quilombolas, migrantes dessa região amazônica que faz fronteira com a Guiana Francesa, somos convidados a compreender que ocupamos um espaço com particularidades históricas vivenciando uma experiência fronteiriça, de trânsito e mistura de saberes. Discutir essas influências, mais do que uma questão obrigatória, é um ato político e descolonizador que

² Para mais informações, acesse: https://institutoiepe.org.br/publicacoes/ture-dos-povos-indigenas-do-oiapoque/?gclid=Cj0KCOjw2_OWBhDqARIsAAUNTTGhNztSyllE-yGUcPaAzio6ewY919cNALifw7EOpKDwe9Flc_cVQsaAsi8EALw_wcB.

³ Para mais informações, acesse: <https://www.festivaldeparintins.com.br/>.

permite repensar a construção do teatro brasileiro sob uma perspectiva mais abrangente e diversa, para além das visões eurocentradas.

O entendimento desse giro epistemológico começa a ocorrer no curso de licenciatura em teatro da Unifap para além das disciplinas em sala de aula, mas também nas propostas de ações extensionistas, tais como o evento I ArteAfro: Artes Cênicas e Africanidades, e o projeto Memória e Dramaturgias: Macapá em cena através da escrita criativa de artistas e estudantes, ambos com foco na valorização das histórias, experiências estéticas, identidades e realidade dos sujeitos envolvidos no processo de aprendizado: alunos, professores e comunidade em geral.

E ao mesmo tempo que o espaço em que estamos inseridos nos convida à essa reflexão, a existência do curso de teatro nessa região permite que essas questões sejam discutidas e difundidas por meio das disciplinas, ações extensionistas, projetos de pesquisa que abrem caminhos para a reelaboração dos alunos a partir de seus TCCs e publicações. Trabalhos como o de Beatriz de Oliveira Nonato, intitulado *Tarrafa: a busca por um butô pessoal amapaense* (2019), no qual ela usou gestualidade e sonoridades do marabaixo para criação de um treinamento pessoal, e de Nelma Socorro Lima da Silva, *Descobrir-se mulher negra no teatro em Macapá – Percurso e desvendamento* (2019), em que a estudante percorre sua ancestralidade em conexão com a história de outras atrizes negras de Macapá; nos permitem refletir sobre o caráter pedagógico de discutir outras epistemologias, aliando saberes negras e indígenas às artes da cena.

Todas estas ações relatadas não só promovem uma descolonização curricular a partir de um olhar eurocêntrico extremamente difundido e estabelecido nas Artes Cênicas em geral, como também promovem práticas artístico-pedagógicas inclusivas.

Entretanto, na potencialidade da inclusão, faremos um novo giro, promovendo outro recorte desta ação específica a partir da área em que esta expressão encontra sua potência máxima: a Acessibilidade Cultural.

Epistemologias Inclusivas

O curso de Teatro da Unifap, desde 2018, passou a receber um número significativo de Pessoas com Deficiência (PcD). A presença deste grupo de pessoas estabeleceu um novo giro epistemológico promovendo no corpo docente e discente a possibilidade de rever seus processos atitudinais em relação ao que tange à diversidade de corpos.

Sobre o reflexo deste movimento externo na constituição interna do nosso fazer artístico-docente contextualizamos que:

Nosso curso passou a receber alunos e alunas com deficiência oriundos principalmente do sistema de cotas, que optaram de forma consciente por fazer/cursar Teatro. Registramos que a escolha pelo curso não se deu pelo fato de a aprovação nesse caso demandar a pontuação mínima, tampouco porque seria a única opção para adentrar o Ensino Superior, por exemplo. Esses alunos/as decidiram se profissionalizar na área teatral seja por interesse próprio ou até mesmo por conhecimento das ações de Acessibilidade Cultural que o curso já vem estabelecendo desde 2017, através de projetos de extensão, como o *Laboratório de Acessibilidade Cultural em Macapá (LABAC)*.

Essa escolha se torna significativa porque vai ao encontro de um dos princípios da Acessibilidade Cultural, que é o direito à Cultura, no sentido da formação às pessoas com deficiência. A chegada desse grupo de alunas e alunos fez movimentar o colegiado do curso em questão. Desde 2018 até o presente ano, principalmente após o sistema de cotas, recebemos discentes com deficiência física, mobilidade reduzida e deficiência intelectual. Desde a criação do curso, em 2014, percebíamos a presença de PcDs nas turmas, entretanto, esses/as discentes não se assumiam pertencentes a esse grupo, estabelecendo em si e para o coletivo ações de superação e tentativas de determinar padrões de normatividade e capacitismo, o que fazia com que alguns/mas docentes não pudessem perceber as necessidades específicas que esses/as discentes apresentavam (PAULA; FONSECA, 2021, p. 145).

Assim, um processo de recepção deste alunado, uma preparação física do espaço educativo, bem como uma revisão para uma prática pedagógica inclusiva, se tornou uma pauta coletiva num discurso entre docentes e discentes, com e a partir das Pessoas com Deficiência para que um novo processo epistêmico se instalasse no curso, não só de forma teórica mas prática, promovendo no fazer pedagógico diário práticas artísticas e

pedagógicas com, para e a partir destas pessoas, sem ignorar os contextos locais e sociais em que estão inseridas.

Atualmente, a presença de discentes com deficiência tem levado o corpo docente a refletir sobre outras possibilidades discursivas pesquisando sobre o fazer teatral com, para e a partir das PcDs, proporcionando um aprofundamento na temática. O novo Projeto Pedagógico de Curso (PPC) traz a disciplina Acessibilidade Cultural como optativa. Já registramos, até o momento, três Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC) que abordaram a temática da prática artística e pedagógica em teatro na relação com a deficiência.

Agora é o momento de fazer com que a discussão sobre Teatro e Acessibilidade Cultural se estabeleça de forma transversal nos conteúdos disciplinares. As disciplinas de Prática Pedagógica já estão pensando, com os(as) próprios(as) discentes com e sem deficiência, um fazer teatral inclusivo. A disciplina de Visualidade Cenográfica começou a estabelecer provocações sobre o ver e o não ver na produção cênica pensando nas diferentes plateias. E o desafio a que nos propomos enquanto docentes tem sido pensar como a dramaturgia brasileira tem inserido as PcDs em suas produções.

A dramaturgia com PcDs promove um movimento de reflexão não só na prática artística, mas na prática pedagógica em teatro, promovendo a obrigatoriedade de reformulação, por exemplo, dos cursos de Artes Cênicas no Brasil. Artistas com deficiência e sua produção teatral precisam ser estudados em disciplinas que abordam a História do Teatro e da Encenação, bem como nas de Teatro-Educação, estabelecendo a Acessibilidade Cultural como metodologia para a área em questão.

Para além do direito, estas pessoas, dentro dos cursos de teatro, e principalmente como percebido na Unifap, oportunizam e mobilizam saberes que descolonizam olhares, questionando o próprio fazer teatral calcado na arte do corpo em cena. Mas este processo de pensar a Acessibilidade Cultural no Amapá se concretiza e se faz possível com o estabelecimento do Curso de Teatro em questão, reforçando não só a potencialidade que a expansão deste curso proporciona à formação educacional/profissional no país, mas

apresentando como a presença da graduação em Artes Cênicas em diferentes estados pode reverberar discursos invisibilizados, uma vez que a presença desta formação em contextos diversos registra, cataloga e divulga epistemologias importantes à diversidade cênica brasileira.

A opção de partir de propostas da dramaturgia tem nos mostrado que, conforme as três epistemologias aqui elencadas, há necessidade de apresentar outras narrativas que confrontem um discurso hegemônico, elitista, colonial e não inclusivo, uma vez que somos constituídos por diversas vozes.

No projeto de extensão já citado, *Memória e Dramaturgias: Macapá em cena através da escrita criativa de artistas e estudantes*, em cinco ciclos de oficinas pudemos desenvolver discussões sobre as estruturas da escrita dramática e suas transformações a partir de um olhar que acolhe as diversidades e experiências dos alunos autores, entendendo a importância da escrita e divulgação desses textos como importante fonte de registro, documentos que contam histórias e permitem o avanço desses corpos e vivências para os contextos mais diversos, inserindo cada vez mais a produção da Região Norte entre as demais produções brasileiras.

Giro que abre e expande

Partindo da realidade específica do Estado do Amapá e do estabelecimento do ensino, pesquisa e extensão em teatro na, com e a partir da Unifap, percebemos a necessidade de criar oportunidades de continuidade e aprofundamentos de estudos das Artes Cênicas no Brasil, a partir da realidade da Região Norte.

Num giro inédito em nossa IES, criamos a primeira pós-graduação na área de Artes no Estado ofertando a Especialização em Estudos Teatrais Contemporâneos, no ano de 2019, oportunizando a continuidade dos estudos iniciados pelos estudantes do curso de graduação.

Disciplinas como Teatro Negro Brasileiro, Teatro e Acessibilidade Cultural e Cultura Amazônica e as Artes da Cena compõem o rol de matérias ofertadas pelo Curso desde sua segunda turma nos mostrando que “a

contemporaneidade nos estudos teatrais pode também ser entendida como as discussões de temáticas emergentes que se apresentam a esse campo” (PAULA; FONSECA, 2021, p. 148).

Sobre a pós-graduação em questão, ainda há reflexões específicas que merecem atenção, mas aqui a citamos para mostrar como o movimento de expansão de IES públicas pelo país fortalece o processo formativo educacional e, com o exemplo do surgimento Curso de Teatro da Unifap, temos no seu estabelecimento a possibilidade de criação de outros caminhos de acesso à informação artística-cultural capazes de se fazerem presentes em diferente contextos.

No Amapá, a graduação em teatro se ampliou ofertando outras possibilidades epistêmicas de formação a nível de pós-graduação, mas mantendo a “indissociabilidade entre prática artística e prática pedagógica, dialogando com a sociedade que nos rodeia” (PAULA; FONSECA, 2021, p. 148).

Ouvir o movimento das diferentes culturas do/no Amapá tem se tornado uma ação balizadora para que um processo de descolonização epistêmica possa criar ações de revisão/reflexão para o curso de Licenciatura em Teatro da Unifap e conseqüentemente na Especialização em Estudos Teatrais Contemporâneos, uma vez que a memória e a identidade amapaense está ocupando o lugar que lhe é de direito, e cabe à Universidade trilhar constantemente os caminhos da diversidade e inclusão.

Daí a importância da presença dos cursos de teatro na Região Norte do país, uma vez que estes são possibilidades reais de promoção de oportunidades formativas e de revermos nossos currículos promovendo um giro epistemológico para uma alfabetização cultural mais plural, diversa e descolonizada. Buscamos compreender na estruturação do curso que, para além de um tema em uma disciplina, projeto de pesquisa ou extensão, esse giro epistemológico é uma postura pedagógica, artística e social que se estende além das nossas fronteiras, uma contribuição para a riqueza histórica do fazer teatral no Brasil e no mundo, uma fissura atravessada pela linha do equador que merece se expandir para todo o globo terrestre.

Bibliografia

- NONATO, Beatriz de Oliveira. Tarrafa: a busca pelo botão pessoal amapaense. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura em Teatro) – Universidade Federal do Amapá, Macapá, 2019.
- PALHANO, Romualdo Rodrigues; NASCIMENTO, João Batista; COSTA, Sílvia Carla Marques. Projeto Político-Pedagógico do Curso de Licenciatura em Teatro. Macapá: Unifap, 2012.
- PAULA, Emerson; FONSECA, José Flávio Gonçalves. Formação em Teatro no Amapá e a Acessibilidade Cultural: encontros e revisões. In: PAULA, Emerson, FONSECA, José Flávio Gonçalves. Acessibilidade Cultural no Amapá. São Paulo: e-Manuscrito, 2021.
- SILVA, Emerson de Paula; CARVALHO, Adélia Aparecida da Silva; SILVA, Nelma Socorro Lima. Atrizes negras amapaenses e o teatro negro em Macapá: por um currículo descolonizado e uma pretagogia. Pitágoras 500, Campinas, SP, v. 10, n. 2, p. 16-28, 2020. DOI: 10.20396/pita.v10i2.8661987.
- SILVA, Emerson de Paula; CARVALHO, Adélia Aparecida da Silva. O teatro negro brasileiro na formação dos licenciandos em Teatro no Amapá: reflexões e encruzilhadas. Pitágoras 500, Campinas, SP, v. 10, n. 1, p. 2-11, 2020. DOI: 10.20396/pita.v10i1.8658640.
- SILVA, Nelma Socorro Lima. Descobrir-se mulher negra no teatro em Macapá: percurso e desvendamento. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura em Teatro) – Universidade Federal do Amapá, Macapá, 2019.