



# POÉTICAS TEATRAIS COMO PRÁXIS PEDAGÓGICAS DE ENFRENTAMENTO ÀS CULTURAS DITATORIAIS

**SIMONE CARLETO FONTES**

É atriz, diretora e artista-pedagoga de teatro. Mestre, Doutora e pós-doutora em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp). Coordenou a Escola Viva de Artes Cênicas e o Programa Municipal de Fomento ao Teatro e à Dança, de Guarulhos. Professora do Curso Profissionalizante em Teatro do Centro de Artes Cênicas (CAC) Walmor Chagas, em São José dos Campos. Professora colaboradora do Programa de Pós-graduação em Artes da Unesp. Professora Formadora e Conteudista do curso de Licenciatura em Teatro a Distância da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Pesquisadora de teatro épico, teatro latino-americano, cultura e teatro populares e pedagogia teatral.

## RESUMO

O artigo enfoca poéticas teatrais (dramaturgias, expedientes formais concernentes à estrutura e ao conteúdo dos espetáculos teatrais, formas de produção e recepção das obras) desenvolvidas na contemporaneidade por alguns grupos latino-americanos, que transitaram (e transitam), em sua produção artística, com a perspectiva do Teatro Coletivo/Colaborativo. A partir da concepção do espetáculo como experimento estético-histórico-social, em contextos considerados ditatoriais, pretende-se explicitar relações entre os modos de produção, relação com o público e modos pelos quais alguns grupos teatrais latino-americanos enfrentaram e enfrentam tempos de opressão. Para tanto, reafirmam-se as chamadas formas de produção coletivo-colaborativas dos teatros de grupo como alternativas ao modo de produção capitalista hegemônico. Desse modo, a construção e a partilha de espetáculos (aliadas a outras ações de formação, reflexão), por determinados grupos, a partir de diferentes arcabouços tático-estratégicos, sobretudo das formas populares de cultura e épicas, pressupõe-se a transformação das relações cotidianas nas chamadas encruzilhadas geográficas – históricas, culturais, sociais e subjetivas, que definem os territórios. O teatro épico-dialético refere-se a um sistema complexo que transpõe para a cena e sua forma de produção o conhecimento das dinâmicas sociais e de busca de alternativas para saltos de qualidade que superem as contradições sócio-relacionais a que estão sujeitas todas as pessoas. Assim, os chamados expedientes épicos tendem a garantir rupturas, destaques, questionamentos, experimentação de possibilidades de solução, comentários e re(a)apresentação

de situações e cenas emblemáticas da história social, a partir do confronto de diferentes pontos de vista. Nesta perspectiva, parceiras/os de criação, nas mais diversas funções na elaboração da obra teatral, contribuem para que a obra – em suas dramaturgias de texto, encenação, atuação, construção das visualidades e da relação com o público –, promova a dramaturgia do espetáculo no sentido de imprimir a ele determinadas ordenações dialéticas. As contradições explicitadas fazem sentido com a partilha fenomenal fundamental ao experimento histórico-estético-social que é o teatro, completando sua especificidade dialética e processual, com as trocas reflexivas com o público. O estudo contempla a Pedagogia Teatral em seu aspecto amplo, abordando o teatro épico como forma de enfrentamento aos contextos ditatoriais no trabalho de alguns grupos, como o Teatro El Galpón e o Coletivo Dolores, e tais processos constituindo formas alternativas de produção e aprendizagens recíprocas nos territórios.

## PALAVRAS-CHAVE:

Teatro de grupo. Produção coletivo-colaborativa. Teatro Épico. Teatro popular. Aprendizagem recíproca.

## **THEATRICAL POETICS AS PEDAGOGICAL PRACTICES FOR TRANSFORMATION OF DICTATORIAL CULTURES**

### **ABSTRACT**

*Focus in this research on theatrical poetics (dramaturgies, formal devices concerning the structure and content of theatrical shows, forms of production and reception of works) developed in contemporary times by some Latin American groups, which transitioned (and continue to transit) in their artistic production with the perspective of collective-collaborative theater. From the conception of the show as an aesthetic-historical-social experiment, in contexts considered dictatorial, it is intended to explain relationships between the modes of production, relationship with the public and modes of permanence through which some Latin American theatrical groups faced and face times of oppression. . To this end, the so-called collective-collaborative forms of production of group theaters are reaffirmed as alternatives to the hegemonic capitalist mode of production. In this way, the construction and sharing of shows (allied to other training and reflection actions), by certain groups, based on different tactical-strategic frameworks, especially popular forms of culture and epics, presuppose the transformation of everyday relationships into so-called geographic, historical, cultural, social and subjective crossroads that define territories. Epic-dialectical theater refers to a complex system that transposes to the scene and its form of production the knowledge of social dynamics and the search for alternatives for leaps in quality that overcome the socio-relational contradictions to which all people are subject. Thus, the so-called epic expedients tend to guarantee ruptures, highlights, questions, experimentation*

*with possible solutions, comments and re(a)presentation of emblematic situations and scenes of social history, based on the confrontation of different points of view. From this perspective, creative partners, in the most diverse roles in the elaboration of the theatrical work, contribute so that the work – in its text dramaturgies, staging, acting, construction of visualities and the relationship with the public – promotes the dramaturgy of the show in order to print the determined dialectical orderings. The contradictions explained make sense based on the phenomenal sharing fundamental to the historical-aesthetic-social experiment that is theater, completing its dialectical and procedural specificity, in processes of reflexive exchange with the public. The study contemplates some roots of the historical subject group theater; epic theater as a way of confronting dictatorial contexts in the work of some groups such as Teatro El Galpón and Coletivo Dolores; and such processes constituting alternative forms of production and reciprocal learning in the territories.*

### **KEYWORDS:**

*Group theater. Collective-collaborative production. Epic theater. Popular theater. Reciprocal learning.*



# INTRODUÇÃO

Compreender a contextualidade contemporânea como ditatorial corresponde à perspectiva segundo a qual a história se constrói em processos dinâmicos, diante dos quais cabe às e aos *sujeitas/os* da história atuar criticamente. O termo “culturas ditatoriais” diz respeito ao conceito desenvolvido pelos uruguaios Roger Mirza e Gustavo Remedi, em *La dictadura contra las tablas: teatro uruguayo e historia reciente* (Montevideo: Biblioteca Nacional, 2009), no qual os autores tratam de comportamentos ditatoriais que se instauram devido à determinada herança cultural, advinda de governos ditatoriais. Para além dos processos político-administrativos, que se impõem através de sistemas ditatoriais propriamente ditos, permanecem posturas autoritárias, coercitivas e antidemocráticas que são percebidas nos cotidianos das sociedades, como são os casos uruguaio e brasileiro, entre outros países da América Latina.

Considerando as trajetórias dos grupos Coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, em São Paulo, Brasil (no ano 2000), e Teatro El Galpón, de Montevideú, Uruguai (em atividade desde 1941), temos exemplares de atuação de resistência, devido à luta por permanência em atividades artísticas e pela abordagem assumidamente política, enraizada nos territórios em que atuam.

Ainda que de diferentes modos e especificidades, tendo em vista inúmeras singularidades, ambas as companhias contemplam modos de produção alternativos, espetáculos construídos de modo coletivo-colaborativo, inserção cultural nos territórios e busca de relacionamento com o público no conjunto de ações desenvolvidas. Do Coletivo Dolores, foram observadas quatro obras: *Rolezinho* (2019), *Saga do Menino Diamante* (2011), *Bóris não está pronto* (2022) e *Anas Miquitas Coras e Outras Mulheres* (2022). Do Teatro El Galpón, foi assistida a obra *Proyeto Galeano, latinoamericano*, cujo autor e diretor foi o brasileiro Aderbal Freire-Filho.

Na busca da identificação dos expedientes épicos nas citadas produções, são descritos alguns dos expedientes característicos utilizados, a partir dos conceitos: poéticas teatrais; dramaturgias no plural (de texto, encenação, atuação, construção das visualidades e da relação com o público); construção coletivo-colaborativa; e atoralidade, conforme abordados em *Processos de formação de intérpretes em consigna livre: práxis e metodologias experimentadas pela Escola Livre de*



Teatro de Santo André (ELT), Núcleo de Artes Cênicas (NAC) e SP Escola de Teatro, especialmente *O sujeito histórico teatro de grupo paulistano e os processos de criação coletivo-colaborativa e Processos de formação de intérpretes quanto às práxis da atoralidade*.

Também a percepção da complexidade das obras como pertencentes ao teatro épico-dialético, sistematizado por Bertolt Brecht, multiplica as facetas da observação, já que tal proposição concerne a uma epistemologia do fazer teatral que encaminha para a constituição de procedimentos de trabalho coerentes com a necessidade de reinvenção das formas, experimentando e criando estruturas e conteúdos em face dos debates proeminentes na contemporaneidade.

Diante da interseccionalidade, abarcando questões de classe, raça e gênero, além das importantes reflexões acerca da decolonialidade, as leituras de bell hooks (2017), Beatriz Rizk (1987) e Ileana Diéguez Caballero (2016) tornaram-se fundamentais e desdobraram-se em reflexões significativas para o aprofundamento do entendimento das Pedagogias Teatrais como poéticas desenvolvidas pelos grupos de teatro. Assim, retomando a função do teatro preconizada por Bertolt Brecht no binômio educar e divertir, relaciono os fazeres dos grupos a uma ampla configuração artístico-pedagógica.

Rizk identifica o chamado Teatro Novo como teatro político, teatro épico ou teatro popular, dentre outras denominações, o que reforça o entendimento sobre as formas épicas relacionadas às formas populares representacionais. Considerando como característica fundante dos teatros populares, a perspectiva adotada por Rosa Eliana Boudet, citada por Rizk (1987), segundo a qual uma das chaves que possibilitam considerar o teatro como novo “[...] está no método de elaboração dramática e a vinculação do coletivo com uma zona concreta da realidade” (Boudet, *apud* Rizk, 1987, p. 15), é possível relacionar o chamado teatro de grupo à sua raiz popular.

Já os estudos de Ileana Diéguez Caballero colaboram, de modo decisivo, para compreendermos também tendências contemporâneas lastreadas na história de manifestações populares. Se por um lado, certas manifestações culturais populares não foram elencadas anteriormente como teatrais, por outro, os processos de apropriação das formas populares de cultura, sem que suas fontes sejam reconhecidas, nos recolocam as reflexões acerca dos hibridismos e liminaridades. Por esses motivos e pelos processos em movimento constante por parte dos grupos, a reflexão desenvolvida abarca algumas raízes do sujeito histórico teatro de grupo, como o Teatro Livre,



Experimental, Independente e Novo; o trabalho envolvendo o teatro épico como enfrentamento aos contextos ditatoriais, desenvolvido pelos grupos Teatro El Galpón e Coletivo Dolores; e tais processos constituindo formas alternativas de produção, propostas culturalistas e aprendizagens recíprocas nos territórios, incluindo a partilha de modos de fazer teatro dos grupos nos territórios, em ações relativas à Pedagogia do Teatro.

O olhar produzido revela uma amostra de parte dos processos históricos de transformação da linguagem teatral e suas formas de produção, enfatizando a cena latino-americana como território múltiplo, em termos de resistência e inovação artística, política e cultural, exercida em contraponto a governos e contextualidades ditatoriais.

---

## A PERSPECTIVA DAS FORMAS ÉPICAS COMO PEDAGOGIA TEATRAL

As opções pelas investigações em torno das formas épicas, tomando-as na amplitude do espetáculo teatral, como experimento estético-histórico-social, apontam para a tomada de perspectiva do teatro épico dialético como forma complexa, e que contempla as discussões contemporâneas em torno de processos de produção, socialização e recepção artística, bases de uma Pedagogia Teatral contemporânea.

Este enfoque se justifica pela necessidade de reiterar as proposições épicas, desenvolvidas e sistematizadas por Brecht, como estudos teatrais que possibilitaram reunir os expedientes que proporcionam às obras características evocadoras da participação crítica de seus e suas fazedores/as e espectadores/as.





Assim, para os processos de criação, são requeridas formas coletivizadas e que sejam dinâmicas – de acordo com as temáticas, com as referências, com as pesquisas estéticas, entre outros elementos das dramaturgias que se deseja construir. Cada uma dessas facetas desenvolve um significado na construtura da obra, sempre contextual, pertinente ao fluxo da obra cênica, com seus contrapontos, rupturas, evidenciando contradições, além de buscar afetar a noção coletiva das/os artistas envolvidos na criação e dos/as espectadoras/es; destacando que as funções de educar e divertir do teatro se apresentam em outros momentos além do espetáculo, em ações práxicas como os debates pós-espetáculo, ações culturalistas como debates, mesas de diálogos, publicações em livros, registros dos processos como documentários, entre outros.

Na contemporaneidade torna-se fundamental considerar as formas populares representacionais e as formas populares de cultura como manifestações cênicas que, anteriormente à existência da sistematização feita pelas fundamentações teóricas acerca do teatro ocidental, já eram praticadas no mundo.

Para essa discussão, serão utilizados basicamente textos e conceitos de Ileana Diéguez Caballero (2016), Beatriz Rizk (1987) e María Bonilla Picado (1988). E, com essa linhagem epistêmica, é possível preparar o terreno para estabelecer alguns percursos das formas épicas na América Latina. Em linhas gerais, o teatro emana duplamente os devires: pelos mundos alternativos que cria em cena, tornando-os imagináveis; e pela sua forma de produção alternativa ao modo hegemônico e artesanal, por produzir também poéticas, como formas de fazer.

No trilhar deste percurso estético-histórico-social, podem-se conceber as formas épicas atreladas a seus fazeres, suas sistematizações, reflexões e transformações, também como processuais e coletivos. Em diálogo com Fábio Resende, artista, pesquisador e professor, após a exibição do espetáculo *Terra de Matadouros* (a partir de *Santa Joana dos Matadouros*, de Bertolt Brecht), pela Brava Companhia, no Centro Cultural Santo Amaro, cidade de São Paulo, em julho de 2022, data em que foi lançado o quinto volume do *Caderno de Erros*, publicação que amplia o fenômeno teatral – em seus registros e reflexões acerca de seu processo de criação e partilha, foi comentado por ele que o *gestus* brechtiano trata-se de algo coletivo. Refere-se-se à contextualidade na qual o *gestus* é construído e por tratar-se de objeto de pesquisa práxica do sujeito histórico teatro de grupo. Fábio e a Brava inseriram no citado espetáculo uma canção criada pela Cia Antropofágica, e, ao utilizá-la, explicitam sua origem e autoria.



Ao defender essa proposição acerca da construção coletiva como algo ampliado e concernente ao teatro de grupo – como sujeito histórico, reitera-se a possibilidade aqui buscada de compreender os expedientes épicos também de forma ampliada aos procedimentos e processos característicos da forma de produção alternativa do teatro de grupo. Por esse motivo, adotamos a perspectiva do teatro épico como epistemologia práxica, utilizando para observar a produção dos grupos, o arcabouço geral desse teatro, o que pressupõe notar a conjuntura histórico-social, os aspectos simbólicos, a forma de produção, os processos criativos, as dramaturgias do espetáculo e elementos que propiciam o *estranhamento* e a reflexão crítica em face do fenômeno espetacular e das temáticas que abordam, o que se evidencia também em debates e em outras ações formativas e culturais.

---

## POÉTICAS DESENVOLVIDAS POR ALGUNS GRUPOS DE TEATRO LATINO- AMERICANOS

---

Considerando a produção teatral na América Latina, podem ser encontrados lastros da história teatral relativa ao desenvolvimento do teatro épico em diversos países, notadamente Brasil, Colômbia, Cuba, Peru, Uruguai, Argentina, Costa Rica, entre outros. Para abordar o histórico dos grupos Teatro El Galpón e Dolores e suas obras, foram utilizadas anotações e reflexões a partir de espetáculos e debates assistidos, textos ou roteiros das obras quando acessíveis, registros dos grupos em seus meios virtuais e físicos de divulgação, escritos e estudos realizados por integrantes dos grupos e outras/os pesquisadoras/es, diálogos com integrantes do grupo, pessoas do público, notícias sobre os espetáculos, entre outros materiais que abordem o trabalho e as peças dos grupos.





Como resultantes do processo de pesquisa temos reflexões relativas às formas de produção alternativas ao modo hegemônico do sujeito histórico teatro de grupo latino-americano, envolvendo práxis, ações formativas, espetáculos e elaboração teórica. Para o teatrólogo Jorge Dubatti, denomina-se:

[...] *poiésis* ou ente poético aquela zona possível da teatralidade que define o teatro como tal, o diferencia de outras teatralidades *não poéticas*, e lhe outorga *status* ontológico de arte. A *poiésis* é objeto de estudo da Poética (com maiúscula), disciplina da Tetralogia, que propõe uma articulação coerente, sistemática e integral, da complexidade de aspectos e ângulos de estudo que exigem o ente poético e a formulação das poéticas. Se denomina Poética ao estudo do acontecimento teatral a partir do exame da complexidade ontológica da *poiésis* teatral em sua dimensão produtiva, receptiva e da zona de experiência que se funda na pragmática do convívio (Dubatti, 2009, p. 6, tradução nossa<sup>1</sup>).

Essa contextualização é fundamental para situar um conceito-chave aqui aplicado, ao compreender a poética (com minúscula) como

[...] conjunto de componentes constitutivos do ente poético, em sua dupla articulação de produção e produto, integrados no acontecimento em uma unidade material-formal ontologicamente específica, organizados hierarquicamente, por seleção e combinação, através de procedimentos (Dubatti, 2009, p. 6, tradução nossa<sup>2</sup>).

Assim, a produção teatral nas periferias territoriais e sociais, por seus fazedores e fazedoras, à margem das produções comerciais, reivindica suas ancestralidades antes mesmo do que se consideraria teatro. As produções dos teatros de grupo, buscando relações em seus territórios, por meio de projetos e programações que promovem trocas, encontros e construções colaborativas de saberes, enfrentam também estruturas e comportamentos arraigados nas diversas instituições. Acredita-se, por esses trabalhos, e isso é um ponto de encontro comum entre essas fazedoras, que os projetos desenvolvidos nos territórios, em perspectiva sociocultural, tendem a transformar as relações no sentido de torná-las mais cooperativas e solidárias, e contribuir para se repensar as visões de mundo em coletividade.

---

**1** “[...] *poiésis* o ente poético a aquella zona posible de la teatralidad que define al teatro como tal, lo diferencia de otras teatralidades *no poéticas*, le otorga estatus ontológico de arte. *La poiésis* es objeto de estudio de la Poética (con mayúscula), disciplina de la Teatrolología, que propone una articulación coherente, sistemática e integral, de la complejidad de aspectos y ángulos de estudio que exigen el ente poético y la formulación de las poéticas. Se denomina Poética al estudio del acontecimiento teatral a partir del examen de la complejidad ontológica de la poesis teatral en su dimensión productiva, receptiva y de la zona de experiencia que se funda en la pragmática del convívio”.

---

**2** “[...] es el conjunto de componentes constitutivos del ente poético, en su doble articulación de producción y producto, integrados en el acontecimiento en una unidad materia-formal ontológicamente específica, organizados jerárquicamente, por selección y combinación, a través de procedimientos”.



Pensando nos desafios e enfrentamentos vividos em meio ao recrudescimento de visões e comportamentos autoritários relativos às tentativas de revivências das culturas ditatoriais, reproduzo a tradução para o poema de María Bonilla Picado, pesquisadora teatral costarriquenha:

***NÃO TENHO geografia, tempo ou memória***

***que dê conta de mim.***

***Como León Felipe,***

***sou de um lugar do qual  
não posso escrever.***

***Não houve ruazinhas milenárias  
com cantos empoeirados***

***nem mercados de frutas que guardaram  
os cheiros de minha história;***

***tampouco gerânios na casa de uma bisavó;***

***cozido de carne em uma tia com o***

***cabelo como farinha;***

***ponte de madeira, rede ou  
lençóis engomados.***

***Não houve pátio de primaveras,***

***noites de caçarolas, murmúrios e segredos.***

***Nunca minha mão deu uma colherada  
de sopa a uma mãe doente.***

***Mas um anjo aleijado debaixo  
do alecrim do jardim***



**me lembra que sou uma  
extensa linha de mulheres**

**que revestem minha pele com os  
desejos cicatrizados de seus corpos.**

(Bonilla Picado, 2020, p. 12, tradução nossa<sup>3</sup>)

Nos desafios cotidianos e continuados ao longo da história, faz-se importante a consideração de Bonilla Picado, para quem as criações do Teatro de Brinquedo, em 1927, no Brasil; Teatro de Ulisses, em 1928, no México; e o Teatro do Povo, em 1930, na Argentina, iniciam uma nova etapa no teatro latinoamericano (Bonilla Picado, 1988, p. 91).

A mencionada autora considera, frente à formação de muitos agrupamentos de teatro na América Latina, e dos diversos modos de organização, três aspectos relevantes: a criação de um movimento teatral, o desenvolvimento do ato teatral conformado pela unidade dos cinco elementos (autores, diretores, atores e atrizes, espaço cênico e público); preocupação pela escolha do repertório.

Guardadas as devidas proporções, os coletivos relacionados ao movimento teatro de grupo continuam esse legado, e diversificados são os exemplos em vários países da América Latina, assim como reivindicam, em seus fazeres, a presença dos temas e das questões de seus territórios/ populações, assim como dos aspectos macropolíticos, em suas obras e projetos de trabalho.

Um dos exemplos de maior longevidade no mundo é o grupo uruguaio Teatro El Galpón, que completou 70 anos de atividade. A atuação do grupo em núcleos, que criam diferentes espetáculos para diferentes tipos de público, tem na formação um dos pilares de sua permanência e constante arejamento, já que se integram ao grupos novos artistas que se formam na escola de teatro mantida pelo grupo.

Segundo Rizk (1987, p. 114-115), o grupo surge dentro do movimento de teatro independente na América Latina, sendo que, no Uruguai, os grupos estavam unidos às lutas populares contra a ditadura da época. Beatriz Rizk cita a influência da produção espanhola, sobretudo do grupo universitário La Barraca, liderado por Federico García Lorca (1898-1936), como precursor dos

---

**3** “NO TENGO geografía, tiempo o memoria que dé cuenta de mí. Como León Felipe, soy de un lugar del que no puedo escribir. No hubo callecitas milenarias con rincones polvorientos; ni mercados de frutas que guardaran los olores de mi historia; tampoco geranios en la casa de una bisabuela; olla de carne en la de una tía con el pelo como la harina; puente de madera, hamaca o sábanas almidonadas. No hubo patios de buganvillas, ni macetas de albahaca y berenjenas, noches de cazuelas, murmullos y secretos. Nunca mi mano le dio una cucharada de sopa a una madre enferma. Pero un ángel lisiado bajo el romero del jardín, me recuerda que soy una larga línea de mujeres que cobijan en mi piel los deseos cicatrizados de sus cuerpos”.



grupos de criação coletiva, além do Teatro Proletário e a Companhia de Teatro Revolucionário, o Teatro do Povo de Casona (Rizk, 1987, p. 114).

Neste contexto, foram geradas experiências de criação coletiva, tendo como exemplos significativos o Teatro Mambí (citado por Rizk como antecedente a esses processos) e o Teatro Escambray, em Cuba; o Teatro ÉI Galpón, no Uruguai; ÉI Libre Teatro Libre de Córdoba, Argentina; o Grupo Aleph, no Chile; o Teatro de Arena, no Brasil; os grupos La Candelaria e Teatro Experimental de Cali, na Colômbia (Rizk, 1987), sendo este um dos referenciais ao articular processos criativos à formação artística.

Registra-se que em 1947 já existia a Federação Uruguaia de Teatros Independentes, formada por 17 grupos. O grupo ÉI Galpón nasce da fusão de integrantes do Teatro do Povo e A Ilha, que alugaram um espaço em setembro de 1949, e que se tornaria um galpão de teatro, com duas salas de teatro, como se pode conhecer atualmente. Com um histórico de produção de dezenas de espetáculos e ações culturais diversas, produziu obras da chamada dramaturgia universal e também latino-americanas, tais como Cervantes, Molière, Tchekhov, Bernard Shaw, Bertolt Brecht, García Lorca, Usigli, Dragún, J. C. Genet, Cuzzani, Daugenio-Benedetti. No exílio, entre 1976 e 1985, produzem obras de criação coletiva, como *Musicamérica* (1976), *História de uma liberdade* (1979), *Vozes de amor e luta* (1980) e *Artigas, general do povo* (1981).

A tendência a enfatizar a perspectiva latino-americana se manteve, sendo que *Proyeto Galeano, latinoamericano* interseccionou questões eminentemente latinas abordadas por Eduardo Galeano (1940-2015) em diversos livros, estudos e posicionamentos sociais; com a história da América Latina, bem como com um olhar sobre sua vida e obra e contribuições para se pensar os processos de enfrentamento às ditaduras e autoritarismo que delas permanecem. Aliado à abordagem dramatúrgica, a encenação excepcionalmente bem acabada pelas mãos de Aderbal Freire-Filho (1941-2023) mostrou a maestria do domínio da construção coletivo-colaborativa e do teatro épico, evidenciando as atoralidades e a apropriação do texto e das pesquisas teatrais por atores e atrizes do elenco. Realmente algo a destacar durante e após o espetáculo nos diálogos com o público. Outro ponto forte é a programação intensa do espaço, que abriga outros grupos de teatro, apresentações escolares, enfim, ações que demonstram o enraizamento do grupo no território.



De modo análogo, o grupo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes desenvolve ações integradas no CDC (Clube da Comunidade) Vento Leste, no bairro Patriarca, Zona Leste de São Paulo. Os espetáculos dialogam com as realidades desse território e das periferias das cidades. Na peça *Rolezinho*, por exemplo, foi utilizada a linguagem teatral como expressão da juventude no enfrentamento do processo de periferização. Os “rolezinhos” foram ações da juventude das comunidades para se encontrar em locais públicos como parques e *shoppings*, nos quais havia hostilidades para as suas presenças. Ocorridos em São Paulo, em 2019, foram abordados de modo inventivo pelo grupo, que deflagrou temas como a situação de trabalhadores no contexto atual de trabalho escravo e retorno ao protocapitalismo, sem emprego, sem direitos trabalhistas, sem aposentadoria; a falta de oportunidades ao jovem e projeto de extermínio da juventude negra, pobre e periférica; entre outros, para os quais a resposta é a apresentação de um projeto cultural, como resistência e em busca de transformar o bairro em local do exercício do direito à cidade. As cenas traziam velocidade comunicativa pressuposta pela utilização de memes, revelando a adequação da forma ao público ao qual a obra é endereçada e a revisitação do épico como proposição estética capaz de abarcar os conteúdos que expressam profunda pesquisa dos modos de opressão atual.

Mais recentemente, o coletivo se dividiu em dois núcleos, tratando cenicamente o tema do machismo e do patriarcado, em uma perspectiva que reconheça essas estruturas como determinantes do sistema capitalista vigente. Um dos núcleos formado prioritariamente por homens encenou *Bóris não está pronto*; e o outro núcleo, formado majoritariamente por mulheres, encenou *Anas, Miquitas, Coras e Outras Mulheres*. De acordo com o grupo, “As Coras” é um núcleo de pesquisa que surgiu em meados de 2015, com o intuito de pesquisar a poética das escritoras Cora Coralina, Carolina Maria de Jesus, Pagu, narrativas e memórias relacionadas ao universo feminino. Propõe a investigação da feminilidade, contrapondo o sagrado feminino e apontando o feminismo como um diálogo possível e transformador para homens e mulheres”. O espetáculo finaliza com as falas “Meu Corpo é Feminista. Minha Voz é socialista. Meu Ventre Anti-racista. Meu Gozo Internacionalista”. Enquanto essas falas são proferidas, são partilhados, entre o elenco, um pão e uma taça de vinho. As cenas passam por subtemas como o mundo do trabalho, a construção social da mulher, a maternidade, o trabalho doméstico e sua invisibilidade, a sexualidade e a padronização dos corpos femininos. Também *Bóris não está pronto* traz inúmeras questões para pensarmos a contemporaneidade, no tocante à tentativa de problematizar em cena parte dos debates a respeito da masculinidade e do patriarcado que estão na ordem do dia. Num fio de navalha constante durante a encenação, vemos, num ringue imaginário montado sobre





uma lona de caminhão, o embate da construção dos referenciais hegemônicos de masculinidade pela qual passaram homens e mulheres.

Sobre os expedientes épicos, além daqueles mais conhecidos e divulgados, como recursos de narração, a alternância entre personagens e atores falando com o público diretamente, há outros expedientes mais complexos, exibidos em *Bóris não está pronto*. Toda a engenharia da peça pode ser considerada uma experimentação épica, considerando sua macroestrutura. Então as cenas se desenvolverem na lona em um contexto de luta de boxe, em que vários elementos desse universos estão presentes, como luvas e proteções, fazendo uma analogia com a luta insana pelas transformações culturais em face de um capitalismo ultradesenvolvido em nuances crueis de objetificação dos seres e banalização das vidas. Sobre esses elementos macro, bem como suas nuances comportamentais, o grupo prepara a continuidade de *A Saga do Menino Diamante*, na versão que contrapõe a geopolítica chinesa no contexto mundial com *A Saga do Menino Diamante Contra o Dragão Vermelho*, com estreia prevista para 2025.

---

## POÉTICAS TEATRAIS COMO PROCESSOS FORMATIVOS

---

Os estudos sobre as relações das poéticas teatrais desenvolvidas por grupos de teatro e os processos formativos-pedagógicos nos territórios elucidaram ligações orgânicas entre o rastreamento do termo livre na história do teatro, a busca das raízes do sujeito histórico teatro de grupo, como o Teatro Livre, Experimental, Independente e Novo. O *Théâtre Libre* (Teatro Livre), coordenado por André Antoine em 1887, em Paris, inspiraria significativamente a criação do *Freie Bühne* (Cena Livre), por Otto Brahm, em 1889, em Berlim, a *Freie VolksBühne* (Cena Popular Livre), em 1889, organizada por artistas e não artistas antes ligados a Brahm, também em Berlim; o *Independent Theater* (Teatro Independente), de 1891, em Londres; o *Théâtre d'Art* (Teatro de Arte de Moscou – TAM), na Rússia de 1898.





Assim, considera-se que o surgimento da classe trabalhadora e as lutas por condições de vida e trabalho dignas permeiam a história do teatro, ou as histórias do teatro, que na atualidade assumem perspectivas múltiplas que continuam a evidenciar as disputas simbólicas pela hegemonia. Após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), ganham força as lutas coletivas a favor do proletariado, radicalizando as encenações de Piscator e de Meierhold, no sentido do teatro político e de *agitprop*.

Abstrações e subjetividades trazidas para a cena teatral com o movimento simbolista, bem com as rupturas das vanguardas históricas europeias do século XX, dadaísmo, surrealismo, futurismo, expressionismo, cubo-futurismo, prosseguiriam experimentações múltiplas desconstruindo cânones relativos aos processos de produção e de recepção das obras de arte.

Nesse percurso, diferentes aproximações com as formas populares de cultura e representacionais se deram, o que também se relaciona às reflexões contemporâneas acerca das performances e performatividades. O teatro épico sistematizado por Brecht, assim como as contradições que explicitava, continua vivo desde a sua criação, e, sendo processual, mantém-se como importante forma de ler, fazer e refletir sobre o teatro e sua função social.

Na continuidade do teatro enraizado nas questões sociais, os teatros independentes se multiplicaram nos países da América Latina entre as décadas de 1930 e 1970. Segundo Beatriz Rizk, documentos registram a existência do chamado teatro independente sinalizada pela fundação do Teatro del Pueblo, de Leonidas Barletta, em 1931 (Rizk, 1987, p. 113). Em Montevideú, o movimento se inicia com a fundação do Teatro del Pueblo, em 1937 (Rizk, 1987, p. 113). A chamada renovação temática e estrutural no teatro se desenvolve a partir do contexto histórico e movimentos de enfrentamento social.

Embora em cada país os teatros independentes tenham características específicas, foram determinantes o mal-estar moral e econômico do pós-Segunda Guerra Mundial no Ocidente, a Revolução Cubana na década de 1950, evidenciando a luta de classes no contexto socioeconômico e político latino-americano na segunda metade do século XX, a desnacionalização da indústria crescente em favor do mercado exterior, as dívidas externas que postergam a saída de diversos países latino-americanos da situação de subdesenvolvimento e a estrutura classista.

O chamado teatro novo, segundo Rizk (1987, p. 41), teve procedência eclética, muito influenciado pelo teatro épico, que por sua vez recorria predominantemente à tradição popular, do teatro da



*commedia dell'arte*; do teatro elisabetano; o teatro do Século de Ouro Espanhol; o teatro *proletkult*, que foi influenciado pela Revolução Russa, esteve presente na União Soviética através dos anos 1920; além de sua contrapartida, o teatro *agitprop*, na Alemanha. Ambos desenvolveram formas de teatro de rua, circo, *vaudevilles*, que corresponderiam em seguida aos chamados “jornais vivos”, em que teatralizavam as notícias, abrindo-se à improvisação e ao comentário (Rizk, 1987, p. 41).

Em conformidade com Rizk, das diferentes nomenclaturas: teatro de identidade, teatro revolucionário, teatro comprometido, teatro histórico ou teatro da violência, teatro de crítica social ou documental, teatro de vanguarda; de todas essas, a que mais se aproxima da realidade é teatro popular. De modo que o teatro novo é basicamente teatro popular (Rizk, 1987, p. 19).

Assim sendo, a perspectiva pedagógica torna-se intrínseca e potencialmente significativa nos processos comunitários compreendidos como contextualidades populares de aprendizagem, nas quais são valorizados os repertórios de participantes e as construções coletivas de novos conhecimentos.

No Brasil, destacam-se, do ponto de vista das relações que poderíamos considerar nessa perspectiva popular, o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), o Movimento de Cultura Popular do Recife (MCP), os Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPCs da UNE), Núcleo Teatro Independente, Teatro de Arena, Grupo Opinião, Teatro Paulista do Estudante, os Teatros Operários Anarquistas, Teatro Popular União e Olho Vivo, entre outros. Os grupos brasileiros pertencentes ao sujeito histórico teatro de grupo se configuram como continuidades dos processos coletivizados iniciados no século XX.

---

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

Nos tempos que correm no século XXI, as perspectivas decoloniais colocam em tela o debate das representatividades sociais e dos temas interseccionais de classe, raça e gênero. Inevitável que teses hegemônicas a respeito da história do



teatro sejam confrontadas com perspectivas outras, que, pelos mais variados interesses, ainda não foram suficientemente observadas em territórios latino-americanos.

Mesmo assim, predominam, nos meios teatrais, referências bibliográficas, teóricas e artísticas que expressam a multiplicidade de experiências desenvolvidas em diversos países, por exemplo os latino-americanos; enfim, são diversidades necessárias e que trazem experiências bastante significativas, singulares do ponto de vista de desenvolverem-se de modo absolutamente contextualizado, ao que Jorge Dubatti cita como encruzilhadas geográficas, históricas, sociais, culturais, subjetivas, caracterizando os territórios.

Ao pensarmos os percursos históricos que configuraram o surgimento das cidades, encontramos os processos de colonização, marcados por violência, genocídios, estupros e expropriações de vida. Documentos relativos às pesquisas na área teatral dão conta da existência de manifestações culturais populares, envolvendo aspectos comunitários e próprios das cosmologias ameríndias e africanas. Assim, no Brasil, a colonização portuguesa se utilizou do teatro para catequizar e dominar povos indígenas residentes no país, dominando inclusive a historiografia, no sentido de configurar-se como a fundação do teatro brasileiro.

O material produzido por equipe do Centro Cultural São Paulo, com coordenação de Maria Thereza Vargas (1982), apresenta um importante documento acerca das manifestações existentes no território brasileiro e de como houve apropriação de elementos destas para que os valores dos colonizadores pudessem ser mais efetivamente internalizados, a partir da descaracterização das intencionalidades das manifestações. Assim, ritos indígenas foram alterados, sendo inseridas letras católicas nas canções indígenas. Para configurar a vila como povoado, as manifestações evoluíram dos altares das igrejas para as ruas e praças, promovendo apropriação das manifestações populares e direcionando-as às ações dominatórias.

Este entendimento, atrelado às reverberações liminares adotadas por Ileana Diéguez Caballero (2016) e a formação das *communitas* como espaços de suspensão e devires, retoma a possibilidade de reconhecer como teatrais manifestações populares anteriormente excluídas desta categorização.

Considerando o exposto, ao focar o trabalho envolvendo o teatro épico como enfrentamento aos contextos ditatoriais desenvolvido pelos grupos Teatro El Galpón e Coletivo Dolores, nos



conectamos com as raízes dessa importante questão entre a Arte Teatral e a Pedagogia, em seu sentido amplo, abarcando suas implicações como visões de mundo, concepções políticas e práxis cotidianas que deflagram os comportamentos ditatoriais internalizados nos corpos e nas relações sociais.

E, assim, projeta-se um trajeto interessante na investigação de suas formas de produção, com base nos expedientes épicos, considerados como forma de conceber o mundo em transformação, em atitudes que a tornem possível e concretamente real. Convocando todas, todos e *todes* a se assumirem como pessoas *sujeitas* da história de tais processos, constituindo formas alternativas de produção, propostas culturalistas e aprendizagens recíprocas nos territórios.

Além das reflexões práxicas e das reverberações em trabalhos de direção teatral, três componentes disciplinares estão correlacionados a estes processos reflexivos práxicos, a partir da pesquisa que intersecciona fazeres dos grupos de teatro, as formas de produção coletivo-colaborativas e as reverberações nos públicos, em fruição de espetáculos ou ações culturais e pedagógicas: a disciplina “Pesquisa em Artes Cênicas: processos coletivo-colaborativos e atoralidades”, que fez parte do cronograma da Pós-graduação em Artes da Unesp nos anos de 2022 e 2024; “Tecnologias Aplicadas ao Ensino de Teatro” e “Interdisciplinaridade no Ensino de Artes”, ambas ministradas no curso de Licenciatura em Artes Cênicas a distância da Universidade Federal da Bahia.

---

## REFERÊNCIAS

---

- » BONILLA PICADO, María. **El Teatro Latinoamericano**: en busca de su identidad cultural. San José: Cultur Art, 1988.
- » BONILLA PICADO, María. **Erótica Maldita**. Nova Iorque: Nueva York Poetry Press, 2020.
- » BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- » DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. **Cenários Liminares**: teatralidades, performances e políticas. Uberlândia: EDUFU, 2016.



- » CARLETO, Simone. **Processos de formação de intérpretes em consigna livre: práxis e metodologias experimentadas pela Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT), Núcleo de Artes Cênicas (NAC) e SP Escola de Teatro / Simone Carleto.** – São Paulo, 2017.
- » DUBATTI, Jorge. **Concepciones de teatro, poéticas teatrales y bases epistemológicas.** Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2009.
- » hooks, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade.** São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- » MIRZA, Roger; REMEDI, Gustavo. **La dictadura contra las tablas: teatro uruguayo e historia reciente.** Montevideo: Biblioteca Nacional, 2009.
- » RIZK, Beatriz J. **El Nuevo Teatro Latinoamericano: una lectura histórica.** Minneapolis: Prisma Institute, 1987.
- » SÃO PAULO (Município) Centro Cultural São Paulo. Divisão de Pesquisas. **Da rua ao palco: notas sobre a formação do teatro na cidade de São Paulo.** Coordenação de Maria Thereza Vargas. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1982. (Cadernos,12).