



**CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
NÍVEL DE MESTRADO E DOUTORADO  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

MARCELO RODRIGUES

**ENTRE RUA E COMUNIDADE,  
A CIDADANIA PARA ALÉM DAS FRONTEIRAS SUL-AMERICANAS:  
*PERSONATRIMERS* A ECOAR NA EMERGÊNCIA DA TEATRALIDADE  
CONTEMPORÂNEA**

CASCAVEL – PR  
2025

MARCELO RODRIGUES

**ENTRE RUA E COMUNIDADE,  
A CIDADANIA PARA ALÉM DAS FRONTEIRAS SUL-AMERICANAS:  
*PERSONATRIMERS* A ECOAR NA EMERGÊNCIA DA TEATRALIDADE  
CONTEMPORÂNEA**

Texto apresentado à banca de Defesa de Doutorado, do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Nível de Mestrado e Doutorado, área de concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – *Campus* de Cascavel.

Linha de Pesquisa: Linguagem literária e interfaces sociais: estudos comparados.

Orientação: Profa. Dra. Alai Garcia Diniz (Visitante / UNIOESTE).

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

RODRIGUES, MARCELO  
ENTRE RUA E COMUNIDADE, A CIDADANIA PARA ALÉM DAS  
FRONTEIRAS SUL-AMERICANAS: PERSONATRIMERS A ECOAR NA  
EMERGÊNCIA DA TEATRALIDADE CONTEMPORÂNEA / MARCELO RODRIGUES;  
orientadora ALAI GARCIA DINIZ . -- Cascavel, 2025.  
191 p.

Tese (Doutorado Campus de Cascavel) -- Universidade  
Estadual do Oeste do Paraná, Centro de Educação, Programa de  
Pós-Graduação em Letras, 2025.

1. TEATRO COMUNITÁRIO. 2. TEATRO PERIFÉRICO . 3. TEATRO DE  
RUA. 4. TEATRO EM COMUNIDADE. I. , ALAI GARCIA DINIZ, orient.  
II. Título.

**MARCELO RODRIGUES**

**ENTRE RUA E COMUNIDADE, A CIDADANIA PARA ALÉM DAS  
FRONTEIRAS SUL-AMERICANAS: *PERSONATRIMERS* A ECOAR NA  
EMERGÊNCIA DA TEATRALIDADE CONTEMPORÂNEA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras em cumprimento parcial aos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade, linha de pesquisa Linguagem literária e interfaces sociais: estudos comparados, **APROVADO** pela seguinte banca examinadora:

Documento assinado digitalmente  
 **ALAI GARCIA DINIZ**  
Data: 10/03/2025 15:37:45-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Orientadora - Alai Garcia Diniz

Documento assinado digitalmente  
 **LOURDES KAMINSKI ALVES**  
Data: 12/03/2025 22:37:29-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Lourdes Kaminski Alves

Documento assinado digitalmente  
 **SONIA APARECIDA VIDO PASCOLATI**  
Data: 12/02/2025 10:39:24-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Sonia Aparecida Vido Pascolati

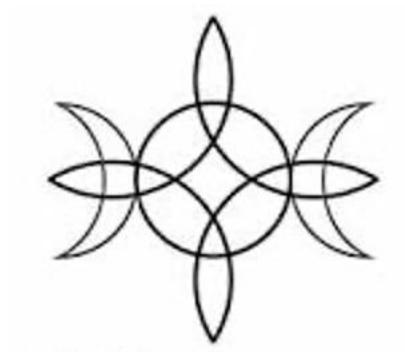
Documento assinado digitalmente  
 **FATIMA COSTA DE LIMA**  
Data: 11/03/2025 14:56:51-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Fátima Costa de Lima

Documento assinado digitalmente  
 **PEDRO LEITES JUNIOR**  
Data: 20/03/2025 10:39:27-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Pedro Leites Junior

Cascavel, 10 de fevereiro de 2025



Àquelas que me antecederam, que me guiam, me guardam e me aguardam.

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar minha profunda gratidão à minha orientadora, Profa. Dra. Alai Garcia Diniz, pela forma excepcionalmente profissional com que conduziu este trabalho. Agradeço também por todo o conhecimento compartilhado através das aulas, orientações e produções escritas. Sua garra e determinação para seguir adiante com este projeto, mesmo em meio às tormentas, são algo que jamais esquecerei.

Aos exímios professores e colaboradores do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da UNIOESTE – Cascavel PR, expresso minha gratidão pelas contribuições teóricas de extrema importância para minha formação e para a produção deste trabalho. Agradeço também pelo acolhimento, que tornou as relações humanas excepcionais.

Aos ilustres professores convidados que integraram a banca de defesa de minha tese, minha gratidão pela generosa colaboração e valiosas contribuições para este trabalho. O conhecimento e o comprometimento de cada um foram fundamentais para o enriquecimento e aprimoramento de minha pesquisa. Suas observações e sugestões foram importantes, não apenas para a conclusão deste estudo, mas também para meu crescimento acadêmico e profissional. Muito obrigado por dedicarem seu tempo e compartilharem seu conhecimento de forma tão enriquecedora.

Aos coletivos teatrais *Catalinas Sur*, *ERRO Grupo* e *LibertArte*, e suas representantes, expresso minha mais profunda gratidão e respeito pelo inestimável profissionalismo, tempo dedicado e pela inquebrantável contribuição ao fortalecimento dos vínculos entre as Artes e a Ciência. Agradeço imensamente por abrirem as portas de suas casas, galpões e praças para me receberem de braços abertos. Sem o acolhimento e a colaboração de vocês, este trabalho não teria sido possível.

Ao meu companheiro de vida, agradeço profundamente. Somente com sua ajuda, parceria, contribuição e paciência, estamos trilhando juntos o caminho de nossa vida e escrevendo nossa história.

Aos amigos de Cascavel PR, especialmente àqueles que fiz na UNIOESTE durante a jornada do mestrado e do doutorado, agradeço pela sólida parceria de trabalho e amizade consolidada. Pessoas especiais que me ajudaram muito durante todo o período em que não pude estar fisicamente presente.

Aos amigos de Umuarama PR, sou imensamente grato por todo o tempo e dedicação dispensados na ajuda profissional, no estímulo e no suporte emocional, algo fundamental nessa jornada.

A todos os amigos, familiares e companheiros de estudo e trabalho, agradeço pela motivação, amizade, parceria e, acima de tudo, pela paciência e compreensão.

Por fim, mas não menos importante, expresso minha profunda gratidão àqueles que sempre acreditaram em mim e na minha capacidade. Agradeço também a todos que me inspiraram e incentivaram, reconhecendo meu valor e celebrando minhas conquistas. Meus agradecimentos mais que especiais são para vocês, pois não houve estímulo maior em minha trajetória acadêmica, pessoal e profissional. Vocês foram a força que me motivou a superar desafios e alcançar meus objetivos.

RODRIGUES, Marcelo. **ENTRE RUA E COMUNIDADE, A CIDADANIA PARA ALÉM DAS FRONTEIRAS SUL-AMERICANAS: PERSONATRIMERS A ECOAR NA EMERGÊNCIA DA TEATRALIDADE CONTEMPORÂNEA**, 2025. 191f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2025.

Orientadora: Dra. Alai Garcia Diniz

Defesa: 10 de fevereiro de 2025

## RESUMO

Este estudo investiga a potencialidade das artes periféricas, especialmente o teatro desenvolvido nas margens territoriais e fronteiriças, destacando suas dimensões poéticas e estéticas e sua importância para os estudos literários acadêmicos. A pesquisa foca na mediação entre teatralidade e sociedade, sublinhando a importância de um diálogo aberto entre expressões criativas e suas movimentações contemporâneas. Essa perspectiva é essencial para apreciar as inovações do teatro periférico e sua sobrevivência como arte diante dos desafios políticos. Foram selecionados expoentes de uma teatralidade contracultural (Schechner, 1985), identificados como pertencentes ao teatro comunitário argentino (coletivo Catalinas Sur), ao teatro periférico brasileiro (coletivo LibertArte) e ao teatro de rua brasileiro (Coletivo ERRO Grupo), cada um retratado por uma obra de grande representatividade crítica em suas carreiras. A revisão bibliográfica incluiu contribuições de Diniz (1999, 2013, 2016, 2019), que questionam os limites impostos à transculturalidade das oralidades e poéticas latino-americanas; as contribuições de Dubatti (2007, 2013, 2016), que propõem uma filosofia do teatro que destaca o convívio e a territorialidade como elementos intrínsecos a uma teatralidade local e cidadã; e as contribuições de Bidegain (2007, 2011) e Fernández (2013, 2020), que discutem o processo histórico do teatro comunitário argentino. Além disso, Nogueira (2007) apresenta uma forma de interpretar o teatro em comunidade no Brasil. Nesse sentido, contribuem para a perspectiva geral deste estudo os trabalhos de estudiosos dedicados ao tema, como Carreira (2003, 2006, 2008, 2011, 2019) e Mate (2011, 2012, 2023), entre outros que corroboram significativamente a pesquisa. A pesquisa também abrange como as movimentações do teatro periférico contemporâneo foram articuladas para permitir a sobrevivência dos coletivos durante a pandemia de covid-19, através de uma pesquisa semiestruturada com representantes dos grupos envolvidos. Além disso, é introduzido o conceito inovador de *personatrimer*, representando a persona multifacetada da periferia, que articula sua atuação a partir de um forte senso de pertencimento. Por fim, como proposta de tese este estudo visa corroborar a teoria de Laddaga (2006) sobre a estética da emergência, em que as artes se transformam ao romper formas artísticas tradicionais e fortalecer uma ecologia cultural que conecta artistas e não artistas em rede. Ainda como parte do trabalho, foi elaborado um Atlas do Teatro Comunitário na América do Sul, destinado a fomentar futuras pesquisas sobre o tema.

**Palavras-chave:** Teatro Comunitário; Teatro em Comunidade, Teatro Periférico, Teatro de Rua; *Personatrimer*.

RODRIGUES, Marcelo. **ENTRE CALLE Y COMUNIDAD, CIUDADANÍA MÁS ALLÁ DE LAS FRONTERAS SUDAMERICANAS: PERSONATRIMERS RESONANDO EN LA EMERGENCIA DE LA TEATRALIDAD CONTEMPORÁNEA.** 2025. 191f. Tesis (Doctorado en Letras) – Programa de Posgrado en Letras, Universidad Estatal del Oeste de Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2025.

Directora de tesis: Dra. Alai Garcia Diniz

Defensa: 10 de febrero de 2025

## RESUMEN

Este estudio investiga la potencialidad de las artes periféricas, especialmente el teatro desarrollado en los márgenes territoriales y fronterizos, destacando sus dimensiones poéticas y estéticas y su importancia para los estudios literarios académicos. La investigación se centra en la mediación entre teatralidad y sociedad, subrayando la importancia de un diálogo abierto entre las expresiones creativas y sus movimentaciones contemporáneas. Esta perspectiva es esencial para apreciar las innovaciones del teatro periférico y su supervivencia como arte frente a los desafíos políticos. Se seleccionaron exponentes de una teatralidad contracultural (Schechner, 1985), identificados como pertenecientes al teatro comunitario argentino (colectivo *Catalinas Sur*), al teatro periférico brasileño (colectivo *LibertArte*) y al teatro de calle brasileño (Colectivo *ERRO Grupo*), cada uno retratado por una obra de gran representatividad crítica en sus trayectorias. La revisión bibliográfica incluyó contribuciones de Diniz (1999, 2013, 2016, 2019), que cuestionan los límites impuestos a la transculturalidad de las oralidades y poéticas latinoamericanas; las contribuciones de Dubatti (2007, 2013, 2016), que proponen una filosofía del teatro que destaca la convivencia y la territorialidad como elementos intrínsecos a una teatralidad local y ciudadana; y las contribuciones de Bidegain (2007, 2011) y Fernández (2013, 2020), que discuten el proceso histórico del teatro comunitario argentino. Además, Nogueira (2007) presenta una forma de interpretar el teatro en comunidad en Brasil. En este sentido, contribuyen a la perspectiva general de este estudio los trabajos de estudiosos dedicados al tema, como Carreira (2003, 2006, 2008, 2011, 2019) y Mate (2011, 2012, 2023), entre otros que corroboran significativamente la investigación. La investigación también abarca cómo las movilizaciones del teatro periférico contemporáneo se articularon para permitir la supervivencia de los colectivos durante la pandemia de covid-19, a través de una investigación semiestructurada con representantes de los grupos involucrados. Además, se introduce el concepto innovador de *personatrimer*, que representa a la persona multifacética de la periferia, que articula su actuación a partir de un fuerte sentido de pertenencia. Finalmente, como propuesta de tesis, este estudio busca corroborar la teoría de Laddaga (2006) sobre la estética de la emergencia, donde las artes se transforman al romper con las formas artísticas tradicionales y fortalecen una ecología cultural que conecta artistas y no artistas en red. Aún como parte del trabajo, se elaboró un Atlas del Teatro Comunitario en América del Sur, destinado a fomentar futuras investigaciones sobre el tema.

**Palabras clave:** Teatro Comunitario; Teatro en Comunidad; Teatro Periférico; Teatro de Calle; *Personatrimer*.

RODRIGUES, Marcelo. **BETWEEN STREET AND COMMUNITY, CITIZENSHIP BEYOND SOUTH AMERICAN BORDERS: PERSONATRIMERS** RESONATING IN THE EMERGENCE OF CONTEMPORARY THEATRICALITY, 2025. 191 pages. Doctoral Dissertation in Letters – Graduate Program in Letters, Western Paraná State University – UNIOESTE, Cascavel, 2025.

Advisor: Dr. Alai Garcia Diniz  
Defense: February 10, 2025.

### ABSTRACT

This study investigates the potential of peripheral arts, particularly theater developed at territorial and border margins, highlighting its poetic and aesthetic dimensions and its importance for academic literary studies. The research focuses on the mediation between theatricality and society, emphasizing the importance of an open dialogue between creative expressions and their contemporary movements. This perspective is essential to appreciate the innovations of peripheral theater and its survival as an art form in the face of political challenges. Selected exponents of countercultural theatricality (Schechner, 1985) are identified as belonging to Argentine community theater (Catalinas Sur collective), Brazilian peripheral theater (LibertArte collective), and Brazilian street theater (ERRO Grupo collective), each represented by a work of great critical significance in their careers. The literature review included contributions from Diniz (1999, 2013, 2016, 2019), questioning the limits imposed on the transculturality of Latin American orality and poetics; contributions from Dubatti (2007, 2013, 2016), proposing a philosophy of theater that highlights coexistence and territoriality as intrinsic elements of a local and civic theatricality; and contributions from Bidegain (2007, 2011) and Fernández (2013, 2020), discussing the historical process of Argentine community theater. Furthermore, Nogueira (2007) presents a way of interpreting community theater in Brazil. In this sense, the works of scholars dedicated to the theme, such as Carreira (2003, 2006, 2008, 2011, 2019) and Mate (2011, 2012, 2023), among others, contribute significantly to the overall perspective of this study. The research also covers how contemporary peripheral theater movements were articulated to ensure the survival of the collectives during the COVID-19 pandemic through semi-structured interviews with representatives of the involved groups. Additionally, the innovative concept of *personatrimer* is introduced, representing the multifaceted persona of the periphery, which articulates its performance from a strong sense of belonging. Finally, as a thesis proposal, this study aims to corroborate Laddaga's (2006) theory of the aesthetics of emergence, in which the arts transform by breaking traditional artistic forms and strengthening a cultural ecology that connects artists and non-artists in a network. An Atlas of Community Theater in South America was also developed as part of the work, aimed at fostering future research on the subject.

Keywords: Community Theater; Theater in Community; Peripheral Theater; Street Theater; *Personatrimer*.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Apresentação do ERRO .....	75
Figura 2 – Performance e intervenção urbana Enfim um Líder .....	80
Figura 3 – Personatrimmer armada e pronta para a guerra. ....	85
Figura 4 – Apresentação do grupo Catalinas Sur .....	90
Figura 5 – Praça coberta: O galpão do Catalinas Sur .....	94
Figura 6 – Títeres e índios na narrativa inicial.....	96
Figura 7 – A sagrada bênção.....	97
Figura 8 – vizinhos x autoridade .....	98
Figura 9 - A jovem y el compadrito .....	99
Figura 10 - Autoridades cabeçudas .....	100
Figura 11 – Poesia na Faixa .....	102
Figura 12 – Sarau na Casa das Rosas.....	104
Figura 13 - Expressão e libertação .....	110
Figura 14 - Produção do cenário da peça .....	112
Figura 15 - Carolinas .....	114

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>1. UM CONTEXTO CONTROVERSO: PANDEMIA</b> .....	24
1.1 A NECROPOLÍTICA NO PODER.....	29
1.2 ARTE E CULTURA NA MIRA DA NECROPOLÍTICA.....	33
<b>2. BREVE HISTÓRICO SOBRE O TEATRO DA COMUNIDADE</b> .....	46
2.1 TEATRO COMUNITÁRIO E SUA REDE NA ARGENTINA .....	47
2.1.2 Teatralidade e espaço público argentino .....	56
2.2 TEATRO EM COMUNIDADE NO BRASIL .....	65
<b>3. A REGRA DOS 3: TRÊS COLETIVOS, TRÊS VERTENTES TEATRAIS, TRÊS EXEMPLOS</b> .....	75
3.1 ERRO GRUPO .....	75
3.1.2 Jogo da Guerra .....	81
3.2 CATALINAS SUR.....	89
3.2.1 <i>Venimos de Muy Lejos</i> .....	94
3.3 POETAS DO TIETÊ / LIBERTARTE.....	101
3.3.1 Somos Todas Carolinas .....	106
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	114
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	120
<b>APÊNDICES</b> .....	132
APÊNDICE A – ENTREVISTA COM LUANA RAITER.....	132
APÊNDICE B – ENTREVISTA COM NORA MOURIÑO .....	142
APÊNDICE C – ENTREVISTA COM CISSA LOURENÇO .....	156
APÊNDICE D – ATLAS DO TEATRO COMUNITÁRIO DA AMÉRICA DO SUL .....	174

## INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa, proponho um estudo que evidencia expoentes do teatro comunitário (como o grupo *Catalinas Sur* na Argentina e a peça *Venimos de Muy Lejos*), do teatro periférico (como o *LibertArte*, formado por um desdobramento do coletivo poetas do Tietê no Brasil e a peça *Somos todas Carolinas*) e do teatro de rua (como o *ERRO Grupo*, presente no Brasil e na Espanha e a experimentação performática *Jogo da Guerra*), investigando como esses grupos da cena contracultural contemporânea (que estão à margem do eixo comercial se opondo ao teatro como produto de consumo e emergindo das periferias e comunidades, também em uma movimentação pós-colonialista) enfrentam as barreiras cotidianas impostas à arte, inclusive no contexto concomitante ao covid-19. Além disso, aproximo a esses grupos conceitos teóricos regionais e contemporâneos relacionados à territorialidade do teatro desenvolvido em comunidades, periferias e espaços urbanos não convencionais, como ruas, por exemplo<sup>1</sup>. Esses conceitos emergem da observação do trabalho dos coletivos evidenciados, por meio da seleção de uma das apresentações teatrais relevantes na trajetória histórica de cada formação, que servirá para a compreensão da prática da teatralidade cidadã no cenário urbano moderno em que os grupos estão inseridos.

Durante o período marcado pela pandemia do covid-19, as restrições de segurança impossibilitaram a ocupação do espaço público para apresentações artísticas. No entanto, os coletivos de teatro, quando possível, adaptaram-se às

---

<sup>1</sup>Vale salientar que não adentraremos na historiografia das questões culturais e identitárias das artes periféricas nacionais e internacionais. Embora respeitemos sua relevância e trajetória cultural, histórica, territorial e acadêmica, entendemos que estas já estão consolidadas na literatura e aparecem com menor destaque nesta pesquisa. Nesta tese, adotaremos os termos com os quais os coletivos em evidência se identificam e se reconhecem.

De forma geral, o termo **periférico** será empregado para se referir às movimentações teatrais pós-1980 (Andrade, 2006) que emergiram no cenário autônomo e contracultural (Schechner, 1985) das periferias, ganhando potencialidade na década de 1990 e mantendo sua relevância no cenário contemporâneo. É importante destacar que o termo "independente" (Carreira, 2019) foi associado aos teatros argentinos e brasileiros que emergiram como resistência aos regimes ditatoriais e atuavam de forma autônoma, fora do eixo comercial.

Portanto, nesta pesquisa, a palavra **independente** não será utilizada como sinônimo de **autônomo**, mas sim como símbolo do ato de resistência. O foco será nas práticas e terminologias com as quais os coletivos se identificam atualmente, ressaltando a importância das dinâmicas contemporâneas no teatro da margem.

mudanças, aprimorando sua arte para o novo contexto. É hipótese desta tese observar como os esforços pela sobrevivência dos coletivos teatrais periféricos enquanto arte de resistência e as diferenças e semelhanças culturais contribuíram para essa dinâmica epistemológica dos grupos no direcionamento do que propõe a teoria da estética da emergência (Laddaga, 2006), acerca da transformação das práticas artísticas e culturais em resposta às mudanças sociais, políticas e tecnológicas contemporâneas. Segundo Laddaga, essas transformações estão diretamente ligadas ao crescente engajamento da sociedade civil em protestos políticos, culminando em uma mudança na perspectiva democrática. O autor questiona os modelos culturais estabelecidos e explora como as definições e a prática de conceitos já estabelecidos, como por exemplo, ética e cidadania, se modificam diante da transformação dos modelos institucionalizados.

Nesse direcionamento, a teatralidade cidadã, eixo central deste estudo, é compreendida como qualquer prática de representação que utiliza o teatro para transformar a realidade social das periferias e das comunidades ali presentes, dando voz aos seus moradores. Aqui, afastamo-nos das ideias filosóficas de ética e cidadania, colocando-as em perspectiva a partir da ocupação dos espaços públicos pela teatralidade da periferia, que, por meio da arte, promove o diálogo, facilita o acesso à informação e aos direitos constitucionais, e viabiliza o conhecimento daqueles que habitam às margens da sociedade.

Essa abordagem se afasta da concepção tradicional de cidadania, que é vista apenas como o cumprimento de direitos e deveres. Na prática, isso frequentemente se traduz no cumprimento de deveres por parte dos cidadãos, sem a garantia plena dos direitos, especialmente para os menos abastados. Portanto, a teatralidade cidadã promove um percurso ético que orienta a maneira de agir das comunidades periféricas, alcançando um diálogo e uma cidadania mais democrática e igualitária.

Sob os pressupostos teórico dos estudos comparados, e de uma perspectiva sociocultural crítica, proponho ainda um delineamento epistemológico dos coletivos autônomos, a partir da observação dos grupos selecionados, envolvendo a verificação das experiências particulares decorrentes das mudanças no convívio social, presenciadas durante as últimas décadas de atuação e passando por uma crise pandêmica iniciada no início do ano 2020.

A exemplo dos desafios enfrentados nesse período de pandemia, Viganó (2022) examina o impacto da pandemia nas práticas artísticas e culturais, particularmente no âmbito das artes cênicas. A autora concentra-se em duas vivências artístico-pedagógicas realizadas durante a pandemia em São Paulo, ressaltando os obstáculos e descobertas que educadores e estudantes de dança e teatro enfrentaram. Viganó exemplifica como essas ações ajustaram suas práticas para o ambiente digital, quando possível, possibilitando a continuidade da educação e da produção artística, mesmo diante das limitações impostas pelo isolamento social. A pesquisa se relaciona com teorias sobre subjetividade, afeto e cibercultura, recorrendo a autores como Guattari e Pierre Lévy para examinar as mudanças nas práticas artísticas durante a pandemia.

Ademais, Viganó defende que essas vivências não só possibilitaram a continuidade das atividades artísticas, mas também estimularam uma reflexão mais abrangente sobre a conexão entre arte, educação e sociedade em períodos de crise. O estudo ressalta a criatividade e a resiliência das comunidades artísticas, mostrando como a arte pode ser um instrumento de resistência e mudança cultural. Neste cenário, além de corroborar os preceitos de Laddaga, o estudo de Viganó proporciona uma perspectiva sobre a reestruturação de alguns exemplos de práticas artísticas e culturais, destacando a relevância da adaptação e da criatividade em períodos desafiadores, reforçando a pertinência da elucidação temática desta tese.

Ainda acerca da problemática que circunda o tema da covid-19 e o setor artístico, principalmente no referente aos artistas e grupos autônomos, pois esse foi um dos setores mais afetados pelas medidas de contenção à propagação da doença, já que envolvia o distanciamento social e a suspensão de atividades artísticas que dependesse da concentração de público, evidenciou-se aqui a política governamental pouco efetiva de amparo destinada ao setor artístico, contribuindo para que muitos profissionais abandonassem a profissão, em busca de um trabalho que garantisse a própria sobrevivência e a sobrevivência de suas famílias durante a crise.

Para a viabilidade do estudo, esta pesquisa se desenvolve a partir das vozes teóricas latino-americanas, mais especificamente das *Oralidades Latino-americanas como poéticas sob suspeita* concebidas por Diniz (2019), que apresenta os desdobramentos artísticos sob uma perspectiva identitária, decolonial e fronteiriça,

desde sua originalidade local e, em alguns casos, até mesmo ancestral, referindo-se a um desafio transnacional de interlocução entre reflexões sobre as fronteiras da contemporaneidade e de como esses fluxos culturais influenciam as subjetividades em movimento e a criação de poéticas migrantes emergentes. A autora estende sua reflexão acerca novas categorias que renovam as geopolíticas das margens e reconfiguram gêneros, mídias e procedimentos em constante experimentação.

Anteriormente, em *Poéticas Transterradas* (Diniz, 2016), a autora explica seu conceito colocando como emergentes da condição de estar entre diferentes lugares, culturas e identidades, sem a obrigatoriedade de pertencimento à condição de partida ou mesmo de destino, coexistindo como terceira via e ainda assim podendo estar ou não ligada a uma ou a ambas, manifestando-se como uma forma artística resultante da experiência de deslocamento cultural e/ou geográfico, superando os limites culturais possíveis na trajetória, permeando a leitura da teatralidade subalterna, pois é uma prática que aflora em grupos periféricos que exploram suas potencialidades e refinam sua identidade a partir de experiências e resistência na margem fronteiriça.

Seguindo com às contribuições latino-americanas que fomentam a pesquisa, a *Filosofia do Teatro* concebida por Dubatti (2007, 2010, 2014), evidencia a teatralidade como um acontecimento convivial único e singular, onde atores e espectadores compartilham o mesmo espaço e tempo, criando uma dinâmica única e irrepetível em cada apresentação. Essa interação singular é considerada pelo autor como intrínseca do teatro, promovendo uma troca autêntica entre os participantes.

Somadas as contribuições de Dubatti acerca de uma filosofia teatral latino-americana, os preceitos de Diniz podem ser entendidos, na perspectiva deste trabalho, como fundamentais para nortear o diálogo entre culturas periféricas e refletir sobre a urgência da aplicabilidade das teorias contemporâneas latino-americanas, postas a evidenciar as novas perspectivas estabelecidas entre rua, periferia, comunidade e teatro.

É importante destacar que além das vertentes teatrais mencionadas, esta pesquisa define seus objetivos e metodologia, enfatizando uma abordagem exploratória, analítica e crítica pouco observada nos estudos literários, pois busca ressaltar as contribuições teóricas latino-americanas, que no âmago da pesquisa, contribuem para uma abordagem decolonial, evidenciando o trabalho de pensadores

locais que debruçados sobre suas próprias questões, atuam desde uma perspectiva de pertencimento.

Este estudo, de caráter *ex-post-facto*, estende-se para além da revisão bibliográfica e da observação dos grupos e seus espetáculos selecionados. Ainda na metodologia, está prevista a análise de dados que corroboram o levantamento biográfico, obtidos por meio de entrevistas semiestruturadas (Gil, 1999), conduzidas com expoentes voluntárias, representantes dos coletivos teatrais selecionados, sendo elas: Luana Raiter, cofundadora e membro integrante do coletivo *ERRO Grupo*; Cissa Lourenço, que está à frente do projeto coletivo *LibertArte*, atuando na direção das atividades do coletivo; e Nora Mouriño, membro coordenadora e integrante do teatro comunitário argentino *Catalinas Sur*, onde também é responsável pelas relações sociais do grupo.

O questionário da entrevista prioriza os impactos da pandemia de covid-19 e dos enfrentamentos políticos e realidade financeira dos coletivos, além de questões envolvendo as apresentações destacadas para observação. Assim como mencionado, as entrevistas realizadas serão utilizadas como complemento para este trabalho, onde aparecerão em partes no corpo do texto, quando pertinentes para a discussão, porém, serão disponibilizadas na íntegra, nos apêndices do trabalho, para apreciação completa pelo leitor.

Para compreender a prática teatral das vozes não hegemônicas (Benício, 2024) observou-se o teatro em comunidade no contexto brasileiro, que segundo Nogueira (2007), sua definição não é uma tarefa fácil e nem objetiva dada a pluralidade de formas e possibilidade de alcance com que essa vertente teatral se apresenta em um país de proporções continentais como o Brasil.

O mesmo não acontece na argentina, onde o teatro comunitário sendo uma das práticas teatrais mais difundidas em território nacional, mantém através da arte a tradição de unificar vizinhanças e comunidades em uma voz uníssona de resistência política e de demanda por justiça social característica que possibilitou uma observação contundente sobre seu processo formativo, sua força e sua rede de influência (Bidegain, 2007, 2011; Fernández, 2013, 2020).

Sobre o teatro periférico em contexto brasileiro, considerou-se neste estudo as observações possíveis acerca do processo histórico-social de formação e

consolidação, que segundo Andrade (2006), é a manifestação teatral surgente entre as décadas 1980 e 1990. O autor ressalta que esses coletivos teatrais procuram refletir e modificar as realidades das comunidades da periferia, fomentando a inclusão social e a apreciação da variedade cultural. Em seu trabalho Andrade destaca a relevância desses coletivos na formação de uma identidade teatral que se relaciona com os problemas sociais e culturais locais na atualidade.

Considerou-se também a manifestação do teatro de rua, que, de acordo com Carreira (2006), surge como uma frente artística que, em meio à sua prática, se opõe aos meios de controle e aos governos autoritários. Essa forma de teatro articula o desdobramento criativo em espaços não convencionais, invadindo os espaços públicos e integrando-os à cena. Além disso, questiona e transforma a percepção do público por meio de uma movimentação a favor da redemocratização das garantias e dos acessos a direitos fundamentais.

Estabelecendo o diálogo com a sociedade, esse teatro que emergia de fora dos palcos tradicionais e centrais, deixava a sua marca ao evidenciar o sujeito que está à margem da sociedade e colocar suas necessidades e insatisfações no centro do movimento artístico e da cena. Sendo assim, esse teatro concomitante e intrínseco à nova dramaturgia do pós-ditadura e da redemocratização, evidencia, tanto na Argentina quanto no Brasil, um novo período político e uma nova poética teatral.

Neste estudo, busco estabelecer um diálogo entre diferentes fontes e perspectivas teóricas, sem esgotá-las ou chegar a um pensamento conclusivo, pois trata-se de uma reflexão crítica e social contemporânea, fomentada por diversas metodologias. Mantém-se como perspectiva a aproximação do trabalho dos coletivos teatrais, visando compreender suas trajetórias, similaridades e particularidades.

Os coletivos selecionados são tomados como exemplos das categorias às quais se identificam, uma vez que seus trabalhos estão constantemente em evidência e suas trajetórias são conhecidas e consolidadas. Isso propicia o estreitamento das fronteiras ideológicas possíveis, através do elo comum da prática de uma teatralidade cidadã.

Ainda sobre a teatralidade cidadã, os diferentes territórios e contextos observados neste estudo permitem uma visualização panorâmica da localidade em

que os coletivos evidenciados desenvolvem sua atuação artística e transformadora da realidade social.

Sobre a relação teatro e sociedade, Telles (2003) menciona que o teatro ganha movimento e se fortifica atuando no processo de desenvolvimento social e se estende além da dimensão estética, alcançando a dimensão sociopolítica, facilitando à população periférica a democratização do conhecimento que muitas vezes é restrito às classes dominantes. Nesse sentido, Heritage (2000) antecede o pensamento ao dizer que o teatro é um lugar onde se cria sentido, e que esse sentido nunca se completará, fazendo com que o teatro seja visto como um lugar de mudança e transformação constante. Nesse sentido, Ulian (2016) observa, a partir dos estudos relacionáveis entre teatro e sociedade, as mudanças sociais possíveis em locais onde o teatro é desenvolvido em comunidade.

Dando sequência ao pensamento sobre as mudanças possíveis através da arte como agente transformador, o Teatro do Oprimido (Boal, 1983) representa um dos métodos mais importantes e difundidos de manifestação artística e de contribuição do teatro na comunidade brasileira e também internacional, que enquanto meio para a transformação se coloca como voz de libertação e de resistência das classes marginalizadas. Sobre isso, o autor expõe:

No princípio, teatro era o canto ditirâmico: o povo livre cantando ao ar livre. O carnaval. A festa.

Depois, as classes dominantes se apropriaram do teatro e construíram muros divisórios. Primeiro, dividiram o povo, separando atores de espectadores: gente que faz e gente que observa. Terminou-se a festa! Segundo, entre os atores, separou os protagonistas das massas: começou o doutrinamento coercitivo!

O povo oprimido se liberta. E outra vez conquista o teatro. É necessário derrubar muros! Primeiro, o espectador volta a representar, a atuar: teatro invisível, teatro foro, teatro imagem, etc. Segundo, é necessário eliminar a propriedade privada dos personagens pelos atores individuais: Sistema Coringa (Boal, 1983, p. 135).

Sobre as personagens e o sistema coringa que o autor propõe, pode ser lida como uma evolução na perspectiva da personagem épica onde havia a possibilidade de qualquer ator encenar qualquer papel, mantendo a atenção e a reflexão crítica do espectador no que está sendo apresentado. O sistema coringa, no entanto, prioriza as particularidades do contexto social e evidencia o dinamismo e a coletividade do

grupo, pois nenhum membro se detém unicamente em seu personagem individual, mas na fluidez do trabalho como um todo.

Entretanto, quando se evidencia a cena contracultural contemporânea, não basta entender o sistema de personagens, mas sim quem são as pessoas que atuam com essas personagens, uma vez que esses coletivos, em sua grande maioria são compostos por amadores. Segundo Silva (2015) é comum no cenário contemporâneo artistas se autodeclararem atores ou *performers*, ou até mesmo em alguns casos atores e *performers*.

Pavis (1999) em *Dicionário de Teatro* reflete sobre a definição dos termos e a compreensão de cada um deles em sua concepção, e conceitua o ator como:

O ator, desempenhando um papel ou encarnando uma personagem, situa-se no próprio cerne do acontecimento teatral. Ele é o vínculo vivo entre o texto do autor, as diretivas de atuação do encenador e o olhar e a audição do espectador [...] Até o início do século VII, o termo ator designava a personagem da peça; ele passou a ser, em seguida, aquele que tem um papel, o artesão da cena e o comediante. Na tradição ocidental, na qual o ator encarna sua personagem, fazendo-se passar por ela, ele é, antes de mais nada, uma presença física em cena (Pavis, 1999, p. 30).

O autor aponta em seu trabalho completo que, ainda que concepção prática do termo tenha se modificado com o a passagem do tempo, parece não haver uma definição definitiva sobre o verbete, mas sim uma abrangência na possibilidade de atuação do ser ator. No mesmo trabalho e linha de acepções, o autor aborda o termo performer e acrescenta:

Num sentido mais específico, o performer é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público, ao passo que o ator representa sua personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro. O performer realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel de outro (Pavis, 1999, p.284).

Sendo assim, o *performer* pode ser entendido como aquele que não necessariamente precisa interpretar uma personagem, podendo usar o seu próprio ser para fazer arte, não estando preso ao texto dramático, enquanto que o ator, por outro lado, encena papéis e se mantém como o elo humanizado entre as múltiplas partes que compõem a cena teatral, sob um papel pré-determinado, escondendo atrás da personagem àquele que a traz a vida.

Sobre a personagem, o autor acrescenta o contraponto do papel do ator e define:

No teatro, a personagem está em condições de assumir os traços e a voz do ator, de modo que, inicialmente, isso não parece problemático. No entanto, apesar da "evidência" desta identidade entre um homem vivo e uma personagem. esta última, no início, era apenas uma máscara - uma persona - que correspondia ao papel dramático, no teatro grego. E através do uso de pessoa em gramática que a persona adquire pouco a pouco o significado de ser animado e de pessoa, que a personagem teatral passa a ser uma ilusão de pessoa humana (Pavis, 1999, p. 285).

Trazendo as considerações do autor à luz dos estudos contemporâneos que proponho para a leitura do teatro desenvolvido na periferia, se faz pertinente retomar a conclusão que Silva apresenta após a tentativa de definir ator e performer no teatro contemporâneo:

Fica a impressão de que a multifacetada cena contemporânea é impossível de ser catalogada, e nos tempos atuais a definição de termos como "o que é teatro?", "o que é performance?", "quem é o ator?" ou "quem é o performer?" parece escorrer-nos pelos dedos, ou pelos conceitos. Vale incluir aqui neste último parágrafo mais um pensamento de Schechner que diz que "decidir o que é arte depende do contexto, circunstância histórica, uso e convenções sociais" (Schechner, 2003, p. 31), e que o pensamento dominante de cada época é quem determinará se um evento será considerado ou não como arte ou performance. Então a classificação do que é "ser ator" e do que é "ser performer", caso ela se apresente algum dia, mesmo que de forma passageira e incompleta, como normalmente se apresentam todas as classificações, naturalmente surgirá seguindo o pensamento de Schechner, necessariamente passará por questões contextuais, históricas, de usos e convenções (Silva, 2015, p. 07).

Tendo em vista as contribuições dos autores acerca da interpretação e tentativa de definição desses elementos que compõem a cena teatral e performática, proponho ainda a extensão do pensamento de Diniz quanto ao estreitamento das fronteiras e dos limites possíveis nas poéticas latino-americanas, no direcionamento que Silva destaca de Schechner sobre o fato das definições dos termos passar pelos crivos contextuais e históricos de convenções e usos.

Pensando no sujeito amador, livre para criar e transitar na produção, seja no teatro comunitário, no teatro de rua ou no teatro periférico, muitas vezes sem as limitações impostas pelo texto da dramaturgia, proponho a leitura desse elemento como um *persornatrimmer*. A invenção de um neologismo serve para esse indivíduo

que pode desempenhar tanto o papel de personagem, quanto o de primeira pessoa na narrativa, especialmente quando a narrativa faz referência à sua vivência. Esse sujeito pode ocupar múltiplos papéis, simultaneamente, na cena, como ator, personagem e/ou *performer*, estreitando as fronteiras entre essas definições. Ao entrar em cena, ele entrelaça até mesmo os limites da atuação.

O *personatrimer*, cujo termo deriva da contração e junção dos substantivos: personagem, ator/atriz e performer, se lê em português da maneira que se escreve, caracteriza-se por compor a narrativa além de poder transitar entre papéis. É primordial para a sua leitura e compreensão, evidenciar que o lugar à margem do social é o seu território e esse indivíduo transita entre o real e o ficcional. Isso propicia que além de transitar entre elementos teatrais, o *personatrimer* exponha a sua realidade e vivência de forma convival na cena. O *personatrimer* encapsula o foco de uma identidade vibrante e inovadora que emerge da realidade periférica. Sua habilidade em se reinventar continuamente e impactar positivamente ao atuar na comunidade ao seu redor faz dele um símbolo poderoso de transformação e resiliência.

Realizada a proposta de situar o artista periférico que atua no teatro, retorno o pensamento aos desdobramentos dos coletivos teatrais periféricos de modo geral, que começam a trilhar seu espaço em culturas latino-americanas. Essa forma de fazer arte e de dar voz e visibilidade à cultura da margem, em um panorama geral, consolidou seu espaço entre as décadas de 1980 na Argentina e 1990 no Brasil (Ulian, 2016).

Aproximadamente vinte anos depois, o mundo se deparava com a crise do coronavírus, calamidade essa que ditou o “novo normal” nas relações interpessoais, decretado pela quarentena e o distanciamento social como medidas protetivas e de segurança. Durante muito tempo o teatro não havia enfrentado um obstáculo tão significativo quanto uma pandemia. Nesse contexto, este estudo ganha relevância, pois busca compreender como as vertentes não hegemônicas do teatro aqui observadas, se adaptaram para superar esse desafio, considerando suas limitações financeiras e estruturais e até mesmo a abordagem mais intimista com o público que é adotada por essas coletividades.

Assim sendo, esta pesquisa concentra em seu objetivo evidenciar, comparar e documentar a atuação de três coletivos teatrais da cena contracultural contemporânea, distintos em sua forma e atuação. O *Catalinas Sur*, considerado um dos pioneiros do teatro comunitário argentino, que emergiu no final da ditadura argentina, o coletivo paulistano de literatura periférica *Poetas do Tietê* em seu desdobramento, o *LibertArte*, que desde 2015 atua em instituições penitenciárias regulares e psiquiátricas, levando arte a mulheres que estão à margem da sociedade, e o *ERRO Grupo*, que se identifica como um teatro de rua e de experimentação, criado em 2001 por estudantes dos cursos de artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) durante uma greve universitária, e que mantém suas bases na pesquisa acadêmica e na prática de ocupação do espaço público.

Com esta pesquisa articulada em uma metodologia híbrida, pretende-se, ao final do trabalho, realizar o traçado ou um esboço didático do vertiginoso direcionamento que os coletivos de teatro aqui observados, tomados como expoentes exemplares das vozes não hegemônicas, mas periféricas e autônomas, trilharam em suas mais abrangentes ramificações existenciais, emergentes e urgentes, por uma atuação cidadã e transformadora do espaço ao qual se insere e pertence, diante de mais uma adversidade, nesse caso a pandemia do coronavírus, dentre tantas outras dificuldades que assolam às comunidades periféricas.

Aproximando então as teorias de Diniz sobre culturas e oralidades transterradas às contribuições de Boal sobre o Teatro do Oprimido e os conceitos de Dubatti relacionados à filosofia do teatro, à cartografia teatral, à vivência teatral e à territorialidade do teatro, pressupõem-se a possibilidade de compreender como a abordagem e o trabalho coletivo dos grupos de teatro, contribuem para uma teatralidade cidadã, que atua de forma ativa e efetiva na transformação do espaço, das pessoas e da realidade social periférica de forma contracultural.

Para compor os resultados desta pesquisa, elaborou-se um mapeamento dos coletivos sul-americanos que em contexto colaborativo somam forças através da própria comunidade ou por redes nacionais e internacionais de teatro autônomo, por uma visibilidade e representatividade que, entre outras importantes simbologias, demarcam uma movimentação local no que diz respeito às redes colaborativas artística e social. O resultado desse mapeamento foi a confecção de um atlas do teatro

comunitário na América do Sul, que engloba em seu conteúdo, coletivos que atuam na transformação da própria comunidade e realidade, e que puderam ter seus trabalhos apreciados e catalogados em uma pesquisa *online*. É importante salientar que assim como a ideia da tese, a confecção do atlas não foi conclusiva, vindo a servir de base para pesquisas futuras e para a alimentação de dados por meio de outras metodologias, como por exemplo, a investigação de campo.

Com isso, ao final desta investigação, além de responder a indagação pertinente à hipótese levantada para o tema e mensurar se os objetivos elaborados foram alcançados, apresento, por fim, a confecção de um documento inédito, uma cartografia do teatro em comunidade que servirá de fonte confiável de pesquisa e informações para trabalhos futuros que possam se associar e somar à temática, desde que se entenda que o teatro comunitário argentino e o teatro em comunidade no Brasil, e possivelmente em outros países sul-americanos, não significam similaridade em termos de categorias, de escolhas dramatúrgicas, procedimentos e de finalidades culturais.

É fundamental salientar que estendo meu interesse em levantar novas indagações relacionadas ao tema, assim como seguirei com a alimentação do atlas do teatro em comunidade na América do Sul. Essas investigações contribuirão para o fortalecimento dos estudos teatrais periféricos e das literaturas e culturas comparadas.

## 1. UM CONTEXTO CONTROVERSO: PANDEMIA

Para iniciar, o período assolado pelo covid-19 ficou conhecido como pandemia do coronavírus e foi classificada pela OMS (Organização Mundial de Saúde) como tal em decorrência da doença do coronavírus 2019 (covid-19), causada pelo coronavírus 2, da síndrome respiratória aguda grave (SARS-CoV-2). O vírus foi identificado pela primeira vez em um surto de dezembro de 2019 em Wuhan, na China. No início de janeiro de 2020, a Organização Mundial da Saúde (OMS) foi informada sobre os primeiros casos confirmados e em fevereiro do mesmo ano a entidade declarou que a covid-19 era uma emergência de saúde pública de interesse mundial. Desde então, o vírus se espalhou pelo mundo em uma velocidade ímpar, dada a diminuição das fronteiras geográficas subsequentes da globalização, levando a humanidade a uma pandemia mundial em março do ano vigente. O número de casos de infecção por covid-19 e de mortes atribuídas à doença aumentaram progressiva e significativamente com o passar do tempo, enquanto pesquisas eram feitas em caráter de urgência em busca de uma vacina.

Enquanto pesquisas eram realizadas por diversas empresas farmacêuticas globais espalhadas pelo mundo a custos altíssimos, muitos países adotaram medidas sanitárias extremas de saúde pública, como por exemplo, o uso de máscaras em ambientes fechados, a restrição do uso do transporte público coletivo, o bloqueio ao acesso a áreas de grande concentração de pessoas, o distanciamento social, o fechamento de bares e restaurantes e a adoção de medidas de higiene mais intensas, como o uso de álcool em gel nas mãos e a desinfecção de produtos comprados nos supermercados e farmácias. Viagens internacionais foram suspensas na tentativa de restringir a propagação e disseminação do vírus responsável pela doença.

Parece haver um consenso entre especialistas e população geral, de que as medidas tomadas foram necessárias para reduzir a propagação da infecção. Contudo, mesmo sendo necessárias, tamanha movimentação global não poderia deixar de causar efeitos negativos significativos uma vez que suscitou preocupações em setores que envolviam profissionais autônomos e nos quais o efeito devastador da pandemia poderá ser sentido por décadas, como é o caso, por exemplo, do setor da educação que foi diretamente afetado pelo distanciamento social.

Uma das primeiras notícias sobre a presença do novo coronavírus no Brasil pode ser lida por volta de 27 de fevereiro de 2020, pelo *site* UNA-SUS, onde o Ministério da Saúde informou que um homem de 61 anos, que havia viajado para a Itália, teria testado positivo para a covid-19 no retorno a São Paulo, dando entrada no Hospital Israelita Albert Einstein. A partir desse episódio, o número de casos confirmados de covid-19 no Brasil começou a aumentar exponencialmente e até agosto de 2024, o país já havia contabilizado mais de 38 milhões de casos de covid-19 e assustadoras 712 mil mortes decorrentes do coronavírus, enquanto na Argentina os números eram de 10 milhões de casos totais e de 130 mil mortes no mesmo período. Os números totais globais circulam em torno de 695 milhões de casos e 6,91 milhões de mortes na mesma data, de acordo com a página *Our World in Data*, da Universidade de Oxford (2024).

No Brasil o ano de 2020 ficou na memória de muitas pessoas como um período sombrio e interminável, marcado pela perda de empregos, abalo na economia e registrando as piores consequências, estava o número interminável de notícias sobre a falta de leitos, medicamentos e oxigênio nos hospitais, que antecederam a contagem incessante do número de mortes que cresciam diariamente pelo mundo e de forma ainda mais acelerada no país. E como se tudo isso já não fosse o suficiente para fragilizar uma sociedade, os brasileiros ainda tiveram que lidar com os escândalos de corrupção bilionária que aconteciam na gestão do dinheiro destinado ao combate à doença (Peixoto, 2020).

Na Argentina, no entanto, a pandemia de covid-19 teve seu início em 3 de março de 2020, com a confirmação do primeiro caso na capital, Buenos Aires, segundo a jornalista Paula Galinsky do jornal *Clarín* (2020) publicado na mesma data, e poucos dias depois, em 7 de março, o país registrou a primeira fatalidade associada ao vírus, um homem de 64 anos que havia retornado de uma viagem a Paris.

Para mitigar a propagação do vírus, o governo argentino decretou um *lockdown* nacional em 19 de março. Inicialmente previsto para terminar em 31 de março, o *lockdown* foi prorrogado diversas vezes, especialmente na região metropolitana de Buenos Aires, devido à alta densidade populacional.

Nos primeiros meses da pandemia na Argentina, foram implementadas medidas rigorosas e efetivas de contenção do vírus, incluindo o fechamento de

fronteiras, escolas e estabelecimentos comerciais, além de restrições de mobilidade. Essas ações iniciais foram amplamente aceitas pela população e contribuíram significativamente para controlar a disseminação do vírus nos estágios iniciais da pandemia.

Apesar dos efeitos catastróficos e das incessantes perdas de vidas decorrentes da pandemia proveniente do covid-19, o ano de 2021 foi marcado pela esperança de dias melhores, pois em março do mesmo ano, o país recebia as primeiras doses do imunizante. Vale ressaltar que no país vizinho, Argentina, o imunizante já estava sendo distribuído à população desde o mês de dezembro do ano anterior, classificando o país como um dos primeiros na aplicação da vacina. A nível global a distribuição dos imunizantes marcou um movimento histórico da luta no combate ao coronavírus e na garantia da distribuição igualitária das vacinas ao redor do mundo.

Ainda que a chegada da vacina representasse um suspiro de alívio em meio ao caos instaurado, o Brasil vivia o efeito dominó iniciado pela falta de seriedade nas medidas restritivas para controle da covid-19. Ainda na segunda semana de janeiro de 2021, o país registrava o maior número de casos da covid-19 já observado até aquele momento, com quase 360 mil novos casos já na primeira semana do ano, segundo dados disponibilizados no portal da Saúde do Governo Federal<sup>2</sup>. O número de mortes relatadas no período passou de 6 mil, cenário que chocou grande parte da população em território nacional e chamou a atenção das autoridades e órgãos de saúde internacionais. Na Argentina a direção do curso era contrária, com notícias sendo veiculadas sobre a seriedade dos governantes e autoridades de saúde do país, no tratamento da situação de contenção da propagação da doença com o efetivo *Lockdown* e na compra e distribuição massiva de imunizantes para a população.

Em outubro de 2021 a Comissão Parlamentar de Inquérito do Senado Nacional brasileiro, que investigou a atuação do Governo Federal ao longo da pandemia, e em abril do mesmo ano abriu inquérito para apurar as ações e omissões do Governo Federal no enfrentamento da Pandemia da covid-19 no Brasil e as possíveis irregularidades quanto à fiscalização dos recursos da União, descobriu que

---

<sup>2</sup>Disponível em: [https://infoms.saude.gov.br/extensions/covid-19\\_html/covid-19\\_html.html](https://infoms.saude.gov.br/extensions/covid-19_html/covid-19_html.html)

por meses o governo ignorou tentativas de contato de farmacêuticas para venda de vacinas (Souza, 2021), desacreditando o país no cenário de combate ao covid-19 e contribuindo drasticamente para assolar o Brasil em crises que se estendiam além da sanitária, como por exemplo, a econômica e da educação básica pública, que além da pandemia, também sofreram com as movimentações equivocadas das lideranças governamentais.

Ainda em março de 2021, o Governo Federal do Brasil havia anunciado um apoio bilionário para estados e municípios, que serviria para amenizar a crise econômica e para fomentar a demanda por medicamentos dos centros de saúde dessas localidades. Porém, desse montante, apenas 10% foi realmente liberado (Accioly, 2021), ação que corroborou o estado de calamidade enfrentado pelos hospitais, pois, faltavam recursos e suprimentos médicos para o combate aos sintomas da covid-19.

No campo econômico, no que tangia diretamente à população brasileira, o auxílio emergencial, recurso que compreendia diferentes valores, associados à situação do cidadão, que poderia variar de acordo com o tipo de vínculo empregatício e/ou situação socioeconômica do indivíduo, inicialmente previsto para 3 meses, foi prorrogado por mais 4 meses, mas ainda assim, o número de pessoas que não receberam o benefício foi alto e as razões foram plurais, partindo da demora dos órgãos responsáveis em conceder o benefício, chegando a impossibilidade de o cidadão comprovar todas as exigências feitas pelos mencionados órgãos (Souza, 2021).

Durante a pandemia de Covid-19, a Argentina estabeleceu um programa de auxílio emergencial denominado *Ingreso Familiar de Emergencia* (IFE). Este benefício, iniciado em abril de 2020, pagando 10.000 pesos argentinos, equivalentes a cerca de R\$ 700 na época, e tinha como objetivo apoiar trabalhadores informais, desempregados e outros grupos vulneráveis. O IFE foi prorrogado em diversas ocasiões ao longo da pandemia para continuar proporcionando assistência à população afetada (Marins *et al.*, 2021).

De volta ao Brasil, a falta de transparência do governo com relação ao dinheiro gasto com a pandemia gerou uma série de protestos e críticas vindas de diferentes setores da população, que se agrupavam em categorias para reivindicar

seus direitos. O governo também foi criticado por usar a pandemia para impor medidas autoritárias e inconstitucionais, como a criminalização de manifestações pacíficas ao passo que adotava uma postura negacionista diante dos efeitos desastrosos resultantes da covid-19 e que se somavam e se acumulavam no decorrer da pandemia (Govinda, 2020).

Em meio ao caos instaurado, o Governo Federal brasileiro seguiu adotando medidas controversas, como a retirada de direitos trabalhistas, mascarada como flexibilização e a suspensão de aulas presenciais em mais de 99% das escolas públicas de Ensino Básico (Gandra, 2021), o que ocasionou, agora para os profissionais da educação, rotinas de trabalho exaustivas, pois cada professor se encontrou na necessidade de adaptar sua metodologia de ensino à realidade emergente a adaptada do *home office* e das aulas *online*. Contudo, o Congresso Nacional se posicionou e recusou a seguir as medidas excêntricas do Presidente da República e derrubou algumas dessas medidas autoritárias, como por exemplo, a retirada de direitos trabalhistas durante a crise (Castro, 2021).

A administração pública federal brasileira continuava sendo acusada de não agir de forma suficiente para lidar com a pandemia. Em entrevista a um programa de rádio da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Dawisson Lopes, professor do Departamento de Ciência Política e também diretor-adjunto de relações internacionais da instituição mineira, afirmou que “a má imagem do Brasil no exterior, pelo péssimo enfrentamento à pandemia, não é uma questão subjetiva” (Lopes apud Quaresma, 2021, *online*) e acrescentou:

O abalo da imagem do Brasil no exterior é algo fácil de aferir. Basta ler as manchetes dos jornais e acompanhar o noticiário da televisão para notar que o tom empregado para o Brasil é pejorativo e tem ressaltado a condição muito ruim da pandemia e até um traço meio pitoresco.

O agravamento da crise interna no Brasil continuava afetando diretamente a vida das pessoas que de alguma forma contavam com a gestão pública no momento de aflição. Essa sequência de equívocos pouco empáticos que beiravam ao amadorismo, irresponsabilidade e descaso, resultaram em um impacto negativo na

saúde pública, com a falta de insumos, falta de profissionais de saúde e atrasos na vacinação, por exemplo.

Enquanto a polarização partidária pode ter influenciado as disputas políticas e a tomada de decisões, a corrupção interna foi um elemento fundamental na falta de coesão e estabilidade administrativa (Salas, 2021). A luta contra a corrupção e a busca por maior transparência e responsabilização se tornaram imperativas para enfrentar efetivamente a pandemia e reconstruir a confiança da população. Vale salientar que não foram setores isolados os que foram afetados pela conturbada administração governamental, mas a grande parte da população brasileira de forma geral, se encontrou de alguma forma prejudicada ou desamparada durante o período. Dadas as circunstâncias, é inegável que a ciência e a saúde foram os setores mais afetados pelo negacionismo político. Contudo, como apresentado na sequência, o setor cultural também esteve sob constante ataque ideológico e obteve prejuízos irreversíveis nesse período.

### 1.1 A NECROPOLÍTICA NO PODER

A necropolítica pode ser entendida como um conceito filosófico que se refere ao uso do poder social e, principalmente político, para determinar, de acordo com os interesses do Estado, quem deve viver e quem deve morrer. O conceito foi desenvolvido e explicado pela primeira vez pelo filósofo e historiador camaronês Achille Mbembe em 2003 e é amplamente desenvolvido em sua obra homônima de 2019. A necropolítica é uma forma de explicar porque e como os Estados decidem quem vive e quem morre, sendo um dos conceitos frequentemente discutidos no contexto da desigualdade social e da violência.

A necropolítica de Mbembe (2019) tem suas bases na teoria biopolítica de Foucault (1988), que foi desenvolvida pelo autor em meados da década de 1970 e entende a biopolítica como uma forma de expressão de poder, em que os mecanismos da vida humana são incorporados e controlados pela liderança política do Estado. A biopolítica centra-se no estabelecimento de mecanismos e formas de controle que afetam grupos, comunidades e sociedades, em vez de indivíduos únicos. Desenvolve-se, ainda, na criação das descontinuidades entre diferentes grupos sociais,

dependendo dos interesses políticos desejados. Nesse sentido, o conceito de biopolítica se faz logicamente importante para a alusão e compreensão de fenômenos contemporâneos e aqui, particularmente enfatizados, como a posição dos governantes durante a pandemia do covid-19.

A necropolítica, no entanto, vai além do controle da vida da população em si, entrando no domínio da morte de grupos. Segundo Mbembe, o poder político moderno opera não apenas regulando a vida e seus meios através do poder, mas também determinando quem deve viver e quem deve morrer de acordo com os valores e visões da liderança vigente.

Os referidos termos e conceitos, que são frequentemente discutidos nos contextos de desigualdades sociais e violência estatal, somam-se às políticas de segregação racial, de violência policial contra minorias e da marginalização de grupos sociais minoritários, ampliando, assim, as manifestações de necropolítica. Nesses casos, o Estado, através de suas políticas e ações, efetivamente decide quem tem o direito de viver e quem está condenado à morte social ou física.

No entanto, a necropolítica não é apenas uma ferramenta de opressão e de interesse político. Achille Mbembe argumenta que também pode ser uma forma de resistência adotada pelos grupos oprimidos. Por exemplo, através da afirmação da dignidade em face da morte, ou através da recusa em aceitar as normas sociais que ditam quem é considerado apto, ou merecedor (digno), da vida, os grupos oprimidos podem recorrer às frentes de direitos humanos e acenar à comunidade internacional a periculosidade de um governo autoritário.

Rocha *et al.* (2020) examinam como a noção de necropolítica proposta por Mbembe se estabelece como uma abordagem decolonial em contraste com a biopolítica de Foucault, aprofundando a discussão de Foucault e levando em conta as condições sociais, econômicas e políticas do Sul Global. Os autores defendem que a concepção de necropolítica proposta por Mbembe enriquece a crítica de Foucault ao biopoder ao trazer uma abordagem mais incisiva sobre as diversas formas de morte e a violência estrutural que impactam comunidades marginalizadas e colonizadas. Eles ressaltam ainda que a necropolítica leva em conta as realidades particulares do Sul Global, abarcando as desigualdades históricas e sociais originadas pelo

colonialismo e neocolonialismo, oferecendo uma visão mais completa das formas de dominação e resistência no mundo contemporâneo.

Nesse contexto, contudo, sem se aprofundar nas diversas formas e maneiras em que o Estado brasileiro, entre os anos de 2019 e 2022 usou da necropolítica para oprimir a sociedade brasileira, esta pesquisa se centrará em evidenciar as manobras dessa forma política, durante a pandemia do Coronavírus, um dos períodos mais sombrios, não só para a comunidade menos abastada, mas também setores relacionados a arte e a cultura, que foram praticamente exterminados pelas práticas burocráticas emergenciais do governo.

De acordo com os pesquisadores Reis (2022), Castilho e Lemos (2021), a necropolítica, um termo que se refere ao poder de decidir quem deve viver e quem deve morrer, tem sido associada à atuação do governo Bolsonaro durante a pandemia de covid-19. Análises e estudos dos mencionados pesquisadores apontam que o governo Bolsonaro implementou a necropolítica como política oficial, aprofundando a desigualdade social e a barbárie contra a classe trabalhadora, usando, por exemplo, a burocratização para acesso ao auxílio emergencial durante a pandemia, como um mecanismo que contribuiu para aumentar a desigualdade social no país.

Além disso, o governo é acusado de abandonar as populações mais vulneráveis ao vírus SARS-CoV-2, causador da pandemia. A opção pelo não enfrentamento governamental ao coronavírus teria imposto sofrimento e mortes à população formada por pessoas acima de 60 anos, que compunha mais de 73% do total de óbitos no Brasil até abril de 2021 (Reis, 2022).

Sobre o tema, Castilho e Lemos (2021, p. 271) acrescentam:

Estamos vivendo tempos sombrios e áridos, em que a crise do capital e seu profundo ataque contra o trabalho e os direitos da classe trabalhadora não parecem ter precedentes. [...] Os desvalores vividos pela sociedade evidenciam as consequências do crescimento do protofascismo, do ódio de classe e dos crimes de xenofobia, lgbtfobia e racismo.

[...] A necropolítica de Bolsonaro utiliza o Estado para subjugar qualquer possibilidade de vida ao poder da morte. Não se trata de ações desconexas, eventuais, pontuais ou excepcionais, trata-se, sim, de ações políticas que se transformaram em regra e não em exceção, que define quem importa e quem não tem importância, quem é essencial e quem é descartável.

A opção pela violência e morte neste governo é incorporada aos processos institucionais, numa espécie de industrialização da morte, como a que estamos presenciando neste contexto da pandemia. A burocratização, por exemplo, para acesso ao auxílio emergencial, em tempos de Coronavírus,

proposto pelo governo é um exemplo explícito de como estes mecanismos institucionais acabam contribuindo para aumentar cada vez mais os índices de desigualdade social no País por meio de uma política de morte, arquitetada nos porões do Planalto.

Durante a atuação negacionista do Estado no combate ao Coronavírus, a desigualdade social e econômica cresceu, assim como o abandono das populações vulneráveis, grupo que inclui idosos e pessoas com doenças pré-existentes, mais suscetíveis às ações devastadoras do covid-19, além dos profissionais liberais e autônomos que perderam suas principais fontes de renda devido ao fechamento por período indeterminado de estabelecimentos e atividades comerciais classificadas como não essenciais durante a quarentena.

A falta de medidas eficazes e comprometidas de saúde pública para conter a proliferação do vírus também se associou a acusações de corrupção na compra de vacinas durante o período (Rezende, 2021). Esses fatores estão ligados à estratégia de necropolítica adotada por um governo de extrema direita, que, além de evidenciar sua atuação em prol dos mais ricos, assume deliberadamente uma faceta de descaso com o assistencialismo aos que dependem do Estado.

Sobre a complexidade e gravidade do tema, os pesquisadores Teixeira *et al.* (2022, p.03) classificam em seu trabalho a mencionada situação, como um *apartheid* sanitário, e acrescentam:

A falta de acesso à saúde e a desigualdade socioeconômica levaram (e ainda estão levando, já que esse *apartheid* é um fenômeno transversal, transescalar, interseccional, etc. à morte desproporcional de pessoas negras e indígenas durante a pandemia no Brasil. A questão do próprio contexto histórico do Brasil é passível de discussão, pois essas questões são relevantes, sobretudo para dar visibilidade às minorias.

Esse *Apartheid* Sanitário é como uma derivação, uma versão propriamente brasileira, endógena, da necropolítica. Partindo das discussões do pensamento de Mbembe (2018), em especial a necropolítica, o brutalismo e a crítica da razão negra. Entendemos que isso corrobora a ideia de um racismo estrutural no Brasil, que se constitui como uma tecnologia política, propondo uma leitura do contexto da pandemia, mais voltado para os aspectos de uma segregação social e sanitária. Nesse sentido, teríamos um olhar desde a nossa experiência brasileira e não somente assumindo o pensamento do Mbembe (2018) como um pensamento universal.

Em suma, a necropolítica é um conceito poderoso para entender as dinâmicas de poder na sociedade moderna. Mbembe estende o diálogo filosófico para além das

formas óbvias de controle político e passa a considerar como o poder é exercido através da vida e da morte. Ao fazer isso, o autor oferece uma nova perspectiva sobre as lutas por justiça social e direitos humanos, não somente em seu desdobramento e intensidades para os enfrentamentos futuros, mas também para uma leitura precisa de como algumas lideranças políticas, em especial àquelas filiadas à extrema direita, têm lidado com os temas sociais que envolvem as pessoas dos grupos minoritários e no manejo de suas vidas.

Na sequência deste texto, serão apresentadas as formas como a necropolítica se aproveitou do momento de vulnerabilidade social durante a pandemia do Coronavírus, para manipular, enfraquecer e desmontar setores cruciais para a libertação política e ascensão do pensamento crítico e social, como a arte e cultura, não somente enfraquecendo os artistas, produtores e criadores dos mencionados setores, que em muitos casos tiveram que mudar de profissão para poder sobreviver em meio à crise e ao abandono do Estado, mas, também, traçando estratégias de manipulação, na tentativa de convencer a população de que em meio a crise humanitária, setores como os acima retratados, são dispensáveis para a sobrevivência da população e da nação.

## 1. 2 ARTE E CULTURA NA MIRA DA NECROPOLÍTICA

Com a implementação das medidas sanitárias e de segurança para evitar a proliferação do Coronavírus durante a pandemia, a OMS instaurou, em todo o mundo, o distanciamento social como uma das principais medidas de contenção e prevenção da contaminação pelo vírus. Essas regulamentações foram aplicadas aos mais diversos ambientes com circulação de pessoas, especialmente em espaços de grande concentração, como apresentações culturais e eventos relacionados ao setor artístico.

Com essa medida, a partir de março de 2020, no panorama global, houve o cancelamento de inúmeros eventos culturais, shows, peças teatrais, exposições e festivais artísticos. Essa medida preventiva foi extremamente necessária para evitar aglomeração de pessoas e reduzir a disseminação do vírus em lugares de grande circulação, principalmente em espaços que eram fechados, como teatros e casas de shows. Contudo, com a medida estendida por longo período, isso impactou

significativamente a vida e a economia de artistas, produtores, profissionais e amadores envolvidos de forma autônoma ou liberal com o setor artístico.

Devido às restrições sanitárias impostas pela pandemia, teatros, cinemas, museus, casas de espetáculos e outros espaços culturais foram obrigados a fechar suas portas por tempo indeterminado. No Brasil, ao contrário de outros setores da sociedade, a Arte e a Cultura não receberam a mesma atenção, incentivo e suporte financeiro emergencial durante a pandemia de covid-19. O governo Bolsonaro, em sua necropolítica vigente, demonstrou uma postura de desvalorização desses setores, considerando-os não essenciais e os colocando em segundo plano em relação a outras áreas prioritárias no manejo de recursos. Essa tentativa de desmonte e redução da abrangência desses setores refletiu-se na falta de investimento e apoio específico durante a crise, tanto do setor público quanto de instituições privadas que apoiam o desenvolvimento cultural nacional. Sobre essa situação, Luana Raiter, *personatrimmer* do coletivo *ERRO Grupo* (apêndice A), rememora o momento em que sentiu que o setor político subia o tom contra às manifestações culturais:

[...] As mudanças políticas, no entanto, que aconteceram a partir do golpe jurídico parlamentar ao Governo Dilma, tiveram uma influência brutal nas políticas públicas de financiamento à cultura, onde a gente sofreu bastante, mas também, e de uma maneira muito preocupante, que foi quando houve a mudança nas maneiras em que os cidadãos do bem, como são chamados, se sentiram à vontade para atropelar a liberdade de expressão, de anunciar os seus preconceitos e a sua forma de entender e de querer manter a convivialidade do espaço público, esse espaço que é regido por essa normalidade cívica, em que as regras de uso são bastante normativas, ficando muito explícito de 2016 até o momento em que eu estive no Brasil [...] (não publicado)<sup>3</sup>.

De acordo com a *personatrimmer* entrevistada, a perseguição política e a desvalorização do setor cultural começaram antes mesmo do Governo Bolsonaro, tendo início logo na interrupção do mandato e do Governo Dilma. Contudo, em primeiro de janeiro de 2019, os ataques ao setor cultural se intensificavam com a extinção do Ministério da Cultura (MinC), como um dos primeiros atos do então nomeado Presidente da República, Jair Bolsonaro.

---

<sup>3</sup> Entrevista concedida para esta tese em 07 de setembro de 2023. As questões e a entrevista na íntegra podem ser consultadas nos apêndices deste trabalho.

Na sequência, a falta de uma política cultural clara e consistente durante a gestão desse governo, foi um dos principais fatores que comprometeram a formulação de medidas adequadas para o auxílio aos artistas e produtores artísticos durante a pandemia. Essa ausência de diretrizes e de ações efetivas de fomento à arte e a cultura, contribuiu para a precarização dessas áreas antes mesmo da pandemia. Logo, com a instabilidade nas políticas de incentivo à cultura, o setor não teria condições de se manter sozinho, durante a pandemia, pois já vinha em crise e lutando por sua sobrevivência.

A ausência de diretrizes claras dificultou a definição de estratégias adequadas para enfrentar os desafios específicos vivenciados pelos artistas e produtores artísticos durante a pandemia. Sem uma orientação governamental precisa, tornou-se mais complicado estabelecer critérios justos para a distribuição de recursos e o acesso a programas de auxílio emergencial. Essa falta de uma política cultural consistente também gerou incertezas e inseguranças para os profissionais da área, dificultando o planejamento de projetos, a captação de recursos e a realização de atividades culturais, mesmo após a flexibilização das medidas sanitárias de contenção do vírus. A ausência de um apoio governamental eficaz contribuiu para uma sensação de abandono e descaso sentido por artistas e produtores artísticos, que acabaram buscando outros empregos fora do setor artístico para conseguirem sobreviver em meio à crise.

Além disso, a falta de ações efetivas comprometeu a capacidade do governo de desenvolver políticas de longo prazo que fortalecessem o setor cultural como um todo. A falta de investimento e de programas de fomento à produção artística e cultural já existentes e, até mesmo a reestruturação desses programas, limitaram as oportunidades de trabalho e desenvolvimento dos artistas, afetando seu sustento e, em casos não isolados, até mesmo a sobrevivência de artistas autônomos.

Em uma pesquisa rápida, é fácil encontrar inúmeras ocasiões em que a administração pública justificou a necessidade de amparar outros setores da economia, incluindo até barbearias e academias como atividades essenciais (Mazui; Gomes; Castilhos, 2020), alegando que o governo precisava lidar com uma crise econômica e uma série de demandas urgentes em áreas como saúde e assistência

social, e diante disso, a alocação de recursos financeiros para o auxílio aos artistas e produtores artísticos não foi considerada uma prioridade.

Ainda sobre a falta de recursos e investimentos articulados para o desmonte do setor cultural nacional, a Lei Rouanet, oficialmente conhecida como Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei nº 8.313/1991), foi promulgada durante o governo do presidente Fernando Collor de Mello com o intuito de estabelecer mecanismos de incentivo fiscal para a produção cultural no Brasil. Desde então, a Lei Rouanet tem sido um importante instrumento de fomento à cultura, buscando estimular o investimento de recursos privados em projetos culturais nas mais diversas áreas artísticas e culturais. É uma legislação brasileira que estabelece mecanismos de incentivo fiscal para fomentar a produção cultural no país. A lei foi criada com o objetivo de estimular o investimento de recursos privados em projetos culturais, possibilitando o desenvolvimento de atividades nas áreas de artes visuais, música, teatro, dança, cinema, literatura, entre outras.

Uma das principais alterações relacionadas à Lei Rouanet durante a pandemia foi a prorrogação dos prazos de captação e execução dos projetos culturais. Isso ocorreu devido às restrições de mobilidade, aos cancelamentos de eventos e ao fechamento de espaços culturais:

A Lei Rouanet está passando por um momento delicado, decorrente da extinção do Ministério da Cultura e de várias estruturas institucionais necessárias para a implementação de políticas públicas de cultura. Houve redução nos valores de captação, além de atraso na análise dos projetos.

Ocorreram mudanças significativas, como a Instrução Normativa no 2/2019, que estabeleceu novas regras para o Pronac, estando ainda em vigor. A mudança mais criticada foi a redução de 60 milhões de reais para 1 milhão de reais no valor máximo de captação de recursos para projetos em geral, exceto na área de patrimônio cultural e nos planos anuais apresentados por entidades sem fins lucrativos; mudança essa não debatida nem mesmo com partidos da base aliada do governo.

Em março de 2021, a Secretaria Especial da Cultura (Secult) publicou a Portaria n. 124, que restringia as análises das propostas culturais com execução prevista para estados e municípios que tivessem decretado restrição à circulação de pessoas em função da pandemia. Um mês depois, foi revogada pela Portaria no 210, que enfatiza que “serão priorizadas” as análises das propostas que não envolvam atividades presenciais. Além disso, a Secult não publicou edital para a composição da nova Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (Cnic) (Donato, 2021).

Além disso, a pandemia também trouxe mudanças nas formas de realização dos projetos culturais apoiados pela Lei Rouanet. Com o distanciamento social e as restrições às aglomerações, muitas iniciativas foram adaptadas para o formato virtual, como apresentações, exposições e cursos *online*. Essa adaptação foi necessária para permitir que os projetos continuassem acontecendo mesmo diante das limitações impostas pela pandemia e pela reestruturação na concessão dos incentivos.

Entrando na seara das apresentações virtuais, grupos de teatros, música e outras frentes artísticas tiveram, quase que instantaneamente, que reinventar e adaptar seus trabalhos para a propagação em plataformas virtuais. Silva e Castro (2022, p.02), ao abordarem o hibridismo entre o teatro presencial e o teatro virtual, evidenciam a “adaptação de instrumentos, de forma caseira”, que artistas tiveram que realizar, para conseguir trabalhar desde casa e acrescentam:

Com essa investigação teatral *online* proporcionada por câmeras, muitos artistas se depararam com ferramentas que não possuíam em casa como refletores ou bons microfones para a captura de áudio. Isso fez com que vários tutoriais da internet fossem utilizados para fazer uma adaptação desses instrumentos de uma maneira caseira e com baixo custo para ser mais acessível. Os refletores poderiam ser feitos de papelão e papel alumínio (com o possível uso de papel celofane encaixado no papelão para dar cores as lâmpadas caseiras) e o áudio poderia ser gravado separado das imagens com os atores dando o seu texto diretamente para o microfone do aparelho que utilizava, podendo também usar aplicativos de celular que pudessem abafar sons externos e deixar a gravação menos ruidosa.

Acerca do descrito anteriormente, para muitos grupos artísticos espalhados pelo Brasil, o espaço virtual deixou de ser uma opção e passou a ser uma necessidade. Contudo, o custo para a mencionada adaptação, aprofundava o crítico cenário financeiro e alcançava patamares ainda mais custosos, como por exemplo, a necessidade da adaptação dos trabalhos.

Os coletivos de teatro autônomo, entre outras vertentes artísticas, tiveram que se adaptar, levando para as plataformas virtuais um trabalho diferente daquele apresentado nas ruas, galpões e até mesmo em espaços de reclusão. Como pode ser observado nas entrevistas (apêndices A, B e C), os grupos abordados neste trabalho organizaram em diferentes modos e escala seus trabalhos para se manterem ativos durante o período da pandemia.

Nessa abordagem emergencial, os grupos observados adotaram uma postura mais humanitária e cidadã, não só apresentando peças e espetáculos montados ou adaptados para as telas, mas promovendo o diálogo crítico situacional, assim como diferentes oficinas formativas.

Luana Raiter, do coletivo *ERRO Grupo*, acrescenta que é possível acompanhar um pouco da movimentação do coletivo durante a pandemia, que contou com uma parceria com a Fundação Catarinense de Cultura e com a retomada de uma forma de teatro, desenvolvida nas sacadas de Barcelona:

**Durante a pandemia, como o grupo de teatro manteve o contato com seu público? Foram desenvolvidas atividades ou projetos específicos, para manter o engajamento dos espectadores?**

Como eu citei algo relacionado na segunda pergunta, ampliarei aqui a resposta. Mantivemos encontros periódicos *online* durante a pandemia, assim como fizemos o projeto *ERRO 20 anos*, através do #SCCulturaemSuaCasa<sup>4</sup> da Fundação Catarinense de Cultura, que contou com os ensaios e apresentações ao vivo, via transmissão *online*, da performance *Exercícios para Dias de chuva: Um teste* (2020) e do um *Ciclo de Palestras em rede* (2020).

Em Barcelona, junto aos vizinhos da praça, desenvolvemos a performance *Balcons de Brossa* (2020), entre outras coisas. Tivemos que encontrar formas de manter nosso trabalho ativo. Posteriormente, em setembro de 2020, conseguimos retomar os ensaios presenciais para a performance *No hay citas disponibles* (2020).

Em Florianópolis, os ensaios voltaram de modo presencial em abril de 2022, para a criação do trabalho *A segunda obra mais panfletária do mundo mundial ou PARALELOS PARA ÍMPETOS COLETIVOS SOBRE PARALELEPÍPEDOS EM ANO DE ELEIÇÃO* (2022) (não publicado).

No mesmo período, a entrevistada Cissa Lourenço (apêndice C), *personatrimmer* do projeto *LibertArte*, ligado ao coletivo *Poetas do Tietê*, expõem como enfrentaram as dificuldades impostas pela pandemia e como a parte humanitária do convívio com pessoas em privação de liberdade, para as quais o projeto era voltado, foi modificado em decorrência da pandemia:

---

<sup>4</sup> “A Fundação Catarinense de Cultura (FCC) criou o edital de Credenciamento #SCulturaemSuaCasa, que distribuirá R\$ 4 milhões para a realização de apresentações com transmissão on-line, bem como geração e disponibilização de produtos e serviços artísticos ou culturais exclusivamente no formato digital, veiculados através de mídias tradicionais ou Internet, por meio de sites, canais, plataformas ou redes sociais. As inscrições são gratuitas, devem ser realizadas exclusivamente pela plataforma desenvolvida para este fim (sculturaemsuacasa.idcult.com.br) e permanecerão abertas até o esgotamento total de recursos ou enquanto perdurar o estado de calamidade pública declarado pelo Governo do Estado para fins de enfrentamento à Covid-19” (Governo de Santa Catarina, 2020).

**Voltando o olhar à época da pandemia, quando aproximamos o trabalho desenvolvido na PFC, na época, e esse trabalho atual, no hospital psiquiátrico, houve algum marco entre essas duas vivências, que esteja relacionado a readaptação do trabalho por conta das restrições impostas pela pandemia?**

Nós damos entrevistas para muita gente da academia e eu sempre falo, nessas entrevistas, que a nossa pedagogia é a pedagogia do abraço. Isso porque tanto para os homens, quanto mulheres presas, as vezes o que falta é esse olhar humanitário. Então, a gente sempre teve essa coisa do abraço e do contato físico. Depois da pandemia, quando a gente voltou, a gente tinha um receio do contato, tanto elas, quanto nós, mas principalmente pensando nelas. Eu estou em contando com um monte de gente aqui fora, aí eu chego lá e levo o vírus para dentro e saio. Para elas, que estão fechadas, é muito mais complicado. Então, teve essa questão prática da restrição do contato físico, que foi difícil. Muitas vezes, a pessoa está contando uma história importante, se sensibiliza e chora. Normalmente, a gente sempre teve a iniciativa do acolhimento pelo abraço, para estar junto. Até mesmo no final de cada encontro, sempre tinha o abraço coletivo. Eu senti muito com essa mudança, achei muito ruim. Mas, por outro lado, eu acho que a gente aprendeu a olhar mais no olho do outro e tentar racionalizar aqueles momentos emotivos, no sentido de entender melhor o que acontece e o porquê acontece determinada situação, até para poder escolher melhor as palavras de apoio. De certa forma, isso serviu para desenvolver um outro lado, que talvez, antes da pandemia, a gente usasse de outros meios. Isso era muito físico pra gente.

Para mim, particularmente, também foi bom, porque eu me envolvo muito com a história dessas mulheres. Eu acabo querendo, como já fiz antes, me envolver com a história de vida dessas mulheres. Quando elas saem de lá, elas me ligam. Teve uma que saiu de lá e que voltou pra Cracolândia. Eu fui busca-la lá e a levei para a casa da avó. Eu me envolvi muito! Isso acabava se misturando com a minha vida e eu não consigo carregar isso, pois são muitas histórias. A pandemia me ajudou a ser racional e pensar: é um momento, eu vou ser uma porta pra ajudar elas, mas eu não posso carregar isso comigo. Eu não sou uma instituição, eu não consigo. Então, pessoalmente, para mim, foi um momento para tentar não me envolver. Alias, é o se envolver, mas tentando manter o distanciamento. É lógico, tem hora que não tem jeito, a acolhida do abraço é necessária, mas também é importante racionalizar sobre essas adversidades da vida delas, sem pensar “foi o destino ou o acaso”. É racionalizar sobre o que aconteceu e tentar mudar o futuro, para não se repetir e não ser determinante na vida delas (não publicado)<sup>5</sup>.

Na Argentina, no entanto, como visto na seção anterior a pandemia do coronavírus foi tratada com seriedade e com uma postura responsável por parte dos governantes, refletindo em uma atuação consciente por parte dos coletivos de teatro. Sobre essa atuação, a entrevistada Nora Mouriño (apêndice B), *personatrimera* do coletivo comunitário *Catalinas Sur*, descreve como foi o trabalho dos vizinhos integrantes do coletivo durante o período:

---

<sup>5</sup> Entrevista concedida para esta tese em 07 de agosto de 2023. As questões e a entrevista na íntegra podem ser consultadas no apêndices deste trabalho.

**Neste clima de comunidade, eu queria entrar no tema da pandemia de covid-19. Como foi para um grupo tão unido passar por isso?**

Ah, foi horrível, foi terrível, mas como foi para todo mundo. Nos atingiu em cheio. Somos 50 pessoas no palco, no mínimo. Ou seja, não podíamos nos encontrar. Foi super doloroso. Foi muito forte para todos. Bom, de fato, o teatro parou total e absolutamente, mas assim que o teatro voltou, nós também não pudemos voltar porque éramos muitos. Então, houve um espaço de contenção. E nada, nos reinventamos, como acho que todo mundo se reinventou, né? Bom, começamos. Primeiro nem aparecemos no teatro nesse primeiro mês que não podia, e depois dissemos, bom, se podemos voltar por aqui, pelo bairro, começamos a vir ao teatro, porque não podíamos deixar o teatro fechado. Então, viemos de máscara e nos separamos. Como todos moramos perto, vínhamos, começamos aos poucos a pensar em como buscar maneiras de fazer teatro virtual e, não fizemos teatro virtual, porque não dava, porque as músicas não soam bem no *Zoom* com todos juntos, é impossível.

Então, bem, primeiro de tudo foi sustentar os grupos humanos. Fazer uma reunião e dizer, bom, quem está sozinho, quem precisa de algo, primeiro sustentar-nos como rede humana de contenção. Bom, vimos os que estamos aqui no bairro e quem está longe, entendeu? Isso foi o primeiro que se fez. E, depois, começar a pensar, bem, fizemos variedades, os companheiros propunham fazer música, ou seja, fizemos variedades, tentamos montar um espetáculo meio na pandemia entre todos, mas foi complicado, mas sempre estivemos em contato. As crianças se encontravam. Todo o 2020 que não pudemos nos encontrar, nos encontramos via *Zoom*, fazíamos jogos, e propúnhamos atividades para eles. Obviamente não era a mesma coisa, mas, bem, tinha que sustentar. E os pais nos pediam que as crianças se encontrassem e, além disso, bem, fizemos variedades aos sábados à noite, em que todos se divertiam, havia um que conduzia e cada um lia um poema. Digo, nos encontrávamos. O mais importante foi sustentar o encontro.

Nos reuníamos muito em nosso galpão. Dávamos muito amor, montamos uma churrasqueira, uma horta, fizemos todo um espaço para os que podiam vir. E depois, em 2021, quando tudo começou a abrir um pouco, começamos a ensaiar de máscara, mudando a aposta de um espetáculo nosso, *Vimos de muito longe*. Voltamos com as crianças, também em grupos reduzidos. Alguns vinham uns dias, outros vinham outros dias, e mantínhamos a distância. Depois tudo fechou novamente. Paramos tudo de novo. E quando, depois das férias de inverno, a escola começou, era como outra realidade. Nos reencontramos e no fim daquele ano fizemos apresentações de *Vimos de muito longe* e do espetáculo das crianças. Porque as pessoas queriam se reencontrar.

A pandemia deixou evidente que ninguém se salva sozinho. A pandemia deixou evidente que a virtualidade não é o mesmo que o encontro presencial. Embora tenha deixado uma ferramenta interessante, eu digo, agora estamos falando e, de outra forma, não o teríamos feito. Mas, deixou evidente que o cara a cara e o abraço são fundamentais.

Então resistimos. E a realidade é que, dois anos sem fazer apresentação, economicamente foi um golpe muito forte. E conseguimos sustentar este grupo com honorários, também dos companheiros que são instrutores, que dão oficinas. Mantivemos este espaço da melhor maneira possível, às vezes ganhávamos menos, mas houve um acompanhamento e um cuidado humano de todos.

Nós não podíamos fazer a peça, ou seja, nós de nossas casas, cada um em sua casa, é impossível fazer, entende? Nos reunirmos não podíamos, porque éramos cinquenta no palco, então é impossível fazer uma peça. Ou seja, o

que houve online eram duas pessoas juntas em uma casa que faziam um *streaming*, ou uma pessoa que cantava, digo, isso foi possível. Mas não, nada online [apresentações]. Nós tínhamos alguns vídeos, demos palestras, fizemos algumas palestras com o *Centro Cultural de la Cooperación de Espanha*, sobre teatro comunitário, nas quais muitas pessoas assistiram pelo *YouTube*. Essas coisas fizemos, mas apresentações não. (não publicado, tradução nossa)<sup>6,7</sup>.

A partir destas considerações apresentadas nas entrevistas, duas situações se tornam importantes para este estudo. Primeiramente, como as vertentes do teatro aqui evidenciadas, aludindo a uma arte que está em constante contato com o público periférico, não se rendeu em sua totalidade aos meios tecnológicos. E, em segundo lugar e talvez que mereça maior relevância, o fato de os grupos somente conseguirem essa atuação momentânea e emergencial devido aos editais de incentivo à cultura conquistados durante o período e que não incluíam aporte ou ajuda do Governo Federal.

Como observado em outro momento deste texto, os editais de incentivo à cultura são em sua maioria os grandes apoios financeiros dos grupos artísticos autônomos, como é o caso dos coletivos observados e aqui tomados como expoentes dessa teatralidade periférica. Nesse contexto, e voltando às entrevistas concedidas para este estudo, tanto para o *ERRO Grupo*, quanto para o *LibertArte*, foi mencionado pelas pessoas entrevistadas, que os trabalhos nesse período somente foram possíveis devido à conquista das verbas provenientes desses editais. No caso do grupo argentino *Catalinas Sur*, ainda que Nora Mourño mencione que há para a manutenção do coletivo ajuda por parte da administração pública, a mesma não detalhou como essa ajuda se deu durante a pandemia, destacando a ação coletiva comunitária e cidadã na organização dos trabalhos artístico e financeiro.

Evidencia-se, portanto, uma movimentação ainda mais sacrificante no desdobramento dos grupos artísticos autônomos para sobreviverem enquanto expoentes artísticos durante a crise sanitária imposta pelo covid-19 e também, ao desmonte da cultura nacional brasileira, imposta por um governo regido por um projeto

---

<sup>6</sup> Original disponível no apêndice B deste trabalho.

<sup>7</sup> Entrevista concedida para esta tese em 11 de agosto de 2023. As questões e a entrevista na íntegra podem ser consultadas no apêndices deste trabalho.

necropolítico que assola qualquer tentativa social da manutenção dos direitos das populações em vulnerabilidade.

Ainda sobre o desmonte da cultura enquanto prioridade do governo Bolsonaro, a pesquisadora e curadora Paloma Casanovas, do LAUT (Centro de Análise da Liberdade e do Autoritarismo), que é definida por ser uma instituição independente e apartidária de pesquisas interdisciplinares, comprometida em produzir e disseminar conhecimento sobre a qualidade do Estado de Direito e da democracia, em nota publicada pela instituição, colocou o ex-presidente Bolsonaro no centro do que ela nomeia como Desmonte do Setor Cultural (Casanovas, 2021), destacando o cerceamento à liberdade artística, o sucateamento dos aparelhos culturais e indeferimento de prestações de contas como estratégias adotadas pelo mencionado governo, como ferramentas para alcançar o projeto de desmonte nomeado pela autora.

Na mesma linha, o professor e pesquisador da Unicamp, Fernando Hashimoto, em uma de suas palestras sobre o tema, além de perpassar pelos tópicos evidenciados pela curadora do LAUT, ainda se detém a rememorar a gravidade da extinção do Ministério da Cultura como ato primário do então presidente, assim como destaca os atos que dificultam o repasse de verbas para o setor e dos constantes episódios de censura protagonizados, tanto pelo presidente, quanto por sua família e base política aliada, ao setor, como atos antidemocráticos e acrescenta: “O Desmonte da Cultura no Brasil. Na verdade, desmonte da Cultura parece errado. O que ocorre é o desmonte das estruturas construídas pelo Estado brasileiro para a gestão da Cultura” (Hashimoto, 2022, *online*).

A partir da observação do professor Hashimoto, se faz necessária a reflexão das dimensões alcançadas pelas medidas e ações do governo à Arte e à Cultura durante a pandemia. Parece evidente que, enquanto os grupos artísticos autônomos somavam forças e trabalho na tentativa de sobreviver à crise enquanto arte e também enquanto trabalhadores que promovem a arte para seu sustento, em busca de dignidade, o Estado vigente, em sua atuação máxima de austeridade, atacava não somente os profissionais da área, mas também as instituições nacionais do setor que por décadas lutaram por uma representatividade cultural que seja alavancada para conquistar seu reconhecimento.

Em suma, como apontado pelos pesquisadores e vivenciado pelos grupos autônomos de teatro aqui observados, o projeto de desmonte da Arte e da Cultura nacional, não estava associado ao momento de recessão econômica do país ou nos esforços em conter o avanço da covid-19, mas estava atrelado e fazia parte de uma medida ainda mais ambiciosa que envolvia não somente a opressão e o enfraquecimento desses setores, mas os colocavam somados a outras minorias que se opunham aos interesses do governo, sob a mira de um projeto de *apartheid* sanitário e social (Teixeira, 2022).

Nesse contexto de opressão e desmonte da cultura no Brasil, impulsionado por manobras políticas de um governo extremista, torna-se pertinente a este estudo, além dos aspectos já evidenciados nas entrevistas, a análise de como o teatro periférico, em suas várias facetas, se apresenta como um expoente contracultural potente e necessário, para não dizer urgente, no enfrentamento do que Quijano (1993) chama de matriz colonial de poder e que a identifica como composta por áreas interconectadas: o controle da economia; da autoridade; das questões de gênero e da sexualidade e do conhecimento e subjetividade.

Como forma de combate à matriz colonial de poder que perdura até a atualidade, Mignolo (2003) ressalta a importância de desfazer tais estruturas e valorizar os saberes marginalizados, historicamente negligenciados e velados. Nesse contexto, o autor introduz o pensamento liminar, um conceito que se refere à competência de pensar e agir além dos limites impostos pela colonialidade. O pensamento limiar fomenta uma perspectiva mais inclusiva e diversificada do mundo.

Trazendo o tema para o campo artístico, Pereira (2017) Investiga a conexão entre estética e fronteiras, examinando o impacto das fronteiras físicas e simbólicas na criação cultural e artística. Pereira aborda como as barreiras, sejam elas físicas ou simbólicas, marcam identidades e narrativas, e como a junção dessas fronteiras pode originar novos modos de expressão e entendimento cultural.

Especificamente sobre o teatro, a autora sugere que essa arte pode funcionar como um potente meio de expressão e questionamento de fronteiras, desafiando as narrativas predominantes e desmontando as normas estabelecidas, possibilitando a escuta de vozes marginalizadas. Ademais, o teatro proporciona um ambiente para o diálogo e interação intercultural, fomentando um entendimento mais aprofundado das

identidades culturais. Ainda segundo a autora, as apresentações teatrais estabelecem espaços para reflexão, estimulando o público a refletir sobre questões sociais e culturais ligadas às fronteiras, enquanto inovam esteticamente, explorando novos meios de expressão artística e expandindo as fronteiras da arte.

O pensamento de Pereira é reforçado por Alves (2019), que corrobora a relevância de questionar as fronteiras estabelecidas e fomentar uma compreensão mais inclusiva e diversificada por meio do teatro. Alves avalia o papel do teatro como um meio de expressar e questionar limites, desmantelando convenções e possibilitando a escuta de vozes marginalizadas. Ela também enfatiza a função do teatro em estabelecer espaços para reflexão e inovação estética, fomentando a interculturalidade e auxiliando na construção de uma perspectiva mais abrangente e inclusiva da arte e da sociedade.

Benício (2024) respalda as colocações de Pereira e Alves, destacando a relevância de descolonizar a cultura e fomentar a justiça social por meio do teatro. Em seu trabalho o autor debate abordagens pedagógicas para o ensino de teatro antirracista que promovam a interação entre professores e alunos, com ênfase nas subjetividades pedagógicas e criativas. Ele também enfatiza a importância de reconsiderar as táticas de ensino para promover a diversidade e a interculturalidade, auxiliando na construção de uma visão mais inclusiva e transformadora da arte e da sociedade.

Ainda em suas contribuições ao tema, Benício apresenta um ponto de vista ao debater métodos antirracistas na educação teatral, concentrando-se nas subjetividades pedagógicas e criativas de professores e alunos. O autor também enfatiza a importância do diálogo intercultural como instrumento pedagógico, investigando os paradoxos da pedagogia teatral contracolonial e identificando as tensões e obstáculos associados à descolonização da educação teatral. Portanto, o escritor auxilia na melhor compreensão de como o teatro pode ser um instrumento de resistência e mudança social ao propor uma reflexão sobre a pedagogia teatral.

Discussões como essa em contexto acadêmico reverberam por toda a sociedade, pois como será apresentado a exemplo dos grupos selecionados para esta pesquisa, coletivos contraculturais se formam e atuam em um cenário territorial amplo, da periferia ao centro urbano. Além disso, o que propõem Benício, vai de encontro

com uma demanda dos grupos de teatro periférico por uma relação mais estreita com a academia, questionando inclusive métodos de pesquisa:

Para o ator e cofundador do grupo de teatro *Pombas Urbanas*, Adriano Mauriz, as universidades brasileiras ainda dão pouco espaço para o teatro popular criado nas periferias. Com a ressalva de que a academia tem contribuído grandemente para o fortalecimento dos grupos de teatro no Brasil, ele acredita que há espaço para maior participação. “Os jovens alunos do projeto não querem ser tratados como ratos de laboratório pela universidade”, afirmou sobre a abordagem tradicional dos pesquisadores que vão à periferia. Os acadêmicos seriam melhor acolhidos, argumenta, se apresentassem uma contrapartida positiva para a comunidade, como o resultado de suas pesquisas ou livros para a biblioteca do centro cultural gerido pelo *Pombas Urbanas* (Motioli, 2018).

Em resumo, para não estender a discussão e concentrar os olhares a temática, conforme destacado pelos pesquisadores e vivenciado pelos grupos autônomos de teatro, o projeto de desmonte da Arte e da Cultura do país não se resumia apenas à crise econômica ou aos esforços para conter a covid-19. Ele integrava uma ação mais ampla que incluía a opressão e o enfraquecimento desses segmentos, unindo-os a outras minorias que se opunham aos interesses governamentais, dentro de um projeto de apartheid sanitário e social. Nesse cenário de opressão cultural no Brasil, promovido por um governo de extrema direita, o teatro periférico surge como um poderoso e urgente representante contracultural no combate a essa estrutura colonial de poder, identificada por Quijano e corroborada pelos pensadores que se dedicam ao tema e que foram na sequência apontados como expoentes de relevância para fomentar o diálogo.

Considerando a importância e a urgência do assunto, torna-se crucial fomentar um debate mais profundo sobre a pedagogia decolonial e a função do teatro na luta contracultural com enfoque na necropolítica de direita que oprime a periferia e suas comunidades menos abastadas. Para fortalecer essa demanda, a sociedade e a comunidade acadêmica precisam unir esforços para apreciar, respaldar e dialogar com os grupos teatrais da margem que, em sua batalha contracultural, proporcionam uma resposta intensiva às estruturas opressoras e auxiliam na construção de um futuro mais inclusivo e equitativo.

## **2. BREVE HISTÓRICO SOBRE O TEATRO DA COMUNIDADE**

Apesar de o teatro comunitário na Argentina e no Brasil compartilharem muitas similaridades, é importante destacar que existem peculiaridades significativas que os diferem, especialmente quando levados em conta os contextos histórico, social e teórico em suas formações. Essas diferenças são evidentes tanto no processo criativo que levou ao que hoje se entende como teatro comunitário na Argentina e teatro em comunidades no Brasil, quanto nas condições culturais que direcionaram o desenvolvimento dessas práticas artísticas de maneiras paralelas e distintas.

O processo criativo, que mais tarde influenciaria o direcionamento de um teatro que repercutisse localmente, na vizinhança formada por cortiços em Buenos Aires, capital da Argentina, tinha suas primeiras movimentações na década de 1920. No início do século XX, artistas e intelectuais iniciaram a investigação de modalidades teatrais que integrassem a comunidade de maneira direta. Esse movimento tinha como objetivo não só proporcionar entretenimento, mas também promover a educação e o engajamento do público em debates sociais e políticos pertinentes ao período.

No Brasil da mesma época, o teatro vivenciava uma experiência que o colocaria em trajetória diferente das outras vanguardas artísticas. O processo antropofágico de Oswald de Andrade, que entre muitas outras importantes contribuições, que não cabem para o momento, estava o processo declinatório das influências estrangeiras para a criação de uma arte nacional.

Na sequência, este texto apresenta algumas contribuições fundamentais, condensadas cronologicamente, que tendo como aspecto principal a movimentação das vertentes teatrais, resultou no que hoje se concebe como teatro comunitário na Argentina e teatro em comunidade no Brasil.

## 2.1 TEATRO COMUNITÁRIO E SUA REDE NA ARGENTINA

Entre as genealogias para o que atualmente se conhece como teatro comunitário argentino, e que remontam a última década do século XIX, destaca-se a chegada do filósofo italiano Errico Malatesta ao território de Rosário, na Argentina, onde se juntou a um grupo de imigrantes que, pouco antes de sua chegada, organizava o primeiro e mais influente grupo anarquista da Argentina, intitulado *O miserável* (Bayer, 2008, tradução nossa)<sup>8</sup>.

Segundo Bayer, por volta de 1885, o coletivo de anarquistas fundou um grupo de estudos sociais, que organizava conferências para Malatesta e se dedicava, em idioma italiano, à revista *A Questão Social* (tradução nossa)<sup>9</sup>. Tanto o grupo quanto a veiculação da revista tinham o intuito claro de propagar as ideias libertárias trazidas da Europa.

O autor acrescenta que em 1886, Malatesta migrou para a região da Patagônia e iniciou uma expedição em busca de ouro que seria usado para financiar a expansão do pensamento libertário e a organizar os trabalhadores. Ainda que sua expedição tenha sido um fracasso em termos econômicos, Vernon (2007, p.14) acrescenta que as atividades itinerantes do filósofo, influenciaram a propagação dos ideais anarquistas devido a sua surpreendente retórica:

Malatesta era propagandista e não escritor profissional. Enzo Santarelli (1959), historiador marxista italiano, se refere desdenhosamente às limitações de Malatesta como pensador e se limita a mencioná-lo como agitador revolucionário, contudo, ao longo das 300 páginas da obra de Santarelli, Malatesta emerge como o personagem e pensador mais importante. Que glorioso “fracasso” (tradução nossa)<sup>10</sup>.

Em 1899 Malatesta regressava à Itália, mas antes disso deixou seu legado e com forte influência libertária, contribuindo para a consolidação do ideal anarquista na Argentina e na criação de grupos alinhados com esse pensamento, como por exemplo

---

<sup>8</sup> *Le miserable.*

<sup>9</sup> *La Questione Sociale.*

<sup>10</sup> *Malatesta era un propagandista y no un escritor profesional. Enzo Santarelli, el historiador marxista italiano, se refiere despectivamente (1959) a las limitaciones de Malatesta como pensador y se limita a mencionarlo como agitador revolucionario, pero en el curso de las 300 páginas del volumen de Santarelli, Malatesta emerge como el personaje y pensador más importante. Qué glorioso “fracaso” (Vernon, 2007, p. 14).*

o F.O.R.A. (*Federación Obrera Regional Argentina*)<sup>11</sup>, fundado em 1901 e que representava a principal organização anarco-sindicalista nacional.

Dolabani (2018) destaca a importante e enfática movimentação que os idealizadores dos grupos anarquistas realizavam para a propagação de seus pensamentos e para isso ajudaram a fundar escolas, bibliotecas e jornais, com o objetivo de que os ideais libertários alcançassem a população argentina, preparando terreno para a instauração de uma sociedade emancipada.

Nesse contexto de propagação e proliferação dos ideais libertários-anarquistas, a autora ainda recorda que os grupos de teatro amadores, os denominados *Filodramáticos*, tomavam para si o papel de fazer a denúncia social e a propagação dos ideais revolucionários ao público que os assistia.

Sobre o teatro anarquista, Fernández (2013, p. 149) relembra que esse chegaria à década de 1970, perdendo força e que apesar de uma trajetória ideológica bem definida, padecia pela falta de definições artísticas:

O teatro anarquista, que cresceu notavelmente desde o final dos anos vinte e foi se apagando até os princípios dos anos setenta, foi caracterizado por não ter uma estética própria, mas sim por adotar diversas poéticas existentes. Com uma estrutura simples, que se assemelhava ao melodrama e ao drama realista com tons didáticos, centrou-se basicamente em sua mensagem de oposição ao Estado, à Igreja e ao conceito de Deus. Ressaltam como características do teatro libertário, a linguagem direta, a apresentação didática, a apelação ao público alienado, o rechaço ao costume, à superficialidade e a pretensão de “revolucionar” desde o cenário (tradução nossa)<sup>12</sup>.

Dando um salto temporal e temático, com o propósito de aludir a essa passagem, uma referência nesse sentido pode-se ver no filme *Venimos de muy lejos*, do coletivo *Catalinas Sur*, onde há uma menção direta sobre a presença e a influência

---

<sup>11</sup> Federação Trabalhadora Regional da Argentina (tradução nossa).

<sup>12</sup>*El teatro anarquista, que creció notablemente desde finales de los años veinte y se fue apagando hacia principios de los setenta, se caracterizaba por no tener una estética propia, sino por valerse de varias poéticas existentes. Con una estructura sencilla que recorría el melodrama y el drama realista con tintes didácticos, se centraba básicamente en su mensaje de oposición al Estado, a la Iglesia y al concepto de Dios. Resaltan como características del teatro libertario el lenguaje directo, la presentación didáctica, la apelación al público alienado, el rechazo al costumbrismo, y la superficialidad y la pretensión de “revolucionar” desde el escenario* (Fernández, 2013, p. 149).

dos ideais libertários e dos revolucionários anarquistas, na vivência e cotidiano do bairro, inclusive com a presença de personagens que caracterizam esses ideais e que se enredam à trama no que pode ser entendido como o alívio cômico do enredo do filme e deixando a referência histórica menos enfática aos ideais e mais adequada à narrativa.

Voltando à cronologia dos fatos, sem adentrar aos pormenores da atuação do teatro anarquista que se emancipava a partir de 1900, com forte participação e influência do grupo de teatro amador *Amigos da Arte* (tradução nossa)<sup>13</sup>, Dolabani ressalva que o teatro anarquista foi um braço importante na forma de expressão política e social que denunciava e criticava por meio da cena teatral, os abusos do sistema de classes que reprimia os imigrantes e os mais pobres na Argentina.

Fernández articula o tema destacando que entre 1930 e 1950 na Argentina, houve a criação e propagação de grupos de teatro independentes<sup>14</sup>, que a autora apresenta como de autogestão financeira e independência criativa, que apresentavam uma postura que desafiava os padrões de arte e as concepções de autoridade política do momento e eram influenciados pelos preceitos do teatro filo-dramático anarquista que os antecederam.

Dolabani aprofunda sua pesquisa sobre a trajetória da dramaturgia e se debruça a momentos importantes do teatro argentino, como por exemplo, as influências cubana e colombiana que originaram o movimento denominado por Pianca (1990) como Novo Teatro<sup>15</sup> (1959-1980) e que exerce grande influência em toda a América Latina por apresentar agitação política, mudanças no paradigma teatral e desafios aos cânones culturais e autoridades políticas.

Na década de 1980, o teatro comunitário argentino surge como uma movimentação discreta e criativa de resistência às incisivas movimentações do Regime Militar que assombravam o país e era vigorosamente atuante na capital

---

<sup>13</sup>*Amigos del Arte*.

<sup>14</sup>Leonidas Barleta es reconocido por los historiadores como el fundador del Teatro del Pueblo (1930). A este le siguen otros como Teatro IFT (1932), La Cortina (1937), La Máscara, Libre Teatro, Tinglado (1939), Fray Mocho (1951) y Teatro de los Independientes (1952) (Fernández, 2013, p. 02).

<sup>15</sup>Con el término Nuevo Teatro Marina Pianca se refiere a un movimiento teatral conformado por ciertos grupos que optaron por denominar su trabajo de esta forma, a partir de los festivales de teatro que surgieron a finales de la década del setenta en Cuba y Colombia (Fernández, 2013, p. 148).

Buenos Aires, com seus meios de censura e repressão. Nesse contexto e com o objetivo de articular laços sociais, reunir pessoas próximas e suas memórias, em 1983 surge o primeiro coletivo de teatro comunitário argentino, o *Catalinas Sur*, localizado no bairro homônimo, sob a direção de Adhemar Bianchi.

Carreira (2003) relata em seus estudos que, enquanto o Regime Militar era vigente na Argentina, entre 1976 e 1983, o teatro de rua praticamente desapareceu. O fato é relacionado pelo autor à censura militar, que exigia uma autorização do Governo para que as pessoas pudessem se aglomerar na via pública. Soma-se a isso a escassez de artistas que por conta desse regime, foram obrigados a se exilar em outros países para poderem sobreviver às perseguições políticas.

Ainda na visão de Carreira, com o enfraquecimento da Ditadura Militar e os movimentos de fortalecimento da democracia em 1983, o teatro independente de rua reaparece como braço de resistência e vai se ocupando de espaços públicos de grande concentração e circulação de pessoas, como ruas, parques e praças, para fazer uso do teatro como ferramenta de reconstrução do diálogo em torno das demandas sociais e evidenciar as atrocidades causadas pelo Regime Militar.

De acordo com A. Barrea e E. Barrea (2018), diretores do grupo de teatro comunitário *Los Pompapetriyosos*, da Argentina, o teatro *de vecinos*<sup>16</sup>, como é comumente conhecido o teatro comunitário portenho, entra em cena nesse mesmo momento histórico e compartilhando dos espaços e demandas. Surge então como a necessidade de estimular a participação popular na arte, estendendo o acesso à cultura a toda a população, inclusive aos menos abastados, pois parte do pressuposto de que a arte é um direito essencial de todo cidadão, e assim sendo, deve estar ao alcance de todos, independentemente de sua condição financeira e posição social.

Bidegain (2007) define o teatro comunitário desse momento como uma ação entre vizinhos, mais especificamente, de vizinhos para vizinhos, que tem entre suas premissas integrar, por meio do teatro, vizinhos de uma mesma comunidade. A autora ainda acrescenta que, em caráter amador, esses vizinhos conseguem agrupar as memórias do passado, os anseios do presente e as perspectivas de melhora para o futuro em uma prática teatral de incidência crítica-social e transformadora, que em

---

<sup>16</sup> Teatro de vizinhos (tradução nossa).

vias de resistência passa de geração para geração. A exemplo disso, Nora Mouriño nos conta em meio a uma das respostas da entrevista concedida para esta pesquisa, sua trajetória familiar desenvolvida no mesmo espaço que acontecia o *Catalinas Sur*:

Eu escolhi fazer teatro comunitário. Eu faço teatro comunitário desde os 14 anos. Agora estou quase com 48 e, quando conheci o teatro comunitário, vi outro lugar, outro espaço de construção coletiva, onde a ferramenta é o teatro. Mas aqui eu formei minha família. Tenho filhos maravilhosos e decidi ficar neste espaço porque queria que meus filhos crescessem construindo coletivamente e, desinteressadamente, fazendo algo que é maravilhoso. Você termina uma apresentação e é aplaudido[...] (Não publicado, tradução nossa).

Avançando nas contribuições de Bidegain (2011, p.03), em outro momento de seu trabalho, estende sua observação para além da definição do teatro comunitário e destaca o caráter acolhedor e inclusivo dos grupos:

Os grupos de teatro comunitário trabalham a partir da inclusão e integração. Portanto, eles estão abertos a qualquer pessoa que se aproxime e queira participar de forma voluntária. Dessa forma criam e recriam o laço social, já que, mesmo aqueles que não pertencentes ao bairro sentem afeto por ele ou o vivem como espaço próprio, podem integrá-lo. Todo indivíduo que se aproxima de participar de um grupo comunitário é incorporado e sempre há espaço para ele, dado que convoca toda pessoa que encontra na arte uma lógica de produção que o salve da marginalização e da exclusão e que lhe permita vivenciar a cultura e o desenvolvimento (tradução nossa)<sup>17</sup>.

Scher (2010), dramaturga e fundadora do grupo de teatro comunitário *Matemurga*, atuante em Buenos Aires há mais de vinte anos, em sua obra *Teatro de vizinhos da comunidade para a comunidade* (tradução nossa)<sup>18</sup>, estende o pensamento refletindo sobre a potencialidade transformadora que a territorialidade e o convívio entre vizinhos, como uma rede colaborativa que atua como ferramenta do teatro comunitário:

---

<sup>17</sup>Los grupos de teatro comunitario trabajan desde la inclusión y la integración. Por lo tanto, están abiertos a toda persona que se acerque y quiera participar de manera voluntaria. De esta forma crean y recrean el lazo social, ya que, aún quienes no perteneciendo al barrio sienten afecto por él o lo viven como espacio propio, pueden integrarlo. Todo individuo que se acerca a participar en un grupo comunitario es incorporado y siempre hay lugar para él, dado que convoca a toda persona que encuentra en el arte una lógica de producción que lo salve de la marginación y la exclusión y que le permita reingresar en el haber la cultura y el desarrollo (Bidegain, 2011, p. 03).

<sup>18</sup>Teatro de vecinos. De la comunidad para la comunidad (Scher, 2010).

Tem raízes em um território. Desenvolve a ideia do bairro como gerador de cultura. Isso significa que cada lugar tem sua história, seu conhecimento, sua identidade. O teatro comunitário não vem para levar a arte a nenhum lugar ou fazê-la chegar de algum hipotético centro irradiador de cultura, mas sim se desenvolve em cada território, levando em consideração aqueles que compõem os grupos e como o mundo é visto a partir desse lugar. Por isso se instala em espaços não convencionais de bairros, como escolas, praças, clubes, espaços habitados pela comunidade. Locais adequados para receber muitas pessoas, para comemorar. “Celebração”, substantivo que descreve com muita precisão o espírito do teatro comunitário. Um evento em que a arte da comida, as festas populares, as fogueiras, um espaço onde os idosos se encontram com as crianças, os vendedores ambulantes com os médicos, os contadores com os engenheiros, os garçons com os carpinteiros e todos com todos (Scher, 2010, p. 64, tradução nossa)<sup>19</sup>.

Em suas palavras, a autora coloca os grupos de teatro comunitário como centro local dos agentes atuantes e transformadores das relações estabelecidas em sociedade, pois a própria comunidade se encarrega do protagonismo de suas necessidades e, por meio da arte, irradia as demandas e alcança grande parte das pessoas que naquele espaço convivem.

Ainda em seus estudos, a autora destaca a neutralidade partidária política e religiosa adotada pelos grupos de *vecinos*, assim como a inexistência de exigências prévias ou limitantes para aqueles que queiram compor o grupo, destacando ainda que não há idade mínima ou máxima e tampouco seletiva para isso. Os grupos não adotam caráter de empresa privada e não exercem a pretensão de lucrar com sua arte.

Fernández (2011) complementa e enfatiza que ainda que haja uma neutralidade partidária consensual nos coletivos de teatro comunitário, isso não significa que não exista uma potencialidade crítica política ativa no trabalho desses

---

<sup>19</sup>*Tiene raíces en un territorio. Desarrolla la idea del barrio como generador de cultura. Esto quiere decir que cada lugar tiene su historia, su saber, su identidad. El teatro comunitario no viene a traer arte a ningún sitio ni a hacerlo llegar, proveniente de algún hipotético centro irradiador de cultura, sino que se desarrolla en cada territorio, tomando en cuenta quiénes componen los grupos y cómo se mira el mundo desde ese lugar. Por eso se afianza en espacios no convencionales de los barrios, como escuelas, plazas, clubes, espacios habitados por la comunidad. Lugares propicios para albergar a mucha gente, para celebrar. “Celebración”, sustantivo que describe muy ajustadamente el espíritu del teatro comunitario. Un acontecimiento en el que no están escindidos el arte de la comida, las fiestas populares, las fogatas, un terreno en el cual se juntan los viejos con los niños, los vendedores ambulantes con los médicos, los contadores con los ingenieros, los mozos con los carpinteros y todos con todos. (Scher, 2010, p. 64).*

grupos de teatro. O que vale a menção, uma vez que esses se desenvolvem e criam a partir de um local de resistência política e luta social.

De acordo com o pensamento da autora, ainda que elementos históricos e políticos possam não aparecer de forma explícita na performance comunitária, toda apresentação teatral é uma manifestação histórica. O desenvolvimento da arte pela comunidade propõe uma crítica à condição social por meio de outro ângulo, àquele pertencente ao oprimido, que acaba sendo um ponto de vista bem menos romântico e também menos alegórico quando comparado àquele dos responsáveis por escrever os livros de história.

Nesse direcionamento, Nosé (2014) relembra que o próprio bairro argentino La Boca concentra raízes políticas muito fortes e que em 1904 seus moradores já elegiam o primeiro deputado socialista da América Latina, Alfredo Palacios. Em outro momento mais recente da história política da Argentina, o deputado ainda seria homenageado com a escolha de seu nome para oficialmente denominar o micro bairro, popularmente conhecido como *Catalinas Sur*.

Ainda sobre as características relevantes do teatro comunitário argentino e sua natureza colaborativa em que *personatrimers* trabalham em estreita comunhão com e entre seus participantes, desenvolvendo em várias mãos espetáculos e apresentações que resgatam as memórias e as oralidades das comunidades e que são resultados de processos coletivos de criação e ensaios, permitindo que todas as vozes daqueles que formam o grupo sejam ouvidas e que todos tenham a oportunidade de contribuir para o trabalho final.

Está entre as características relevantes do teatro comunitário a escolha dos personagens. Bidegain (2007) discute o processo de seleção dos personagens no teatro comunitário e destaca que os personagens costumam ser inspirados nas histórias e vivências dos membros da comunidade, o que contribui para estabelecer um vínculo pessoal e autêntico com a apresentação. Este procedimento não apenas aprecia as opiniões e pontos de vista dos integrantes da comunidade, mas também fomenta um sentimento de pertencimento e cooperação. Além disso, a autora ressalta que no teatro comunitário qualquer vizinho tem a liberdade de interpretar qualquer papel, algo que é habitual no teatro comunitário. Esta adaptabilidade é um dos atributos que fazem do teatro comunitário uma ferramenta tão inclusiva e colaborativa.

As pessoas não estão presas a papéis específicos, proporcionando a todos a chance de explorar variados personagens e pontos de vista.

O teatro comunitário argentino permite não só a participação dos vizinhos - *personatrimers*, mas também propicia o envolvimento e engajamento dos espectadores (Boal, 1983) que são convidados a vivenciar a experiência teatral, seja por meio da atuação improvisada na solução dos conflitos propostos em cena, assim como propõe o Teatro do Oprimido, ao serem convidados a interagir e a fazer parte do desenvolvimento da cena, tornando-se cocriadores da experiência performática, criando por si, a sensação de pertencimento, como propõem a essência dessas atuações coletivas, uma vez que as pessoas se tornam ativamente envolvidas na discussão e reflexão sobre as questões abordadas na apresentação, ou ainda de forma mais branda, pela simples visitação nos espaços públicos ocupados pela cena periférica, que entre outras atuações, democratiza o espaço físico e permite a vivência dessa territorialidade do teatro.

Em suma, pensar na movimentação de resistência das pessoas menos abastadas, desde sua chegada na Argentina, onde a articulação dos ideais libertários sempre esteve associada à proliferação da educação e da arte, torna quase que palpável o vislumbre de tais influências no teatro de *vecinos* contemporâneo. Assim como também é perceptível a influência do *Teatro Novo* para a aquisição de uma poética original dessa vertente teatral argentina, e como será apresentado mais adiante, sua influência no território brasileiro.

Sobre a rede que o teatro comunitário argentino se destaca pelo pioneirismo e persistência em manter sempre ativa e fortalecida, é possível mencionar como exemplo o coletivo *Catalinas Sur* do bairro *La Boca* – Buenos Aires. Além de sua expressiva atuação em toda a Argentina, o grupo se organiza e se soma a movimentos nacionais e internacionais da cena comunitária. Em território nacional, o *Catalinas Sur* é membro da *Rede Nacional de Teatro Comunitário*, que tem como objetivo manter conectados, para o intercâmbio de ideias e experiências, os grupos de teatro comunitário do país. Além disso, nessa busca por uma voz representativa, o coletivo integra o *Movimento Cultura Viva Comunitária*, que atualmente conta com integrantes de vinte e dois países latino-americanos, incluindo o Brasil, e tem como missão principal fortalecer o protagonismo da cena comunitária no mundo. O grupo também

faz parte do *IberCultura Viva*, um programa de cooperação entre governos ibero-americanos para o fortalecimento das culturas de base comunitária.

Scher (2010), ainda menciona que o teatro comunitário e sua rede de atuação tinha projetos concretos de expansão em meados dos anos 2.000, e sobre isso a autora menciona duas situações. Ou melhor, dois fatores foram considerados cruciais para a expansão do teatro comunitário na cidade de Buenos Aires a partir do ano de 2002. Primeiramente, a iniciativa de Adhemar Bianchi (diretor do coletivo *Catalinas Sur*) e Ricardo Talento (diretor do *Circuito Cultural Barracas*) em apoiar o surgimento de novos grupos e disseminar o conceito de Teatro Comunitário para outros bairros da cidade. Os diretores almejavam a formação de dez novos grupos em Buenos Aires. Em segundo lugar, estava o interesse e a iniciativa de várias pessoas em participar, organizar e coordenar os grupos emergentes como um fator significativo de força do movimento. Segundo a autora, esses dois elementos facilitaram a disseminação do teatro comunitário naquele ano, pois a intenção de expansão dos dois diretores envolvidos, juntamente com o desejo das pessoas que se interessaram em colaborar, encontrou um momento histórico propício para realizar esse projeto de expansão.

Ainda sobre a expansão do teatro comunitário na Argentina após os anos 2000, Nosé (2014) dedica um trecho de sua dissertação a mapear o surgimento de novos grupos de teatro comunitário influenciados por Adhemar Bianchi e Ricardo Talento. Ademais, o autor destaca que também sobre o comando dos mencionados diretores, estava a *Rede Nacional de Teatro Comunitário*:

*A Rede Nacional de Teatro Comunitário foi criada na Argentina em 2002, sendo composta inicialmente pelos grupos Catalinas Sur, Circuito Cultural Barracas e Boedo Antizuo, da cidade de Buenos Aires e Murgade La Estación e Murga del Monte, ambos da Provincia Misiones. Com a formação de novos grupos em 2002, estes também se integraram a Rede Nacional. Atualmente ela é composta por 51 grupos, sendo 40 destes já realizaram ao menos - (um) espetáculo, e por isto são considerados grupos formados; e 11 estão em formação, pois ainda não realizaram seu primeiro espetáculo. Estes grupos estão espalhados por todo o território argentino [...] (Nosé, 2014, p. 82)<sup>20</sup>*

---

<sup>20</sup> As informações fornecidas pelo autor datam da época da confecção de seu trabalho 2013/2014. Atualmente a *Rede Nacional de Teatro Comunitário* conta com um total de trinta e cinco grupos. Maiores detalhes podem ser consultados no Atlas do Teatro Comunitário da América Latina nos apêndices desta pesquisa.

Sobre a rede, o autor ainda acrescenta, que além de apoiar novos grupos em suas fases iniciais, ainda estabeleceu um canal de troca de experiências e vivências entre os grupos coletivos e seus integrantes e também promove encontros e festivais nacionais de teatro comunitário.

### 2.1.2 Teatralidade e espaço público argentino

Ainda que a crise na economia argentina remonte a números negativos desde a década de 1990, a partir do ano 2001 foi possível observar um dos mais importantes e impactantes desastres econômicos da história da Argentina nos últimos tempos. Começou com um aumento abrupto na taxa de juros e a consequente desvalorização da moeda argentina, o peso argentino, que foi acompanhado por uma queda drástica do Produto Interno Bruto (PIB) do país e contou ainda com o *corralito*, que congelava por 90 dias as contas bancárias dos argentinos (Taddeo, 2021).

Contribuindo para localização socioeconômica temporal, a crise teve início após a suspensão do pagamento da dívida externa, no final de 2001. O governo argentino não conseguiu honrar seus compromissos com os credores internacionais, o que desencadeou um abalo na confiança nos mercados financeiros e um rápido desinvestimento externo. Como resultado, o governo foi obrigado a desvalorizar o peso, o que desencadeou uma série de medidas controversas para tentar conter a inflação. De acordo com o jornalista Enric González (2021, *online*), do *El País*:

A Argentina, entretanto, está acostumada à quebra e à recuperação. E ao declínio relativo. Desde 1921, há exatamente um século, quando era um dos países mais ricos do mundo (seu Produto Interno Bruto per capita equivalia à época ao da França e da Alemanha), experimentou uma inflação média de 105% anual e se viu obrigada a mudar cinco vezes de moeda: peso moeda nacional até 1969, peso lei até 1983, peso argentino até 1985, austral até 1991 e o peso atual. Desde 1980 suspendeu cinco vezes os pagamentos de sua dívida externa (nenhum país no mundo iguala essa marca de calote) e é, hoje, o principal devedor do Fundo Monetário Internacional (FMI), com 44 bilhões de dólares (246 bilhões de reais) a devolver.

Como consequência da crise, a Argentina entrou em uma recessão que, agravada pela pandemia do covid-19, se estende até a atualidade e fez com que a economia do país encolhesse drasticamente. Isso provocou altos níveis de

desemprego, aumento da pobreza e redução da renda dos trabalhadores. Além disso, milhares de argentinos tiveram que se mudar para outros países em busca de melhores condições de vida, movimento migratório que não se via há muito tempo no país.

Mesmo com todos esses efeitos negativos, a soma de esforços por melhora trouxeram algum alívio durante o período, frutos de uma reorganização administrativa da liderança vigente. O governo argentino conseguiu finalmente equilibrar suas finanças públicas e estabilizou a economia do país, o que possibilitou o início de um longo e lento período de crescimento econômico. Além disso, a crise levou à implementação de marcantes reformas econômicas que visavam à estabilização da economia argentina. Tais reformas incluíram a privatização de empresas estatais, a abertura da economia ao capital estrangeiro, a redução de tarifas, a liberalização do comércio, a reforma fiscal, a desregulamentação do setor financeiro e a criação de um quadro fiscal estável (Amadeo, 2005).

A implementação dessas reformas, ainda que permeadas por acalorados debates políticos e populares, melhorou significativamente a competitividade da economia argentina e permitiu sinais de ascensão a taxas de crescimento econômico mais elevadas. Além disso, a crise também levou à criação de um sistema de segurança social mais robusto no país. Esta reforma garantiu que as pessoas tivessem acesso a benefícios sociais, como seguro-desemprego, aposentadoria e pensão, bem como a serviços de saúde pública. Em suma, a crise argentina teve efeitos negativos para o país, mas também contribuiu para o desenvolvimento da Argentina por meio da implementação de importantes reformas econômicas.

É nesse contexto de singular movimentação econômica e social que a teatralidade periférica argentina sofreu com as oscilações da política e da economia neoliberal, iniciada nas últimas décadas do século XX e amplamente difundida durante a crise. Uma vez que não é novidade que o teatro é essencialmente político em sua fundamentação, identidade, oposição, resistência e territorialidade, marcas características da teatralidade comunitária argentina, somadas ao multiculturalismo local e à formação dos novos nichos urbanos, provenientes dessa privatização dos espaços, que configuram novos hábitos, novos costumes e, um novo estilo de vida instaurado na urbe portenha (Lobeto; Circosta, 2014).

O teatro comunitário na Argentina, particularmente em Buenos Aires, tem um histórico de ocupação do espaço público como palco da resistência que antecede à atual crise e vem sendo praticado e aprimorado, desde a década de 1980. Essa ocupação do espaço público também é vista como uma forma de intervenção cultural e política. De acordo com Borba (2012), a escolha pela ocupação do espaço para uma performance teatral pode ser determinada por vários fatores, como disponibilidade, recursos financeiros e opções conscientes. Para o teatro comunitário, a opção pelo espaço e sua ocupação instigam a reflexão sobre opções estéticas, relação com o público e visões sobre o mundo e a sociedade.

Segundo o autor, essa capacidade de articular o teatro como ferramenta para a transformação do espaço social converge para o que ele classifica como teatralidade territorial e que está imersa em afluentes teóricos que calcificam a teatralidade comunitária como essencialmente cidadã. O autor, em seu trabalho, ainda destaca elementos que são intrínsecos à teatralidade territorial, como por exemplo a relação de amizade e comunidade como elementos fundamentais na formação de um pequeno mundo capaz de fortalecer a comunidade ameaçada pela competição. Essa relação é associada pelo autor à ideia de *philia*, conforme proposto por Aristóteles, e à construção de um mundo comum entre amigos, ressaltando a importância dos laços sociais e afetivos na construção de um ambiente comunitário sólido e coeso, como destaca o autor:

A partir do teatro gerado não pela relação profissional, mas pela relação de amizade, que tem poder de gerar festas e celebrações, uma voz coletiva é articulada e emite opiniões na esfera pública da sociedade. Além de comunicar, essa voz espetacular gera interação social dentro da comunidade e com o público. (Borba, 2012, p.134)

O autor encontra suporte para sua teoria da teatralidade teatral na contribuição de Carreira, que argumenta sobre a complexidade e a força da dramaturgia no espaço público ocupado nas cidades, pelas plurais e complementares vozes teatrais, reforçando o dinamismo veloz e a força do teatro na urbanização moderna:

[...] a cidade, no contexto da Modernidade espetacular contemporânea, constitui uma rede de falas que, ao serem articuladas entre si e com as outras

dramaturgias possíveis do espetáculo, podem fornecer uma dramaturgia do espaço e incrementar a teatralidade do espetáculo que ocupa esse espaço. Como propõe André Carreira, a dramaturgia da cidade é emergente da explicitação dos contextos relacionais deste espaço territorial que são expressos em sua silhueta, seus fluxos, seus usos, suas histórias, suas contradições (Borba, 2012, p.134).

Sendo assim, a dramaturgia da cidade emerge da explicitação dos contextos relacionais do espaço territorial, incluindo, nas palavras do autor, sua silhueta, fluxos, usos, histórias e contradições. Isso ressalta a importância de compreender a cidade moderna, não apenas como um espaço físico, mas como um ambiente complexo e completo, onde as interações humanas e as narrativas urbanas desempenham um papel fundamental na criação de significados e na formação de uma dramaturgia urbana.

Diante disso, em Borba apresenta o teatro comunitário como uma expressão de territorialidade, pois se dedica a articular artisticamente os espaços públicos da comunidade. Ao direcionar suas dramaturgias ao domínio comum, o teatro comunitário se torna uma ferramenta poderosa para a expressão, reflexão e transformação das questões e experiências compartilhadas pela comunidade, fortalecendo os laços sociais e culturais no espaço público.

Seguindo no direcionamento da compreensão e estudo dessa teatralidade contemporânea e sua territorialidade, Dubatti apresenta, entre suas produções, uma *Filosofia do Teatro* que define a necessidade de um estudo local como resposta à problematização das questões fundamentais que envolvem o tema, destacando e colocando o teatro como um acontecimento que ocorre por meio de uma cultura viva, assim como os corpos que o encenam:

Em suma: para a Filosofia do Teatro, a concepção do acontecimento exige repensar o teatro a partir de suas práticas, processos e conhecimentos específicos, possibilitando uma razão pragmática que possa dar conta da natureza problemática do que sucede no acontecimento e que possa, por sua vez, retificar a doxa ou ciência desvinculada da observação das práticas. A Filosofia do Teatro interessa-se, além das próprias práticas, pelo pensamento que se gera em torno do acontecimento, e assim possibilita o resgate dos metatextos dos artistas, técnicos e espectadores como documentos essenciais para o seu estudo (Dubatti, 2013 p. 1862, tradução nossa)<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup>En suma: para la Filosofía del Teatro la concepción del acontecimiento exige repensar el teatro desde sus prácticas, procesos y saberes específicos, habilitando una razón pragmática que pueda dar cuenta de la problemática de lo que sucede en el acontecimiento y pueda a su vez rectificar doxa o ciencia desligadas de

Nesse sentido, e avançando em seu pensamento, Dubatti indaga não somente o reducionismo semiótico a que está posto o teatro, mas também as bases epistemológicas de estudo e entendimento do teatro que não pertencem a um contexto local e não compreendem e tampouco contemplam as necessidades atuais dos estudos teatrais, ressaltando ainda a existência dessas bases em âmbito argentino.

Apoiado nas contribuições de Alvaréz (1979 apud Dubatti, 2013) o autor reconhece a Teatrolgia como *la Ciencia del Ente Teatral*, como uma epistemologia teatral que tem como ideal abordar as diferentes linhas e vertentes de estudos que envolvem os desdobramentos possíveis, das teatralidades existentes nos séculos XX e XXI, mas sobretudo, observadas no contexto de uma argentina pós-ditadura.

Atentando-se a esse período pós-ditadura e antes mesmo de aprofundar as contribuições teóricas contemporâneas de Jorge Dubatti e aproximá-las ao teatro comunitário, Nora Mouriño, em uma das perguntas da entrevista, destaca a relação que as bases teóricas presentes no do *Catalinas Sur* estabelecem com a prática do grupo ao longo dos anos:

**Estou trabalhando na pesquisa com dois teóricos principais, o brasileiro Augusto Boal e o argentino Jorge Dubatti. Investigando a atuação do grupo *Catalinas Sur*, percebo que há muito dos dois no trabalho do grupo. O que eu gostaria de saber de você é se isso foi algo intencional ou algo que surgiu naturalmente?**

O grupo trabalha há muito tempo, são 40 anos. Estávamos antes das pesquisas de Dubatti e sobre o teatro. Não, não, não tem a ver com isso, basicamente. Sim, o grupo tinha conhecimento do Teatro do Oprimido, sim, tinha conhecimento de tudo isso, sobretudo nosso diretor Adhemar Bianchi, mas não foi uma decisão de fazer teatro como Augusto Boal, não, não foi essa a decisão. A decisão foi, no ano de 1983, recuperar o espaço público, restaurar o tecido social que estava disperso após a ditadura mais cruel que nosso país sofreu. Então, teve outros objetivos principais, que essencialmente, encontrar no teatro um espaço de contenção, de comunicação, de se comunicar com o outro e, da comunidade fazendo isso. De fato, começamos a nos chamar Teatro Comunitário, porque antes era Teatro de Rua, Teatro Popular, a partir do ano de 2003, 2004, quando nos sentamos para conceituar o que fazíamos e dissemos, ah, bem, o que fazemos? Porque não somos Teatro de Rua, porque alguns de nós temos espaços teatrais fechados. Não somos populares, porque o que nos

---

*la observación de las prácticas. La Filosofía del Teatro se interesa, además de las prácticas mismas, por el pensamiento que se genera en torno del acontecimiento, y habilita así el rescate de los metatextos de los artistas, los técnicos y los espectadores como documentos esenciales para su estudio* (Dubatti, 2013, p. 1862).

diferencia é que fazemos com os vizinhos, fazemos com a comunidade. Então dissemos, bem, somos teatro de vizinhos para vizinhos e teatro da comunidade para a comunidade.

Por isso digo, também está misturado em nosso fazer o realismo épico de Bertolt Brecht, está misturado o teatro clássico da Grécia, porque trabalhamos com o coro como personagem. Não, não há uma única linha nem uma decisão. Nossa linguagem é o teatro, e no teatro usamos todas as ferramentas, a música, usamos o teatro de bonecos, usamos tudo. Então digo, não há uma decisão.

Ricardo Talento, que é o diretor do Instituto Barracas, disse: bem, que difícil é dançar e fazer e dizer o que se está fazendo ao mesmo tempo e como você está fazendo. Então me parece que, houve todo um primeiro momento de fazer, fazer, fazer, fazer, fazer e, depois, sentar para pensar o que estávamos fazendo, como estávamos fazendo. De fato, já te digo, nos chamamos Teatro Comunitário 20 anos depois do nosso nascimento (não publicado, tradução nossa).

Destacando as observações da *personatrimer* sobre a trajetória do grupo *Catalinas Sur* e buscando uma aproximação teórica conceitual no que tange à teatralidade, Dubatti define esta como a capacidade humana de direcionar a visão do outro. Ele argumenta que o mundo é mantido por uma série de possibilidades do que se pode ver, do que se deve ver e do que não se pode nem se deve ver. Essas possibilidades formam uma rede que influencia as ações e práticas sociais a partir do ponto de vista de cada indivíduo.

Nesse contexto, Dubatti (2016) apresenta o conceito da *transteatralização* (tradução nossa)<sup>22</sup> como a intensificação e o refinamento da teatralidade por meio do manejo e da aplicação das estratégias teatrais, de forma que essas não sejam percebidas. Para exemplificar sua colocação, o autor usa o caso de líderes, como por exemplo, políticos, religiosos e acadêmicos, que fazem uso aprimorado dos recursos teatrais como ferramenta para alcançar maior domínio em seus campos de atuação.

No que compreende esses recursos teatrais, o autor ainda menciona o uso da tecnologia, da óptica e dos recursos de cenografia computadorizadas, que coexistem com a *poiética* teatral, se sobressaindo sobre esse e fundindo a *transteatralização*.

Direcionando as contribuições filosóficas do autor, mais especificamente para o teatro comunitário, é possível aproximar o conceito de teatro-matriz (Dubatti, 2016), que o autor define como sendo toda as formas convencionais e não convencionais de

---

<sup>22</sup> *Transteatralización.*

teatro, passando pelo *stand-up*, narrativas orais, *music hall*, intervenções urbanas, entre outras que se possam apresentar, tanto de forma integral ou parcial, a matriz do convívio, somada a poiesis corporal acrescida do espetável. De forma mais ampla, o autor argumenta que o conceito de teatro-matriz abrange todos os eventos nos quais se observa a combinação simultânea de três componentes essenciais: convivência (a reunião física de indivíduos), *poiesis* corporal (a criação artística por meio do corpo) e expectativa (a antecipação e recepção por parte do público). Na perspectiva do autor, esses elementos são cruciais para a experiência teatral e se expressam de formas variadas em diferentes práticas teatrais ao longo da história.

É diante dessa infinidade de possibilidades e combinações que as fronteiras se perdem e fenômenos que questionam se algo é ou não teatro, incorporando componentes que podem não corresponder às classificações tradicionais do teatro, são tratados pelo autor como liminaridade teatral (Dubatti, 2016). Em trabalhos anteriores, o autor reconhecia a dicotomia do termo e a multiplicidade de concepções anteriores:

Já existe um vasto vocabulário teórico para abordar o tema dos cruzamentos culturais e artísticos. Poderíamos enunciar alguns desses termos: liminaridade (Turner, Rocco Mangieri), hibridação (Néstor García Canclini), contaminação, fronteiroço (Iuri Lotman, Mikhail Bakhtin), *ex-centris* (Linda Hutcheon), complexidade, transversalidade (Dubatti, 2007, p. 36, tradução nossa).<sup>23</sup>

Contudo, no mesmo trabalho, o autor coloca que a sua aceção para a liminaridade difere dos pensamentos anteriores, pois essas tratavam de romper com os limites do teatro do início do século XX, enquanto que em sua perspectiva o termo nos leva à indagação do que entendemos sobre teatro, aproximando a compreensão do conceito às tensões dos múltiplos campos ontológicos do acontecimento teatral, como por exemplo, arte e vida, ficção e não ficção, corpo natural e corpo poético, enunciação e representação, presença e ausência, convívio e tecnovívio, dramático e

---

<sup>23</sup> Existe ya un amplio vocabulario teórico para tratar el tema de los cruces culturales y artísticos. Podríamos enunciar algunos de esos términos: liminalidad (Turner, Rocco Mangieri), hibridación (Néstor García Canclini), contaminación, fronterizo (Iuri Lotman, Mijail Bajtín), *ex-centris* (Linda Hutcheon), complejidad, transversalidad.

não dramático, sendo esse ponto de tensão, posto pelo autor, como um dos pontos mais atrativos do acontecimento teatral e da vivência teatral.

Diante dessa pluralidade de possibilidade de direcionamentos, no que tange à pesquisa teatral e o entendimento da teatralidade, Dubatti (2013, p.1857) propunha o pensamento em regressar o teatro ao teatro, em um olhar desde dentro, questionando, como ponto de partida para uma filosofia contundente, “o que há no teatro e o que acontece no teatro?”. O autor ainda enfatiza, que é fundamental para a filosofia teatral evidenciar essa vivência teatral, a partir de uma perspectiva participativa, daqueles que estão dentro do teatro, vivenciando-o, não só no palco, enquanto artista, mas também, através da sua extensão, na pesquisa e na participação do espectador.

Nessa perspectiva do convívio e ainda compondo sua filosofia do teatro, Dubatti descreve o que classifica como acontecimento convivial, caracterizando o teatro como uma ocorrência singular e irrepetível, que se manifesta através da presença física e compartilhada entre atores e espectadores. Este fenômeno exalta a relevância do encontro humano direto, desprovido de mediações tecnológicas, onde a convivência e a experiência coletiva são essenciais. Para o autor o teatro constitui um espaço de interação e troca, no qual a interação humana gera uma experiência única e transformadora. Este conceito enaltece o teatro como um instrumento para fortalecer os vínculos comunitários e fomentar a empatia e a compreensão mútua.

A filosofia do teatro de Jorge Dubatti, especialmente no que se refere ao conceito de acontecimento convivial, pode ser integrada de maneira harmoniosa à ocupação do espaço público pelo teatro comunitário argentino. Este último utiliza o espaço público para fomentar um senso de comunidade e pertencimento, envolvendo os moradores locais em suas produções. Essa prática está em consonância com a ideia do autor de que o teatro deve ser um espaço de convivência e interação direta entre as pessoas.

Ao ocupar espaços públicos, o teatro comunitário não apenas democratiza o acesso à arte, mas também transforma esses locais em pontos de encontro e troca cultural, alinhando-se perfeitamente com a filosofia do teatro de Dubatti. A interação direta com o público e a participação ativa dos espectadores, são elementos que reforçam o conceito de acontecimento convivial proposto pelo autor.

Ainda sobre a territorialidade do teatro comunitário, Erven (2001), apresenta em sua obra *Teatro comunitário: perspectivas globais* (tradução nossa)<sup>24</sup> um registro em primeira mão de grupos de teatro comunitário ativos e contemplados nas viagens e experiências de observação do autor, que esteve trabalhando com grupos de teatro comunitário em lugares espalhados pelos cinco continentes do globo, sendo eles, Filipinas, Holanda, Califórnia, Costa Rica e Kenya, para compor sua obra. Em sua produção, o autor apresenta essas vivências sob condições socioculturais muito particulares, destacando os mecanismos e inspirações do teatro comunitário como processo artístico.

Na obra, o autor e professor de teatro da Universidade de Utrecht, na Holanda, revela um teatro comunitário apresentado como um dispositivo importante para as comunidades compartilharem coletivamente histórias, participarem do diálogo político e combaterem a exclusão crescente de grupos marginalizados de cidadãos. Observa-se, então, a constatação, mesmo na visão eurocêntrica do autor, que a receita do teatro comunitário é amplamente compartilhada e difundida pelo mundo.

Ainda na obra, o autor apresenta os diferentes estilos e vozes do teatro na comunidade, que se unem por uma ênfase em histórias pessoais e locais ao invés de peças prontas, e que são trabalhadas através de improvisações, ganhando forma teatral com a participação coletiva. Como ponto de destaque, o autor constata o fato de os enredos emergirem das vozes e urgências da própria comunidade.

Para Kershaw (1992), todo o enredo se inicia, quando se pensa a movimentação teatral e a poética performática, a partir da perspectiva cultural da comunidade ou do público nela inserida e é nesse ponto que as contribuições de Erven corrobora seu pensamento, pois ambos autores sinalizam a observação de que o teatro comunitário é uma arte global que pode se manifestar com diferentes desdobramentos artísticos e formas cênicas, produzindo como resultado um rico e vasto acervo de representações com perspectivas únicas e de amplos estilos.

Sendo assim, durante a crise iniciada de 2001, o já consolidado teatro comunitário argentino era posto como uma ferramenta poderosa para fortalecer os laços entre membros de uma mesma vizinhança e promover a solidariedade entre

---

<sup>24</sup>*Community Theatre: Global Perspectives* (Erven, 2001).

seus pares. Dubatti, por sua vez, reforça a ideia de que o teatro pode ser um meio de transformação social e cultural. Assim, ambos se encontram no espaço público como práticas que valorizam a convivência, a participação ativa e a resistência cultural, criando um teatro que é tanto uma forma de arte cidadã quanto um meio de fortalecer e transformar comunidades.

## 2. 2 TEATRO EM COMUNIDADE NO BRASIL

Kershaw (1992) afirma que o teatro comunitário é aquele que se volta à natureza do seu público e comunidade, onde a poética teatral é definida por esse entorno social. Embora seu pensamento corrobore o que foi visto até o momento, ao evocarmos as contribuições de Nogueira (2007), especialista no estudo do teatro em comunidade no Brasil, é possível afirmar que, apesar da observação de Kershaw ser válida para essa vertente teatral, ela está longe de ser sintetizada de forma tão simplista, especialmente quando aplicada ao contexto brasileiro.

Na progressão de seus estudos e de seu pensamento, a autora reconhece que a colocação feita por Kershaw é pautada na natureza política que une a comunidade como um organismo, contudo, é preciso cautela ao observar o conceito de comunidade aplicado à realidade brasileira, pois essa se distancia muito no que determina e compreende o termo comunidade no contexto hispano-americano.

Para uma melhor compreensão do que vem a ser o teatro em comunidade no Brasil, e distanciando-se da simples aplicabilidade semântica do termo, a autora fragmenta essa modalidade teatral em três campos distintos. Isso permite uma leitura mais contundente da poética e da disseminação dessa vertente teatral no território brasileiro.

A primeira das três conceitualizações que a autora faz é a do Teatro *para* comunidades, que em suas palavras, “este modelo inclui o teatro feito por artistas para comunidades periféricas, desconhecendo de antemão sua realidade. Caracteriza-se por ser uma abordagem *de cima pra baixo*, um teatro de mensagem” (Nogueira, 2007, p. 02).

Na sequência, a autora denomina o segundo grupo como Teatro *com* comunidades, e define:

Aqui, o trabalho teatral parte de uma investigação de uma determinada comunidade para a criação de um espetáculo. Tanto a linguagem, o conteúdo - assuntos específicos que se quer questionar - ou a forma - manifestações populares típicas - são incorporados no espetáculo. A ideia de vinculação a uma comunidade específica estaria ligada à ampliação da eficácia política do trabalho (Nogueira, 2007, p. 02).

A terceira e última forma segmentada pela autora é a que mais se assemelha ao tipo de teatro comunitário praticado nas comunidades argentinas, o Teatro *por* comunidades, e é descrita pela autora como:

O terceiro modelo tem grande influência de Augusto Boal. Inclui as próprias pessoas da comunidade no processo de criação teatral. Em vez de fazer peças dizendo o que os outros devem fazer, passou-se a perguntar ao povo o conteúdo do teatro, ou dar ao povo os meios de produção teatral (Nogueira, 2007, p. 02).

Seguindo no direcionamento do entendimento da prática teatral em comunidades, ainda em seu trabalho a autora acrescenta que por meio dos exercícios teatrais e da improvisação, é possível articular uma voz comum para aqueles que antes eram silenciados. Esses indivíduos estavam fragmentados em uma vivência onde os laços sociais e culturais são frequentemente rompidos ou espalhados, resultando em uma sensação de isolamento ou desconexão, colocando-os à margem, sem força expressiva de resistência, e, por isso, oprimidos.

Nesse sentido, é imprescindível resgatar o que Boal (1983) sinaliza sobre o teatro comunitário como sendo uma linguagem uníssona da comunidade. O autor define a linguagem performática experimentada por ele como a expressão comum da comunidade para a comunidade, permitindo que, no coletivo, novos saberes possam ser descobertos. Boal argumentava que o teatro comunitário vai além de ser apenas uma forma de entretenimento, é uma ferramenta importante para a transformação social. O autor acreditava que participando ativamente das atividades teatrais, as pessoas da comunidade podem explorar e expressar suas experiências e desafios diários. Isso cria um ambiente seguro onde as vozes das pessoas marginalizadas podem ser ouvidas e valorizadas.

Boal defendia o poder de comunicação e alcance do teatro, acreditando em sua capacidade de transformação social. O autor propunha que, através da

conscientização do oprimido, este deixasse de ser apenas um espectador e se tornasse o protagonista de sua própria história, alcançando a posição de espect-ator. Dessa forma, o indivíduo se afastaria da catarse clássica aristotélica (Aristóteles, 2008) e se aproximaria da conscientização clímax da personagem brechtiana (Brecht, 1978).

Sobre o espect-ator na poética do oprimido, Boal propõe a ação a partir de uma série de exercícios e jogos cênicos que colocam o espectador no papel de destaque, e nesse local de atuação esse sujeito passa a refletir sobre sua condição de cidadão e define a trajetória da história dentro do espaço cênico e consequentemente fora dele.

O teatro épico, mencionado anteriormente e recordado por Nora Mouriño, historicamente influenciou tanto o teatro comunitário argentino, quanto o teatro em comunidade no Brasil, através de elementos como a conscientização social e política, a derrubada da quarta parede e o efeito de estranhamento e distanciamento do público. Embora esses elementos tenham sido marcantes na transformação do teatro no passado, atualmente eles não são suficientes para compreender a contemporaneidade cênica nas comunidades.

Nesse contexto, as considerações de Lehmann (2007) sobre o teatro pós-dramático são relevantes. No que se refere à participação do público, no teatro pós-dramático o autor desvincula o papel da personagem épica, que mantém um distanciamento do público e é posta em uma posição de estranhamento. Em vez disso, ele adota a proposta do Teatro do Oprimido experimentada por Boal, que oferece ao público uma experiência cênica situacional com participação ativa, guiada pela percepção e reflexão do próprio ser. Essa abordagem traz para o palco a possibilidade de improvisação e participação, delegando ao texto dramático e a roteirização a um papel secundário na cena.

De volta ao contexto brasileiro, especialmente em São Paulo, Mate (2023) destaca a energia avassaladora dos emergentes coletivos denominados *Teatro de Grupo* na década de 1950. Esses grupos se articulavam a partir de vários fatores sociais e buscavam novas formas de expressão. Entre os fatores mais notáveis, destacava-se a necessidade de resistência à censura e à ditadura a partir da década de 1960. Sobre essa vertente teatral, o autor acrescenta:

No que concerne ao sujeito histórico teatro de grupo, inúmeros coletivos teatrais, aterrados nos mais diversos territórios de cidades/localidades (tidas como centrais ou periféricas), adotam procedimentos estéticoexperimentais, sem subjugar-se aos paradigmas impostos, sobretudo àqueles decorrentes das formas hegemônicas. Desse modo, e a partir de questões fundantes e bastante específicas, coligindo o estético e o político, tais coletivos intervêm, de modos e sentidos diversos, em processos de lutas simbólico-políticas de seu tempo e com sua gente (Mate, 2023, p. 32).

Segundo o autor, em outro momento de seus trabalhos, outro marco importante na trajetória histórica do teatro brasileiro foi o *Teatro Oficina*, com uma abordagem contestadora atuante durante os anos de ditadura militar. O primeiro grupo dessa vertente teatral, o *Grupo Oficina*, começou em 1958, nos pátios da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, em São Paulo. Esse grupo impactou profundamente a classe artística paulistana, que já estava afastada do teatro clássico devido à influência da antropofagia modernista. Esse movimento desencadeou uma conscientização coletiva das classes sociais menos abastadas, resultando em um desdobramento significativo: o abandono das salas de teatro tradicionais em favor das ruas, em busca de um “palco muito maior” (Mate, 2012, p. 179).

O *Grupo Oficina*, ainda atuante na atualidade, é responsável por introduzir as premissas antropofágicas modernistas nas cenas teatrais. Adotando uma postura crítica, o grupo sempre se opôs aos valores canônicos de uma classe média que não representava a emergente sociedade paulistana. Além disso, o grupo busca democratizar o teatro, subvertendo e resistindo às constantes mudanças sociais do país, como a globalização, a massificação cultural, o *show-business* e a padronização do gosto pela arte (Peixoto, 1982). Mate (2023, p. 32) classifica essa abordagem massificante combatida pelo *Grupo Oficina* como “teatro mercadoria e produto de uso” e ainda acrescenta que a transformação do teatro em espetáculo pode resultar em uma maior valorização dos elementos visuais e de entretenimento, ocasionalmente sacrificando a profundidade crítica e reflexiva do conteúdo.

Ademais, sobre as manifestações teatrais da década de 1950, emerge em São Paulo, paralelamente ao *Teatro Oficina*, o *Teatro de Arena*. Segundo Moraes (2010), durante a primeira década de sua jornada, o *Teatro de Arena* trilhava um caminho que se aprofundaria na década seguinte, em seu apogeu, transformando-se

em um teatro político, com pretensões reflexivas sobre a sociedade e as lideranças políticas e partidárias, como descreve o autor:

Para isso direcionou seu foco a um outro público, que estava não no centro, mas nas periferias. Ocorre então o deslocamento regional e comunitário do grupo para atingir o seu intento de acordo com as suas visões políticas. A descentralização da companhia causou uma inovação em seu conteúdo e direcionamento, pois abarcava novos rumos em direção a uma comunicação de vanguarda iniciada por um comprometimento político maior e mais responsável. Focando nesse novo público, o qual a metodologia de trabalho do Teatro de Arena queria e precisava atingir, procurou sua mais forte edificação buscando os estudantes que mantinham posições e lideranças políticas, embora a estética ainda empregasse recursos burgueses hegemônicos (Moraes, 2010, p. 02).

Ainda que a passos mais lentos, o *Teatro de Arena* também propunha inovações no campo estético. Seguindo o pensamento do autor, a estética cênica do grupo consistia em colocar o público no mesmo nível dos atores, em uma grande arena circular. Dessa forma, dispensava-se a necessidade de cenários realistas, que podiam ser substituídos pelo trabalho dos atores e pelo jogo de luzes. Essa proposta evidenciava seu caráter econômico, com o objetivo de atrair para o teatro a classe social que não tinha poder aquisitivo para consumir grandes espetáculos. O autor destaca ainda, que apesar da precariedade financeira se apresentar como um grande obstáculo na produção do *Teatro de Arena*, essa também foi fundamental para a criação de uma proposta de teatro itinerante, que contrariava a hegemonia da época:

Mesmo com esse obstáculo, depois de pronto, o espetáculo podia ser levado para qualquer lugar, o que mostra uma outra direção que não a hegemônica, a qual dominava as arquiteturas teatrais e os conteúdos materiais e textuais que se apresentavam nelas. Isso leva o grupo à busca de outro tipo de comunicação gerada pela arte, algo mais intimista, um princípio que tem como comunicador o ator e seus recursos materiais orgânicos. Essa linguagem apresenta-se não somente no teatro, mas em todo sistema de comunicação que procure uma outra direção (Moraes, 2010, p.02-03).

Avançando nesse pensamento sobre segmentos do teatro que antecederam e influenciaram o teatro em comunidade no Brasil, surge no Rio de Janeiro, em 1964, após o golpe militar que resultou na deposição do então Presidente João Goulart e que marcou o início da Ditadura Militar no Brasil (1964-1985), o *Grupo Opinião*. Esse grupo foi uma resposta política dos grupos culturais de esquerda ao golpe militar.

Formado a partir da apresentação do *Show Opinião*, dirigido por Augusto Boal, o grupo contou com a participação de grandes nomes da Arte e da Bossa Nova, como Nara Leão (posteriormente substituída por Maria Bethânia), João do Valle e Zé Ketti (Santos, 2015).

Sobre o espetáculo performático, Garcia (2011, p. 170) acrescenta:

Em linhas gerais, os protagonistas do espetáculo discutiram problemas brasileiros como a desigualdade social, o preconceito de classe, a seca nordestina, o anticomunismo, as drogas, o subdesenvolvimento. A canção-tema do espetáculo apresentou-se como síntese da resistência à ditadura militar: "podem me prender, podem me bater, podem até deixar-me sem comer, que eu não mudo de opinião, daqui do morro eu não saio, não!"

A autora ainda destaca uma importante fala de Augusto Boal sobre uma das apresentações que aconteceram em São Paulo e que está relacionada a proposta do grupo e a inovadora dinâmica de apresentação do *Show Opinião*, que foi dividido em três momentos que mesclavam apresentações musicais, exibição de entrevistas gravadas e exposição de cartazes:

Como afirmou Augusto Boal, na apresentação do espetáculo em São Paulo, no Teatro Ruth Escobar, em 13 de abril de 1965, "nessa miscelânea musical há uma ideia organizadora da obra, embora nem sempre explícita. Opinião tenta dizer: a simples existência de Opinião é prova de perenidade de flores e povo" (Garcia, 2011, p. 170).

Com o rompimento, metade do grupo *Teatro de Arena* regressava a São Paulo e a outra metade ficaria no Rio de Janeiro, se aproximando de movimentos estudantis de mesma proposta ideológica e nomes de grande contribuição para a produção dos textos, como foi o caso da participação de Ferreira Gullar como membro do grupo (Bosi, 2003).

Segundo Peixoto (1982), a ruptura do *Teatro de Arena* foi causada por divergências internas de postura e opinião. De um lado, estavam os membros que apoiavam o sócio fundador do grupo, José Renato, que propunha a instalação de um modelo empresarial como solução para os problemas financeiros. Do outro lado, estava Oduvaldo Vianna Filho, cético e crítico em relação ao público do grupo, que defendia a aproximação e a relação do *Teatro de Arena* com entidades sindicais,

partidos políticos e entidades científicas como alternativa para os problemas administrativos e a falta de público.

Com José Renato se mantendo na formação original do *Teatro de Arena*, Oduvaldo Vianna Filho seguiu no Rio de Janeiro com o *Grupo Opinião*, que se manteve articulado até 1967, quando outros desentendimentos internos levaram à saída de Vianinha e Paulo Pontes. Porém, mesmo com o afastamento gradual de outros integrantes, o grupo conseguiu se manter atuante e centrando seus esforços em demonstrar a insatisfação e mobilização de uma classe artística que se opunha à censura e à Ditadura Militar, assim como se mantinha lutando para implementar e difundir uma nova marca cênica no Brasil, deixando seu legado para muito além dos anos 1980, mais especificamente 1983, quando o grupo encerra suas atividades (Enciclopédia Itaú Cultural, 2024).

Os coletivos teatrais das décadas de 1950 a 1980 desempenharam um papel crucial na influência para formação do teatro em comunidade contemporâneo. Durante este período, grupos como o *Teatro Oficina*, *Teatro Arena* e o *Grupo Opinião* no Brasil, assim como o *Grupo Catalinas Sur* na Argentina, surgiram como formas de resistência cultural e política. Esses e outros grupos que se desenvolviam em paralelo, como os paulistanos *Teatro Popular União* e *Olho Vivo (TUOV)* fundado em 1966 e o grupo *Apoena Engenho*, fundado em 1979, exploraram novas formas de expressão teatral, abordavam questões sociais e políticas relevantes para o momento e promoveram a participação ativa do público através da ocupação do espaço público como forma de viabilizar um teatro acessível e atuante na mobilização e conscientização popular (Mate, 2011).

Na década de 1970, em meio à resistência ao Regime Militar e ao contexto de insatisfação política e enfrentamento à censura, sob influência de uma grande movimentação artística no período, surge o teatro de rua no Brasil. Oriundo das manifestações populares, o teatro de rua se apresenta como uma forma de expressão artística a céu aberto, em vias públicas e comum ao transeunte, e para estabelecer sua crítica por meio da arte, mesclando elementos da cultura popular brasileira, como o circo, o carnaval e o folclore. Além disso, para essa modalidade teatral, a rua e o espaço urbano se estendem além do cenário ou pano de fundo. Como propõe Carreira (2011), nesse contexto de invasão do espaço público, a cidade transcende o local de

encenação e, em sua condição polimorfa, permite apropriações diversas, colocando-se como a própria dramaturgia.

Diferentemente do teatro periférico que é mais atuante, presente e concentrado em São Paulo, o teatro de rua encontra expoentes artísticos em muitos estados brasileiros, como por exemplo a *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz* (Porto Alegre, 1978), o *Tá na Rua* (Rio de Janeiro, 1980), o *Grupo Galpão* (Belo Horizonte, 1982), o *Teatro da Vertigem* (São Paulo, 1992), e o *(E)xperiência Subterrânea* (Florianópolis, 1995) entre outros. É possível evidenciar uma movimentação no sentido de organização em rede e diálogo entre os grupos e coletivos que desenvolvem o teatro de rua no Brasil. Em São Paulo, o Movimento de Teatro de Rua (MTR/SP) se destaca e sua colaboração com outros movimentos estaduais foi fundamental na criação de uma organização nacional, a Rede Brasileira de Teatro de Rua (RBTR), criada em 2007 em Salvador – Bahia e que atua em vários estados do Brasil (MTR/SP, 2007).

O teatro de rua é uma forma artística cujas raízes remontam à Grécia antiga e que exerce influência até a atualidade. Na Europa da Idade Média, por exemplo, era utilizado como forma de protesto político e social. Por meio da diversão apresentada ao público em praças e mercados abertos, transmitia às massas valores sociais e culturais. Sem negar suas influências históricas, o teatro de rua contemporâneo brasileiro se diferencia do clássico, principalmente na forma de interação com o público. Enquanto o teatro clássico educava e transmitia conhecimento ao espectador de forma passiva, o teatro de rua brasileiro contemporâneo, munido das técnicas e influências de Augusto Boal e do Teatro do Oprimido, apresenta uma abordagem experimental, interativa e reflexiva. Essa recente face do teatro de rua convida o público a participar da cena, questionar seu papel social e refletir sobre sua vida e existência, elevando essa vertente teatral à condição de relevância na luta e na história política do país.

Ainda na década de 1980, na capital paulista, surgiu uma nova vertente teatral que se desenvolvia paralelamente à consolidação do teatro em comunidade e do teatro de rua. Nos bairros mais afastados da área central da cidade e dos centros culturais tradicionais, emergia o teatro periférico, uma forma de expressão que

priorizava a criação e os artistas das áreas suburbanas mais afastadas do centro da cidade e de suas temáticas.

De acordo com Ulian (2016), o teatro periférico compartilha com o teatro em comunidade o objetivo de envolver o corpo social local em seus projetos. No entanto, o teatro periférico tem um foco mais específico centrado em expor a realidade das áreas à margem por meio de uma mensagem politizada que questiona as estruturas de poder e as desigualdades sociais.

Em resumo, o teatro em comunidade tem um olhar mais abrangente, concentrando-se no envolvimento e no crescimento da comunidade. Por outro lado, o teatro periférico se dedica à representação e à visibilidade das realidades das áreas marginalizadas. Apesar dessas diferenças, ambos compartilham um forte compromisso com a inclusão e a reflexão sobre questões sociais, bem como com a movimentação local para transformar a realidade por meio das ferramentas artísticas.

Adriano Mauriz, ator e fundador do grupo Pombas Urbanas de São Paulo, conta que o grupo foi criado em 1989 no bairro de São Miguel, uma área periférica da cidade de São Paulo. A iniciativa partiu de Lino Rojas, um imigrante peruano que chegou ao Brasil após ser exilado durante a ditadura de Alberto Fujimori. Lino decidiu atuar na periferia da capital, com o objetivo de formar jovens e afastá-los de atividades perigosas, como o “surfe” nos vagões de trens, que era uma prática comum na época (Mauriz apud Jornal da USP, 2018, *online*).

O teatro não hegemônico vem ganhando espaço e visibilidade na capital paulista e outros grupos foram fundados com profunda proposta crítica e explorando as possibilidades e versatilidade do teatro. Nesse contexto, um exemplo é o grupo o Grupo Clariô de Teatro é um coletivo que se destaca pela resistência artística, utilizando a cena e o intercâmbio com outros grupos para debater a produção teatral originada pela, na e para a periferia. Desde sua fundação em 2002, mantém-se firme na proposta de criar e refletir sobre teatro e música nos limites da metrópole. Sua atuação se desenvolve em Taboão da Serra, município caracterizado como cidade-dormitório da periferia da região metropolitana de São Paulo, onde está localizado o Espaço Clariô, sede do grupo desde 2005.

O Espaço Clariô tem um papel fundamental na revitalização do teatro em Taboão da Serra, que, por falta de locais adequados para ensaios e apresentações,

viu seus grupos teatrais desaparecerem ao longo dos anos. Ao oferecer um espaço para esses coletivos ensaiarem e realizarem temporadas de espetáculos, o grupo Clariô contribuiu diretamente para o surgimento de um novo movimento teatral na cidade, fortalecendo sua identidade cultural.

Além dos limites periféricos, o Clariô tem sido amplamente mencionado em debates sobre o teatro contemporâneo, sendo ressaltada a relevância de sua inserção em um espaço periférico e os impactos gerados pelo uso da precariedade como elemento de forma artística. Essa abordagem tem sido cada vez mais reconhecida como uma estética própria da periferia, evidenciando o caráter inovador de sua linguagem teatral (blog do Grupo Clariô de Teatro, *online*).

Portanto, os coletivos teatrais posteriores a 1960, com suas práticas de experimentação de novas poéticas, estabeleceram as bases para o teatro atuante na comunidade. Eles contribuíram para a metodologia, os princípios e as abordagens do teatro desenvolvido nas comunidades, promovendo a transformação social através da arte. Nogueira, com suas contribuições acerca do teatro em comunidade, enfatizou a importância da participação ativa dos moradores na criação e execução das peças, valorizando a identidade coletiva e a expressão cultural local. Ainda que com direcionamentos acentuados pelas perspectivas sociais de cada lugar, é possível notar que, tanto nas influências quanto na prática fundamentada, o teatro em comunidade, o teatro de rua e o teatro periférico, desde suas formações, estabeleceram diálogos emancipatórios de luta, resistência e liberdade.

### 3. A REGRA DOS 3: TRÊS COLETIVOS, TRÊS VERTENTES TEATRAIS, TRÊS EXEMPLOS

#### 3.1 ERRO GRUPO

Figura 1 - Apresentação do ERRO



Foto de Carolina Capello<sup>25</sup>, 2024

Em 2001, durante uma das greves da UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina), localizada na capital Florianópolis, nasce, com uma proposta singular de intervenção artística, no caótico cotidiano do espaço urbano, o coletivo teatral *ERRO Grupo*. Esse coletivo se identifica como um grupo de teatro de rua e intervenção urbana, que é conhecido por experimentar a arte como uma intercessão no dia a dia das pessoas, explorando sua interdisciplinaridade de áreas de conhecimento dos integrantes, uma vez que grande parte deles foram alunos do curso de artes da UDESC.

---

<sup>25</sup>“ERRO encena a nossa falta de estratégia”. Disponível em:  
<<https://www.horizontedacena.com/tag/erro-grupo/>> Acesso em: 01 jan. 2024.

Em sua proposta, o grupo explora a integração das linguagens artísticas, a presença do ator no espaço público, a rua propriamente dita como proposta dramaturgicamente e a incorporação da arte na vida cotidiana do transeunte através da criação de situações espontâneas.

A escolha das ruas não foi arbitrária, nem mero acaso na busca por público. As vias públicas tiveram grande destaque e relevância na ampla formação e constituição do ser do cofundador do coletivo, Pedro Diniz Bennaton, que em sua condição de *personatrimmer*, introduz ao trabalho um laço afetivo com a potencialidade das ruas:

Desde a infância, quando me relaciono em diferentes intensidades e maneiras de comportamento ao longo dos anos com o território da rua, deparo-me com distintas imagens, paisagens, pois, como filho de pais separados, passei por constantes mudanças de cidade. Porém, até os dias de hoje, esse jogo de rupturas, essa sensação do incerto, do acaso, do limite entre sair ileso ou romper com alguma lei ou crença, reaparece em diversas situações, intensidades de desafios e interrogações de acordo com o meu momento de vida, tendo consciência, ou não, dos fatos e das estratégias adotadas.

A rua foi na minha vida o meu espaço sagrado de pecados, confissões, casamentos e batismos. Esse espaço que me transformou e me transforma na medida em que o habito, dependendo de qual estratégia utilizo. Desde as ruas movimentadas de São Paulo, aos calçadões inocentes do Centro de Florianópolis, até as ruas disciplinadas de *New Haven*, encontro jogos de liberdade, prazer e medo que perseguem meu corpo nesse espaço. Esses jogos me transformaram enquanto sujeito, fizeram-me enquanto ser, pela minha relação com meu Outro, lacanianamente, que foi, por vezes, como eu me relacionei com as ruas, não sempre, mas nos instantes que as habitei disposto a criar, construir alguma nova situação (Bennaton, 2009, p.10-11).

Neste cenário prático e vívido do espaço, tanto na memória de Pedro quanto nas vias abertas da urbe, o *ERRO* perturba as rotinas diárias, a paisagem cinza e os canais de comunicação, buscando diferentes formas de viver e se integrar à cidade. (Prefeitura de São Paulo, 2010). Bennaton (2009, p. 09), ao descrever o local de atuação do coletivo, acrescenta:

A rua, um espaço do jogo, da guerra e da festa, um território livre, aparentemente, e que, simultaneamente, expõe as amarras da lei, um lugar do movimento sob controle que, às vezes, pode fugir do controle. Essa área de via pública pode ser livre e aprisionadora na vida dos seres humanos e se metamorfoseia de acordo com os acontecimentos de cada instante, com as pessoas e as ações que ali se apresentam.

Convidando o transeunte a ser protagonista dessa transformação da paisagem cotidiana, da via pública e do pensamento político, que busca outros atípicos modos de emergir no caos cosmopolita, sempre aludidas pelo entrelugar das artes visuais e cênicas, Bennaton (2009, p.09) explana sobre o fundamento dessa atuação:

Ao percorrer essas idiossincrasias da rua criamos jogos que despertam impulsos emocionais de liberdade por sua amplitude, e medo pelo desconhecido e imprevisível. O objeto de investigação presente neste trabalho é a formulação de situações e de rupturas à respectiva potencialidade político-social alcançada durante a situação do jogo de intervenção na rua. Essas rupturas e situações, por sua potência de transformação, podem ser causadas pelos jogadores através de interferências na cidade.

A filosofia do *ERRO Grupo* é marcada por uma “obsessão pessoal e do grupo” pela arte (Barros, 2016, *online*). O grupo é conhecido e reconhecido por suas ações que desafiam as convenções tradicionais do teatro. Ao invés de palcos tradicionais, preferem optar por performances que ocorrem em espaços públicos em que se experimentam técnicas de intervenção e movimentação urbanas (Erro, 2001). Essas performances buscam engajar o público de maneira nova e inesperada, transformando o cenário urbano em um ato de reflexão sobre questões sociais, por meio da expressão artística. Ainda dentro de seus objetivos, o grupo dialoga com diferentes vozes performáticas, sobre o uso e as formas de ocupação do espaço típico urbano com apresentações. Em sua cena, esses artistas muitas vezes rompem as fronteiras entre a realidade e a ficção, criando situações em que os espectadores podem se encontrar participando das performances sem sequer perceber.

Além das performances, o *ERRO Grupo* também realiza uma série de atividades voltadas para a capacitação e ensino, como uma proposta de arte transformadora do espaço em que está imersa, incluindo debates públicos, oficinas abertas ao público e cursos de artes, o que pode ser compreendido tanto como um aspecto mais profissionalizante e de caráter formativo, quanto se aproxima do que esse estudo sugere como uma atuação cidadã, funcionando como elemento transformador da comunidade onde está inserido e atuando, não só por meio da

conscientização crítica contida em suas cenas, mas também, ensinando e mostrando os meios para tais realizações.

O grupo mantém um forte compromisso com a discussão e reflexão sobre a arte e seu papel na sociedade, apesar das dificuldades financeiras enfrentadas para se manter atuante. Desde o início, a produção e manutenção do grupo têm sido sustentadas por editais culturais, permitindo que ele continue ativo e relevante. Em 2025, o grupo completa vinte e quatro anos de existência e, com um novo formato em sua composição, tem ampliado seu alcance. Atualmente, há uma extensão do grupo em Barcelona, Espanha, conquista possibilitada por membros fundadores em programas de pós-graduação na cidade. Este fato merece destaque, pois os integrantes do grupo buscam no aperfeiçoamento acadêmico sua expansão pessoal e profissional, mantendo-se, assim como sua arte, em constante transformação.

Com o grupo tendo representatividade no cenário brasileiro e espanhol, seus fomentos seguem pautados nos editais de subsídio à cultura, tanto nacionais, quanto internacionais. Em 2021, por exemplo, o *ERRO Grupo* celebrou seu 20º aniversário com atividades relacionadas a sua atuação, incluindo a realização de oficinas e a publicação de livros. Essas celebrações foram possíveis graças ao edital #SCulturaEmSuaCasa, Fundação Catarinense de Cultura de Santa Catarina, Governo do Estado de Santa Catarina e ALESC (Assembleia Legislativa do Estado de Santa Catarina). (Erro, 2001).

Ao longo de mais de duas décadas, o *ERRO Grupo* tem sido um expoente de inovação e provocação no teatro de rua. Suas performances desafiam as formas convencionais de arte em espaços públicos, misturando criatividade, enfrentamento das autoridades e diálogo social. A arte do grupo está sempre fundamentada na experimentação, cruzando estéticas e poéticas diversas. Os *personatrimers* do coletivo ao entrarem em cena convidam os pedestres para refletirem e questionarem o compromisso das esferas públicas com o cidadão.

Na singularidade orgânica das ruas, o grupo consegue se conectar com o público de maneira mais direta e pessoal. As performances do *ERRO* são provocativas e instigantes em sua mensagem. Os artistas não se esquivam de questões sociais e políticas, fazendo dos temas conflituosos, como por exemplo, a forma de se fazer política e o manejo da máquina pública, o enredo de suas

apresentações. O trabalho do coletivo também questiona o *status* de observador e desafia o público a ver o mundo de uma perspectiva participativa e estimulante, provocando o diálogo pela cidadania. Assim, tiram as pessoas de suas zonas de conforto e as incentivam a olhar para o lado, para além das suas próprias necessidades e a somar forças com aquele outro que, como um reflexo, também ocupa a margem suburbana.

A performance *Enfim um Líder* (2011), por exemplo, um dos trabalhos mais abrangentes do grupo, que contou com uma duração total de 42 horas divididas em três dias de performance, ocorrendo das seis (6) da manhã às vinte (20) horas, o grupo levou uma longa e reflexiva espera pela chegada de um líder "que atua tanto na área espiritual como na área política, satisfaz as necessidades de crença e ideologia do *ERRO Grupo* e satisfará as necessidades de toda a população" (Erro, 2011, *online*). Essa performance aconteceu nas ruas das cidades catarinenses de Biguaçu (Praça Nereu Ramos), Governador Celso Ramos (Praça XV de Novembro) e no centro de Florianópolis. A iniciativa foi realizada através do Programa Petrobras de Cultura, com o patrocínio da Petrobras via Lei Rouanet do Ministério da Cultura.

*Enfim um Líder* marcou época no *ERRO Grupo* e levou o teatro de rua a uma abrangência nacional, realizando turnês pelo Brasil. A peça inovou ao adotar uma sequência temporal semelhante à das telenovelas, estendendo o que o teatro grego sintetizava em vinte e quatro (24) horas, por três dias de espera pelo líder. Esse formato arregimentou muitos sonhos de gente comum, que esperava não apenas de santos, padres e pastores, mas também de políticos, uma ideia miraculosa de salvação. Além disso, a peça atualizou, popularizou e recriou de forma contemporânea e criativa, o famigerado clássico *Esperando Godot* (2017), de Samuel Beckett.

Nessa perspectiva singular é que o coletivo desperta o interesse de quem passa e o convida a esperar, refletir e dialogar. Os temas são múltiplos e variados em si e o cenário da cidade é convidativo, da rua movimentada ao coreto da praça onde discursará o líder. Despretensiosamente o grupo apresenta seu trabalho nas praças, calçadas, marquises de prédios públicos e até mesmo sacadas. Longe do amadorismo que errônea e facilmente pode ser associado às artes da rua, o *ERRO Grupo* acumula reconhecimento nacional e internacional por seu trabalho:

Ao longo de sua pesquisa o ERRO Grupo foi contemplado pelo *Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz*, em 2006 e 2007, para a montagem dos espetáculos *Desvio* (2006), *Enfim Um Líder* (2007) e *Escaparate* (2008), pelo *Prêmio Interferências Urbanas 2008*, do Governo do Estado do Rio de Janeiro, com a obra *Segredo: A Arte de Manobrar 2008* e pelo *Prêmio Franklin Cascaes de Cultura 2008*. Além disso, destaca-se a participação do ERRO Grupo no projeto *Palco Giratório 2004* do SESC Nacional, no *Festival Internacional de Teatro* de São José do Rio Preto (em 2005 e 2007), no *Riocenacontemporanea 2007*, no projeto *EmCenaCatarina 2003* do SESC-SC, na programação da galeria *La Peña* em Austin, Texas, no 6º *Encuentro Corpólicas en las Américas* em Buenos Aires, em 2007 e no 7º *Encuentro Ciudadanas en Escena* em Bogotá, em 2009, ambos encontros organizados pelo *Hemispheric Institute of Politics and Performance (New York University)* (Prefeitura de São Paulo, 2010, *online*).

Em suma, o *ERRO Grupo* tem reimaginado a ocupação do espaço urbano através do teatro e da arte performática, transformando ruas, praças e parques em proposta viva de cena e desafiando a ideia primária de utilidade desses espaços fixos. Ao fazer isso, o coletivo tem desafiado as percepções convencionais e demonstrado que a rua e as adjacências da cidade podem ser espaços para arte, expressão e diálogo.

Figura 2 – Performance e intervenção urbana *Enfim um Líder*



Fonte: Teatrojornal, 2016.

### 3.1. 2 Jogo da Guerra

A experimentação performática *Jogo da Guerra*, do *ERRO Grupo*, foi selecionada para integrar este estudo por remeter ao processo metodológico de criação e pesquisa conduzido pelo coletivo de teatro de rua. Esse processo pode ser apreciado através do vídeo de depoimento dos integrantes ao canal *Cia Fábrica São Paulo*, disponível no *YouTube*, e da obra *Jogo da Guerra – Dialéticas de uma intervenção urbana: antagonismos, ironias e fracassos* (2019), organizada pelo próprio coletivo, ilustra a experiência da ocupação experimental da rua como um ambiente cênico e performático para o trabalho em questão. Além do que, essa apresentação coloca o coletivo no marco da inovação artística e da ressignificação do ambiente urbano e coletivo.

Além disso, a experimentação performática *Jogo da Guerra* incentiva o diálogo sobre a cidadania por meio de ações cotidianas, destacando a relevância das práticas culturais na formação de uma sociedade mais colaborativa e inclusiva. Ao examinar este trabalho, entendemos como o teatro de rua auxilia na reinterpretação dos espaços públicos e no reforço dos laços comunitários. Essa obra enfatiza a importância das práticas culturais na promoção de um ambiente urbano mais participativo e democrático.

Seguindo para a sincronia que o *Erro grupo* mantém com as influências e tendências internacionais, há um espaço de destaque e grande relevância nas contribuições ideológicas do coletivo artístico contracultura, originado ao final da década de 1950, denominado *Internacional Situacionista (IS)* (Bennaton, 2009).

Criado na Itália em julho de 1957, por meio da amizade entre jovens de diferentes vertentes artísticas, como poetas, músicos e literatos, com ideais entendidas como vanguardistas para a época, o coletivo *Internacional Situacionista* concentrava suas ações em Paris e suas atividades e ideologias se somavam a dos modernistas da época.

Segundo Rocha (2016), esses jovens franceses se norteavam por uma ideologia marginal e buscavam na emergência da boemia uma linha teórica para representar as práticas artísticas espontâneas do momento. Destacava-se entre eles o cofundador do coletivo, Guy Debord (1931-1994), que segundo Bennaton exerce

constante influência no trabalho do *Erro Grupo*, assim como em suas pesquisas acadêmicas.

Foi a partir da leitura de *O jogo da Guerra: A vida e a Morte* de Guy Debord (tradução nossa)<sup>26</sup>, biografia escrita por Andrew Hussey, que Bennaton se deparou com a curiosa negação e rechaço que Debord realizou na década de 1990 ao jogo de tabuleiro homônimo. A dinâmica do jogo consistia no movimento às cegas entre dois oponentes, um sem poder ver a jogada do outro, enquanto um terceiro observava de fora o que acontecia no tabuleiro. Nas décadas anteriores, antes de entrar em estado de negação, Debord havia tentado emplacar o jogo em seus trabalhos. Inspirado por essa mecânica do tabuleiro e pela dedicação de Debord, o cofundador do *ERRO Grupo* teve a ideia de trabalhar com o coletivo teatral.

A partir do estudo da dinâmica do jogo pelos artistas do *ERRO*, assim como pelo aprofundamento de Bennaton nas leituras dos trabalhos de Guy Debord e do coletivo *Internacional Socialista*, cresce no grupo o anseio de colocar em cena algo que se associasse a essa pesquisa e movimentação que vinha acontecendo nas entranhas do coletivo em cima dos trabalhos relacionados ao tema. Concretiza-se então, em 2015, a ideia de criar a experimentação performática do Jogo da Guerra.

Em 2017, por meio do Edital Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura, através da Fundação Catarinense de Cultura, o *ERRO Grupo* conseguiu viabilizar os ensaios e o processo criativo da obra. Havia uma urgência em sua execução devido ao marco temporal: no mesmo ano, a obra mais difundida do autor Guy Debord, *A Sociedade do Espetáculo* (1967, tradução nossa)<sup>27</sup>, completava cinquenta anos de seu lançamento, e também se aproximava aos cinquenta anos das lutas do “Maio Francês de 1968”, que ajudaram a tornar a obra difundida. Esses eventos se somavam aos desejos latentes do grupo, que desde 2015 vinha estudando e pensando no tema Jogo da Guerra como um procedimento corporal (Cia Fábrica São Paulo, 2021).

Com a justificativa estabelecida, o grupo passa a pensar na logística da performance a ser realizada na rua. Tendo o passeio público como tabuleiro do jogo, os membros do coletivo teriam que pensar na roteirização das interações que seriam

---

<sup>26</sup>*The Game of War: The Life and Death of Guy Debord.*

<sup>27</sup>*La Société du spectacle* (1967).

feitas durante a cena e de como colocá-las no mapa da “guerra”, obedecendo ou ao menos seguindo às regras oriundas do jogo original.

A experimentação do tríptico se configurava seguindo a formação: (esquina (y) – espaço aberto na rua // interna (z) – espaço fechado // esquina (x) – outro espaço aberto na rua, diferente do primeiro), estabelecida como uma performance dividida em três partes quase independentes, ocorrendo simultaneamente em diferentes espaços da cidade. Cada local do tríptico ocupado contava com uma média de dois ou três *personatrimers* em cada espaço e outros dois andando e conectando as cenas. Assim, o jogo acontecia:

Três ações simultâneas estão em curso, as pessoas devem definir em qual das três ações tomarão parte: em uma das duas que ocorrem, em extremidades opostas, no chão das ruas, gratuitas e com capacidade ilimitada de pessoas, ou em um local interior que, além de oferecer uma visão geral da rua, também possui maior comodidade, exclusividade e intimidade, mas que tem vagas limitadas e entrada mediante doação de um quilo de alimento não perecível, agasalho ou equivalente (Erro Grupo, 2021).

Com apresentações acontecendo por todo o Brasil, os espaços ocupados nem sempre aconteciam de acordo com as perspectivas idealizadas pelo grupo. No Recife, por exemplo, em uma apresentação única na cidade, as situações aconteceram todas em espaços públicos, mais especificamente sendo uma na frente da casa onde nasceu Clarice Lispector, outra na frente do Teatro do Parque e a última e central, em frente ao banco Santander, que era estabelecida como ponto de encontro entre as três, garantindo a viabilidade e acesso à performance.

Segundo a dramaturga e *personatrimmer*, Luana Raiter à Cia Fábrica São Paulo (2021) que junto com Bennaton, desenvolveu o *Jogo da Guerra do ERRO Grupo*, a performance contemplou também a experimentação na flexibilização do roteiro e do texto escrito, que davam lugar a ações e situações que eram propostas durante a apresentação, permitindo ao *personatrimmer* uma liberdade criativa maior e um espaço de criação crítica e performática mais amplo. Nesse exercício que já vinha sendo experimentado nos trabalhos do coletivo, Raiter agrega ainda que a busca era para que o espaço, o ambiente e os recursos dispostos junto com as pessoas ali presentes, para compor uma experiência e uma vivência autênticas, durante a performance, integrando a criação dramaturgical dos trabalhos. Além disso, as apresentações

contemplavam filantropia e cidadania, através da doação de alimentos que posteriormente seriam repassados a entidades locais para realizar a distribuição do que era arrecadado.

Ainda sobre o processo de criação, a *personatrimmer* do grupo, Sarah Guerrero, em um vídeo documental à Cia Fábrica de São Paulo (2021, *online*) sobre a experimentação do *Jogo da Guerra do ERRO Grupo*, acrescenta como foi a experiência da vivência e imersão nesse jogo situacional:

As pesquisas para a construção das ações dessa obra foram estimuladas pelo diretor Pedro Bennaton onde ele convocou os Performers a pesquisar e mapear locais históricos institucionais da cidade, também ações, que seriam ações ancestrais, de uma ancestralidade real ou mesmo imaginária. Esses rituais de ancestralidade, rituais de passagem, cada performance buscou criar com a sua corporalidade, com a sua história, com seus recursos, as suas ações, que seriam essas de ancestralidade.

Esse processo foi todo guiado por meio de improvisação, então a gente utilizou muito da improvisação para desenvolver essas ações iniciais e que foram dando corpo ao roteiro, na medida em que foram sendo estabelecidas e fixadas o ritmo e a intensidade dessas ações.

Outra pesquisa interessante, foi sobre itens de sobrevivência. Uma pesquisa sobre itens de valor essencial, num contexto extremo, o que cada performer carregaria. O que cada performance levaria consigo se tivesse que ir pra um local extremo, um local no limite de sobrevivência.

Foi um ensaio muito interessante onde cada um de nós pode compartilhar, trazer e ir revelando esses objetos extremamente simbólicos, desde um carvão, como uma faca, um remédio, cada performer foi atrás dos seus itens essenciais e isso foi sendo incorporado como materiais do espetáculo e materiais das ações desenvolvidas, as ações que culminariam nas ações de ataque né que a gente chama de ações diretas.

Das situações levantadas na performance *Jogo da Guerra do ERRO Grupo*, a primeira sugerida por uma das *personatrimmers* em um dos espaços do tríptico, era a suposição de que as pessoas naquele local poderiam pegar em armas em caso de uma eventual guerra em território nacional. Enquanto isso, outra *personatrimmer* do coletivo passava pela roda de espect-atores, esfregando carvão nas mãos das pessoas e dizendo: “Precisamos sujar as mãos”. (Cia Fábrica São Paulo, 2021, *online*).

Figura 3 – *Personatrimer* armada e pronta para a guerra.



Fonte: ERRO Grupo<sup>28</sup>, 2018.

Além disso, a resposta dada pelos transeuntes deveria contemplar que tipo de armas seriam essas que eles estariam dispostos a empunhar, caso a resposta fosse afirmativa. Segundo Bennaton, ainda à Cia Fábrica São Paulo, essa era uma situação possível, dado o contexto político e social, pós golpe de 2016 à Presidente Dilma Rousseff, de instabilidade do setor político que se estenderia até 2018, período que antecedia as eleições presidenciais, e do brutal assassinato da vereadora carioca, Marielle Franco, temas sensíveis que permitiam certa flexibilização contextual a depender do ambiente em que era apresentado.

Subsequente à resposta da primeira situação o diálogo com o transeunte era estabelecido, no intuito de discutir a atual situação política do Brasil e o papel que caberia a cada um diante daquele cenário. Ainda respondendo à questão inicial e ampliando a reflexão em um segundo espaço ocupado pela performance, os *personatrimers* abriam as bolsas e os bolsos, mostrando seus pertences e

---

<sup>28</sup> Disponível em: < <http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/2018/08/10/jogo-da-guerra-2/> > Acesso em: 05 jan. 2024.

explicando que aquelas seriam suas armas na guerra ideológica já estabelecida pelo meio em que estavam inseridos.

Raiter, ainda à Cia Fábrica São Paulo, acrescenta que esse diálogo era fomentado pela ideia do “eu não aguento mais”, fazendo referência à condição de exaustão da população diante do contexto político e social momentâneo e movimentando a situação para o convite à atuação, incitando o público a dialogar sobre as questões levantadas e de se colocar no papel de protagonistas da cena e da própria realidade, usando os recursos de que dispunham, atores e não atores no momento da cena, promovendo, assim, luta e a transformação.

Com a dinâmica inicial estabelecida, era ali mesmo na calçada que o espectador era convidado pelos *personatrimers* agitadores, àqueles que migravam de uma cena à outra, a saírem do estado de observadores para passar a compor o “tabuleiro do jogo”, “como um dos oponentes em ação, gerando, o papel de agente duplo, que enquanto ator, era também cidadão, cheio de anseios e pronto para usar as armas do teatro para exercer a sua cidadania” (Raiter apud Cia Fábrica São Paulo, 2021, *online*).

Ainda dentro das citações previstas e levantadas pelo grupo, uma era iminente e necessária no contexto do jogo da guerra, o sentimento de fracasso diante das situações. Era preciso lidar com o fracasso na cena. O fracasso enquanto sociedade, enquanto cidadão, e no papel do ator, afinal, na vivência do situacional real, o Brasil estava indo ladeira abaixo e o limite da influência do teatro já havia sido alcançado, o de promover a inquietação e a agitação necessária para tirar o pacato cidadão da inércia. A sorte estava lançada e como em todo bom jogo de tabuleiro, sempre há ganhadores e perdedores, e a vitória depende da melhor estratégia.

Sobre anseios e frustrações, outra cena possível e esperada pelo grupo durante a apresentação, era a presença de elementos controladores externos, como a polícia e instituições normatizadoras, por exemplo. Raiter complementa ao dizer que nesse momento os elementos teatrais entravam em cena para corroborar o manifesto do jogo:

Dentro dessas situações, nós tivemos uma série de reações, especialmente da polícia, que era um elemento chave já no planejamento dessa ação. Nós já sabíamos que a polícia iria interferir, nós sabíamos que os seguranças, os cidadãos normatizadores, pessoas que estavam tentando controlar e ordenar

o espaço urbano, que elas iriam se posicionar perante as nossas ações e era justamente nesses momentos em que nós utilizávamos o artifício do teatro. Então nós tínhamos, cada grupo de ator tinha algumas cenas muito teatrais, com textos clássicos e onde o ator poderia utilizar isso como arma para se safar de algumas situações.” (Raiter apud Cia Fábrica São Paulo, 2021, *online*).

Com a proposta de levar o espect-ator ao seu limite, testando por meio de situações previamente pensadas, até onde cada cidadão pode se envolver com a cena e com a situação de desafio real do cotidiano, o grupo de *personatrimers* do *ERRO* leva sua experimentação artística ao limite entre vanguarda e transgressão do teatro urbano de rua, como arma poética de vivência e acontecimento cidadão, no jogo da guerra que é sobreviver e lutar pelo seu lugar no sistema.

Propondo uma situação relacional entre diversos campos de experiência, como cidade, imagem, interatividade, jogo, performance e teatro, a obra, influenciada por Guy Debord e amparada pelos preceitos de Augusto Boal, se apresenta como um expoente singular na atividade cênica de rua. Embora não atue diretamente em uma comunidade, é notável sua condição para promover a cidadania entre e para a comunidade, como acrescenta Luana Raiter para esta pesquisa: “[...] se entendermos este conceito [cidadania] como abertura para um diálogo entre as pessoas e uma ocupação diferenciada da rua, então nosso trabalho possibilita que essas condições sejam exercidas” (não publicada).

Pode-se presumir, ainda, que no *Jogo da Guerra do ERRO Grupo*, o coletivo busca atenuar as fronteiras entre realidade e ficção, estimulando a participação ativa do público dentro de suposições e ideias possíveis. A performance propõe uma intervenção na realidade através da arte, desafiando a passividade do espectador e promovendo uma imersão no espaço urbano, com o objetivo de interferir nas estruturas de poder presentes na cidade e estimular a imaginação de possíveis conquistas e retomada de poder. A obra se coloca como uma provocação artística que valoriza a imanência e busca ativar o público como agentes transformadores da realidade.

O *Jogo da Guerra do ERRO Grupo* é, além de performance, um ato de pesquisa e estudo da cena contracultural extremamente relevante na história do *ERRO*. Esse projeto resultou na criação de uma obra literária intitulada *Jogo da*

*Guerra – Dialéticas de uma Intervenção Urbana: Antagonismos, Ironias e Fracassos* (2019) narra a experiência situacional vivida pelos integrantes do coletivo, eternizando esse processo criativo. Assim como as instruções de um jogo de tabuleiro, a ação é transformada em uma prática completa, inclusive pelo olhar de quem está de fora.

Em suma, a obra reúne textos de múltiplos autores que presenciaram a performance *Jogo da Guerra do ERRO Grupo* em mais de duas situações e/ou contemplaram seu processo de criação, apresentando uma reflexão profunda sobre suas perspectivas artísticas e suas conexões com a tradição situacionista e à teoria do jogo.

O livro *Jogo da Guerra – Dialéticas de uma Intervenção Urbana: Antagonismos, Ironias e Fracassos* (2019), pode ser lido como um estudo que dialoga com as referências que fundamentam a temática do conflito. Explora-se na obra a importância das estratégias de ação, destacando a tensão entre a estetização da política e a busca por espaços de poder. As influências do Teatro Fórum e do Teatro Invisível de Boal (1983) são abordadas nesse contexto, assim como os conceitos situacionistas de construção de situações urbanas e a relação com o jogo proposto por Debord e Becker-Ho (2017). Além disso, apresentam-se no diálogo com o público, os procedimentos estratégicos de ação presentes em outras práticas distintas, como estratégias militares, rituais e espetáculos de massa.

*Jogo da Guerra – Dialéticas de uma intervenção urbana: antagonismos, ironias e fracassos* (2019), oferece uma imersão profunda e detalhada, sobre a performance do *ERRO Grupo*, explorando suas influências teóricas e artísticas, evidenciando suas propostas estética, poética e política, que através de uma abordagem dialógica reflexiva e crítica, demonstra como a performance do *Jogo da Guerra* se insere no contexto artístico contemporâneo e como essa produção dialoga com questões relevantes da sociedade atual, a partir de uma experiência imersiva, que desafia a formas de realizar e participar do teatro de rua.

Por fim, *Jogo da Guerra – Dialéticas de uma intervenção urbana: antagonismos, ironias e fracassos* (2019) apresenta uma leitura consistente e abrangente das etapas de pré e pós produção da performance, explorando suas raízes teóricas e referências artísticas, assim como seus desdobramentos conceituais e suas conexões com a realidade social e política, que, através de ensaios e textos

reunidos na obra, oferecem uma perspectiva aprofundada sobre o direcionamento do teatro de rua contemporâneo, contribuindo para a expansão do diálogo sobre a arte, a política e a participação do público na construção de uma sociedade mais ativa e consciente pelo viés artístico.

### 3. 2 CATALINAS SUR

A partir de leituras, entrevista e estudos relacionados, é possível apresentar o teatro comunitário argentino como uma das formas de expressão artística profundamente enraizada na cultura popular e nas comunidades da Argentina. Através da arte dramática, os grupos comunitários argentinos, também conhecidos como coletivos de teatro de *vecinos* (teatro de vizinhos ou teatro de bairro)<sup>29</sup> abordam questões sociais, políticas e culturais relevantes para suas comunidades. Isso permite que os membros dessas comunidades encontrem suas próprias vozes e se tornem agentes de mudança em suas realidades.

De acordo A. Barrea e E. Barrea (2018), o teatro *de vecinos*, como é comumente conhecido o teatro urbano portenho, surgiu com a necessidade e com o objetivo de estimular a participação popular na arte, estendendo o acesso à cultura a toda a população, pois parte do pressuposto de que se a arte é um direito essencial de todo cidadão, ela deve estar ao alcance de todos.

Atentos a essa premissa e necessidade o grupo *Catalinas Sur* surgiu. Fundado por Adhemar Bianchi, oficialmente em 1983, o grupo catalisou a formação do teatro comunitário argentino através de sua abordagem particular e engajada. O grupo acreditava que o teatro deveria ser acessível a todos, independentemente de sua formação ou nível de habilidade artística. Acreditavam ainda, que o teatro poderia unir as pessoas e fortalecer as comunidades, dando voz aos marginalizados e excluídos da sociedade (Santoro, 2016).

Ao longo dos anos, sob a direção do uruguaio Adhemar Bianchi, os idealizadores do grupo trabalharam em estreita colaboração com as comunidades locais, desenvolvendo projetos teatrais que abordavam questões sociais importantes

---

<sup>29</sup>*Teatro de vecinos o teatro de barrio.*

para essas comunidades. Inicialmente Bianchi propôs aos membros da associação local de moradores, que se formasse um grupo de teatro que desenvolvesse seus ensaios e apresentações na Praça *Islas Malvinas*, localizado no bairro de *La Boca del Riachuelo*, e que estivesse disposto a integrar todos os vizinhos do bairro que se interessassem pelo projeto (Nosé, 2016). Para isso, os integrantes realizavam oficinas e treinamentos para membros da comunidade, capacitando-os a céu aberto, para criar e apresentar seus próprios trabalhos teatrais. Essa abordagem participativa propiciava que individualmente as pessoas compartilhassem suas histórias de uma maneira catártica e buscassem coletivamente uma voz uníssona da comunidade.

Figura 4 – Apresentação do grupo *Catalinas Sur*



Foto de JR Fotografia<sup>30</sup>, 2015

Desde sua formação, o grupo incorpora suas centenas de vizinhos na cena comunitária do bairro de *La Boca*. Alguns anos após sua fundação, o grupo faz a aquisição de um barracão, apelidado pelos organizadores de “praça coberta”

---

<sup>30</sup>O povo ocupa as ruas de La Boca, em Buenos Aires: teatro para todos. Disponível: <<https://iberkulturaviva.org/portfolio/catalinas-sur-quando-o-teatro-da-praca-ganha-o-mundo/>> Acesso em: 02 jan. 2024.

(tradução nossa)<sup>31</sup>, que após uma reforma, foi adaptado para espetáculos coletivos, sendo na atualidade uma referência no bairro turístico da urbe portenha.

O Galpão Catalinas é um espaço atípico por vários motivos. É o fruto do trabalho de um grupo de vizinhos, que há mais de 35 anos levam adiante a iniciática de resistência cultural que nasceu no ano de 1983 e hoje convoca mais de 500 pessoas que constituem, no dia a dia, uma verdadeira festa cultural para toda a comunidade.

Está localizada no coração do bairro La Boca e a chamamos de “praça coberta”. É a nossa casa, o local onde criamos os nossos espetáculos e onde desenvolvemos toda a nossa atividade cultural, social e artística.

Aqui criamos os nossos espetáculos, ensaiamos, damos oficinas, reunimo-nos, apresentamos os trabalhos, recebemos os nossos amigos e convidados e partilhamos com os nossos vizinhos tudo o que fazemos.

O nosso Armazém é um local atípico, fruto de um trabalho coletivo, que montamos e transformamos com as nossas próprias mãos, convertendo um antigo armazém que funcionava como armazém num espaço aberto à arte e à criatividade.

É um enorme espaço que abriga nossas grandes produções e onde também se apresentam nossos convidados, que vêm de diversos lugares, dentro e fora da Argentina (*Catalinas Sur*, 2020, *online*, tradução nossa)<sup>32</sup>.

O que nascia como uma ideia inovadora na cena portenha, ganha força, forma e notoriedade, tomando proporções ainda maiores, e fazendo escola na cena teatral, como afirma Laube (2023, *online*):

E, a partir de uma ideia nascida na ditadura, tornou-se um nome incontornável da cultura portenha para quase todos os habitantes da cidade, mesmo aqueles que não costumam frequentar o circuito teatral. Não é por acaso que muitos já ouviram, pelo menos o nome, *Catalinas Sur*. Além de forjar um estilo, o conjunto dirigido por Adhemar Bianchi fundou uma forma de fazer

---

<sup>31</sup>*Plaza techada.*

<sup>32</sup>*El Galpón de Catalinas es una sala atípica por varios motivos. Es el fruto del trabajo de un grupo de vecinos que desde hace más de 35 llevamos adelante una gran iniciativa de resistencia cultural que nació en el año 1983 y que hoy convoca a más de 500 personas que construyen día a día una verdadera fiesta cultural para toda la comunidad.*

*Está ubicado en el corazón del barrio de La Boca, y nosotros la llamamos nuestra “plaza techada”. Es nuestra casa, el lugar donde creamos nuestros espectáculos y donde desarrollamos toda nuestra actividad cultural, social y artística.*

*Aquí creamos nuestros espectáculos, ensayamos, damos los talleres, nos reunimos, presentamos las obras, recibimos a nuestros amigos e invitados y compartimos con los vecinos y vecinas todo lo que hacemos.*

*Nuestro Galpón, es un lugar atípico, fruto del trabajo colectivo, que montamos y transformamos con nuestras propias manos, convirtiendo un viejo galpón que funcionaba como depósito, en un espacio abierto al arte, la creatividad.*

*Es un espacio enorme que alberga nuestras grandes producciones y donde también se presentan nuestros invitados, que vienen de distintos lugares, dentro y fuera de Argentina (*Catalinas Sur*, 2020, *online*).*

teatro em Buenos Aires. E dessa forma, por sua vez, forjou-se um circuito com características próprias: o do teatro comunitário (tradução nossa)<sup>33</sup>.

O objetivo central do grupo é a promoção e desenvolvimento do teatro comunitário como ferramenta de transformação social. Através do trabalho artístico comunitário, o *Catalinas Sur* promove a geração de laços entre vizinhos, a recuperação da história e da memória do bairro, a inclusão social e o fortalecimento da cidadania.

Para concretizar seus objetivos, o coletivo utilizou, ainda que de forma subjetiva e implícita, como relatou Nora Mouriño em entrevista para esta pesquisa, as práticas do Teatro do Oprimido desenvolvidas por Augusto Boal. Diniz (2013), em seu ensaio intitulado *Augusto Boal no Brasil e suas marcas na contemporaneidade*, narra que durante seu exílio na Argentina, Boal publicou a obra *Técnicas latino-americanas de teatro popular* (1974), onde se evidencia a posição do teatro do povo para o povo. A autora destaca que devido ao exílio de Boal e à resistência de alguns brasileiros em relação a esse período de sua vida, suas contribuições foram primeiramente apreciadas no exterior e só mais tarde reconhecidas no Brasil.<sup>34</sup>

Dessa forma, é possível que os membros do *Catalinas Sur* tenham implementado as abordagens do autor brasileiro em seus projetos, possibilitando por meio das técnicas, exercícios e jogos cênicos, que as pessoas experimentassem e trocassem conhecimento a respeito de demandas sociais e possibilitasse a participação do público e da comunidade em suas apresentações coletivas.

Ao longo dos quarenta anos de atuação e um número de envolvidos que já ultrapassou a quinhentos vizinhos, o *Catalinas Sur* desenvolveu uma série de apresentações e projetos, abordando temas como pobreza, exclusão social e violência de gênero, sempre derivados de uma história ou memória oral vinda de um

---

<sup>33</sup>Y que, de una idea nacida en dictadura, se convirtió en un nombre insoslayable de la cultura porteña para casi todos los habitantes de la ciudad, incluso quienes no suelen frecuentar el circuito teatral. No es casual que muchos hayan escuchado, por lo menos, el nombre Catalinas Sur: además de forjar un estilo, el ensamble dirigido por Adhemar Bianchi fundó una manera de hacer teatro en Buenos Aires. Y esa manera, a su vez, forjó un circuito con características propias: el del teatro comunitario (Laube, 2023, online).

<sup>34</sup>Alai G. Diniz resgata e cita em seu trabalho, um trecho de uma entrevista de Augusto Boal, concedida ao repórter Douglas Leal em 15/10/2007 onde o autor destaca o motivo dos brasileiros serem mais tardios na recepção de seu trabalho: “Por causa do exílio e por causa de uma certa resistência que houve em meios acadêmicos inclusive, e continua havendo. É besteira deles porque é uma coisa que existe, tem que abrir os olhos pra ver que existe” (Diniz, 2013, p.02).

dos vizinhos. Essa inspiração baseada em fatos reais, contribui para despertar a consciência do público para as questões sociais mais urgentes e latentes ao seu entorno, motivando-os a agir e a interagir, estimulando o diálogo consciente e crítico entre aqueles que estão unidos pela margem social.

O grupo *Catalinas Sur* desempenhou e ainda desempenha um papel fundamental na formação desse movimento teatral em prol da comunidade. Através de sua abordagem inclusiva e colaborativa, capacitando as pessoas, permitindo que elas criem e compartilhem suas histórias de maneira autêntica. O teatro comunitário argentino continua a florescer e inspirar outras comunidades em todo o país e mundo afora, representando um meio efetivo de expressão e consciência social e coletiva.

Durante toda sua jornada, o grupo já acumulou incontáveis prêmios, homenagens e menções honrosas de reconhecimento por seu trabalho e singular contribuição à cidadania. Somente nas últimas décadas, o grupo já acumula mais de 30 premiações nacionais e internacionais, dentre as quais se destacam o prêmio *World Culture Open Europe/Corea* em 2004, o prêmio especial de jurado, do *41 Festival de Cinema de Gramado* – Brasil, pelo filme baseado na peça “*Venimos de muy lejos*”, em 2013 e a menção especial *Don Quijote*, da Federação internacional de cinema, em 2013, pela mesma obra cinematográfica.

Ainda sobre sua movimentação e organização, vale lembrar que o coletivo *Catalinas Sur*, assim como o *ERRO Grupo* e o *LibertArte*, sobrevivem e desenvolvem seus projetos sem fins lucrativos e contando com editais públicos de incentivo à cultura. Ainda que no caso específico do *Catalinas Sur*, algumas apresentações são abertas ao público com a venda de entradas, o valor simbólico que é arrecadado com a portaria é revertido para a manutenção e aprimoramento das atividades, estruturas e oficinas do coletivo.

Figura 5 – Praça coberta: O galpão do *Catalinas Sur*



Fonte: [www.catalinasur.com.ar](http://www.catalinasur.com.ar)

### 3. 2. 1 *Venimos de Muy Lejos*<sup>35</sup>

Nascida como uma história da memória dos imigrantes europeus que desembarcaram na Argentina e se instalaram no bairro homônimo ao grupo, o *Catalinas Sur*, na região de La boca, área periférica de Buenos Aires, *Venimos de Muy Lejos*, uma das obras mais emblemáticas e relevantes na trajetória do coletivo *Catalinas Sur*, coloca em cena, filhos, netos e vizinhos desses recém chegados à América, e que dão vida às narrativas de seus antepassados, através desse autêntico enredo e experiência artística da comunidade. A apresentação vai de uma celebração folclórica da memória coletiva dos vizinhos a um descomprometido retrato antropológico e histórico, que por meio do teatro, alcança diferentes gerações e alça o trabalho do coletivo para além das fronteiras e dos muros do bairro. Para este estudo a apresentação pode ser apreciada através de um vídeo completo disponibilizado *Youtube* pelo canal *Identities*.

Colocando *personatrimers* em uma cena metalinguística que mescla o real com o ficcional, a produção traz à tona os símbolos e tradições herdados de uma

<sup>35</sup> Viemos de muito longe (tradução nossa), mantido no título como no original da obra.

Espanha decadente e de outras partes do velho mundo. Esses elementos, no marco temporal da peça, ainda alimentam o imaginário popular como referências de ascensão social. A produção toma a forma de um irreverente tributo aos repatriados ancestrais, que, já nas instalações simples do bairro argentino, somavam esforços para a ascensão da singela comunidade originada dessa mescla multicultural (*Hemispheric Institute*, 2004).

Com aproximadamente dois meses de produção e em cartaz desde 29 de dezembro de 1990, até a atualidade, sob a direção de Adhemar Bianchi, Stella Giaquinto e Nora Mouriño, a peça foi desenvolvida na oficina de dramaturgia do grupo, pelos próprios vizinhos que compõem o coletivo. A apresentação multiartística converte as mais variadas formas de fazer arte e estéticas teatrais em uma experiência performática única e convivial, que em pouco mais de uma hora remete o espectador a uma viagem no tempo.

Além de uma rica e rústica estrutura de recursos cênicos e *personatrimers* de todas as idades, com destaque para o “abre alas” da peça, que é composto pelos integrantes mais experientes da trupe, há também a presença dos tradicionais *títeres*<sup>36</sup>, que aludindo à figura de personalidades argentinas da época, narram a cronologia da trama e fazem as principais amarrações no enredo que segue uma linha cronológica e sendo acompanhado de uma sonoplastia única, realizada ao vivo por uma orquestra local e também composta pela comunidade.

---

<sup>36</sup>*Los títeres pertenecen a todas las culturas del mundo, pues su origen se remonta a las civilizaciones más antiguas, desde cuando el ser humano vio su sombra reflejada en las paredes, gracias al fuego de las hogueras. Al principio, los títeres se elaboraban con la piel de los animales que se cazaban y madera. Eran planos y estaban hechos para el teatro de sombras.*

*Más adelante vinieron las figuras de bulto tallado en madera, y, posteriormente, los títeres se empezaron a hacer con elementos más modernos como el papel maché y los plásticos. Podría decirse que los títeres han evolucionado de acuerdo a cómo ha ido cambiando el uso de los materiales a lo largo de la historia. De hecho, la figura del títere es anterior al teatro, e históricamente han hecho alusión a personajes que tienen algo que ver con la religión, o con la tradición de los héroes o de los dioses de las diferentes regiones del mundo. (Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá, online).*

Figura 6 – *Títeres e índios na narrativa inicial*

Fonte: Identidades<sup>37</sup>, 2021

*Venimos de Muy Lejos* é rico em elementos históricos. A apresentação começa com uma crítica pontual e acertada ao genocídio dos povos indígenas que habitavam a região *del Plata*, protagonizado pelos colonizadores europeus durante a conquista das Américas. Em seguida, o enredo apresenta uma narrativa hiperbólica de representantes da igreja, que, em um discurso apelativo e emotivo, assumem o papel de ignorar e apagar o passado, abençoando o futuro e a nova vida dos imigrantes recém-chegados. Sem perder de vista o humor, a narrativa também critica a administração pública corrupta da época e resgata as memórias dos imigrantes, que por muito tempo foram tomadas pela esperança de dias melhores na Argentina.

Além dos espanhóis, as estereotipadas famílias italianas, também instaladas no cortiço do bairro, aparecem sempre performando uma canção em coro, com paródias executadas a partir de clássicos italianos, como *Bella Ciao* e *Tarantella*. Essa rede de conterrâneos desenvolve uma trama com momentos de conflitos e, outrora, de comunhão entre os vizinhos. De acordo com a narrativa, eles se identificam como sendo compostos por diferentes classes e níveis sociais, porém, agora, habitam o

---

<sup>37</sup>Canal Identidades, sitio de contenidos y saberes culturales comunitarios. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=O\\_lyK4jl6wU](https://www.youtube.com/watch?v=O_lyK4jl6wU) Acesso em: 07 jan. 2024.

mesmo lugar e precisam aprender a conviver em comunidade, tanto para manterem vivas as memórias e tradições dos conterrâneos, quanto para a própria sobrevivência de cada indivíduo que compõe aquela grande irmandade.

Figura 7 – A sagrada bênção



Fonte: Identidades, 2021

Com pouco mais de trinta minutos de cena, a apresentação chega a um momento de conflito que vale a menção. De um lado do cenário se colocam os vizinhos agrupados, com destaque para uma figura de um líder, que se apresenta como uma espécie de representante dos vizinhos e de toda a localidade, com o objetivo de fundar a República Popular de *La Boca* (tradução nossa)<sup>38</sup>. Do outro lado, se colocam apostos as autoridades argentinas, fardadas e em marcha, sob as ordens do controverso General Julio Roca, reivindicando a ordem e a soberania da República Argentina. Ao centro e intermediando o diálogo, com a serenidade e retórica característica, estava o representante da igreja católica na figura do padre, que estabelecia o acordo de convivência entre as duas partes, que sozinhas não conseguiam chegar a um consenso quanto aos direitos dos imigrantes.

---

<sup>38</sup> *Repubblica Popolare di La Boca.*

Figura 8 – vizinhos x autoridade



Fonte: Identidades, 2021

Ainda na mesma cena, um índio aparece ao fundo, calado e discreto, às vezes realiza um gesto caricato, com o objetivo de despertar o riso no público. A presença de tal personagem não é explorada, contudo, induz à reflexão que aquela figura, que representa os povos ancestrais daquela terra, agora lhe cabe somente o papel de observador das disputas por aquele espaço que outrora fora seu e lhe foi arrancado sem nenhum respeito.

Na mesma cena de conflito entre vizinhos e autoridades, com menor protagonismo, mas com uma gigantesca carga histórica, surgem de forma anônima, personagens anarquistas com discursos radicais que incluem o grito pela liberdade, além da disposição para atitudes mais drásticas, como ameaças de bombas. No entanto, essa movimentação encontra pouca adesão entre os vizinhos e sai de cena, deixando a atenção do espectador centrada no conflito inicial.

Seguindo o eixo principal do enredo, que se concentra em recordar a vida dos imigrantes, a cena seguinte apresenta uma família de judeus comerciantes, composta por uma mãe e seu filho. Eles chegam ao cortiço para que a mãe seja apresentada à futura nora, que pertence a uma das famílias italianas do lugar. Em meio a conflitos satíricos entre costumes e tradições culturais, o casamento, que mais parece um acordo entre as partes, é definido com muita interferência, comentários e

sugestões dos vizinhos. No final, as famílias acabam se entendendo e optam por uma cerimônia híbrida entre culturas e inclusiva para toda a comunidade.

Figura 9 - A jovem y el *compadrito*



Fonte: Identidades, 2021

Na cena que se inicia na sequência, a apresentação atinge o ponto que pode ser considerado seu clímax. No momento de maior interação com o espectador, uma jovem imigrante italiana procura emprego, mencionando a dificuldade de sobreviver na terra das oportunidades que lhes fora prometida. Nesse instante, aproxima-se um *compadrito*<sup>39</sup>, esbanjando sorriso e encanto, que ironicamente diz à jovem: “não se preocupe, pois tudo tem solução, nesse país maravilhoso, onde até mesmo os mortos votam” (tradução nossa)<sup>40</sup>. Em seguida, ele submete a moça a um humilhante e degradante subemprego, que consiste em ficar com um alvo em volta do pescoço, oferecendo a quem passasse três bolas pelo valor de cinco centavos, para que as pessoas tentassem acertar sua testa. Claramente o trecho pode ser compreendido

<sup>39</sup> *Compadrito* é a figura do valentão dos subúrbios, respeitado pela fama de sua valentia, por ser um homem supostamente perigoso. Sua força deriva tanto de seus feitos individuais, quanto da rede a que ele pertence [...]. É uma figura cidadina, mas que traz signos do campo em si e em seus valores” (Leite, 2022, p.82).

<sup>40</sup> “No se preocupe, si todo tiene solución en este país maravilloso, donde hasta los muertos votan” (Identidades, 2021, online).

como uma alusão crítica às dificuldades enfrentadas pelos imigrantes, que se estendiam para além das insalubres condições de moradia.

Figura 10 - Autoridades cabeçudas



Fonte: Identidades, 2021

Com a apresentação chegando a seus momentos finais, a cooperação entre os vizinhos para lutar por seus direitos básicos já está consolidada, não só no cortiço, mas também na suposta terra das oportunidades. Com as demandas sociais e políticas marcadas, a cena se fecha com outro elemento brechtiano, as personagens como representação, na forma de *títeres* cabeçudos como figuras de autoridade que entram em conflito com os moradores, fazendo referência direta à Lei da Residência, sancionada na Argentina em 1902<sup>41</sup>.

Na sequência, o grupo de vizinhos armados de vassouras e embalados pelo ritmo da *Tarantella*, ecoa seu grito de guerra e parte ao encontro do dono do cortiço

---

<sup>41</sup> Na Argentina, também, o projeto oficial era resposta às agitações existentes, que preocupavam um amplo espectro político. Em 1902, houve uma séria greve geral concentrada no porto de Buenos Aires, que paralisou as exportações no momento mais crítico da colheita. A violência no movimento operário ampliava-se, e a primeira medida foi de cunho repressivo: a Lei de Residência, sancionada no mesmo ano. Ela permitia ao Executivo expulsar do país todo estrangeiro suspeito de atividades ou discurso subversivo sem a intervenção do Poder Judiciário. Como a grande maioria dos dirigentes operários era de estrangeiros, a medida poderia decapitar praticamente qualquer organização que operava nesse ambiente. Mas a Lei de Residência, dirigida aos anarquistas, foi complementada com o projeto de Lei Nacional do Trabalho para o qual se contou com o apoio notável de intelectuais socialistas e independentes (Tella, 2017, p. 159).

para solicitar providências acerca do ocorrido entre eles e as autoridades. Mais uma vez intermediado pela igreja na figura do padre, os vizinhos conseguem, a partir da colaboração conjunta, negociar melhores condições de moradia com o proprietário do cortiço, que a esse ponto da trama, já está tentando se privar do conflito escondendo-se entre os espect-atores.

A negociação simboliza a primeira vitória da comunidade, que luta em conjunto por seus anseios e necessidades. Com isso, a narrativa histórica se encerra, cedendo espaço para o desfecho final. Alguns moradores, em busca de melhores condições de vida, partem para outros bairros ou até mesmo retornam à Europa, na esperança de dias melhores. Outros permanecem e, junto com novos imigrantes, agora em sua maioria latino-americanos, possibilitam e vivenciam a transformação do bairro de *La Boca*.

Com uma canção que mescla os solos de bandoneon e introduz notas de um tango que segue mais uma vez para a paródia de *Tarantella* em coro, os vizinhos contam assumem a forma de monólogo e um a um narram as dificuldades enfrentadas pelo povo argentino que vive à margem dos centros urbanos. Evidenciando grandes períodos de dificuldade, como a crise econômica que há décadas assola a Argentina e a pandemia do Coronavírus, que atingiu principalmente aos mais pobres, os vizinhos recordam a todos que são um povo de trabalho e luta e que juntos já puderam e sempre poderão enfrentar qualquer dificuldade que os tente oprimir.

### 3. 3 POETAS DO TIETÊ / LIBERTARTE

O coletivo artístico *Poetas do Tietê* pode ser lido como um grupo multiartístico e autônomo, que mescla profissionais e amadores que constantemente ocupam os espaços públicos da capital paulista apresentando e representando, entre poemas, músicas, performances, passando a mensagem de que mesmo em meio ao caos da luta contra o relógio, no dia a dia acinzentado pela fuligem de São Paulo, é possível encontrar alegria, arte e beleza.

Sob a condução do poeta e escritor Paulo D'Auria, o grupo de amigos se apresenta prioritariamente em forma de sarau performático, ocupando as ruas e o espaço público da capital paulista e espaços reconhecidos como o da Casa das Rosas, bibliotecas públicas, além da Fundação Casa e projetos em prisões. O coletivo

leva o diálogo, a crítica e a cultura, por meio da poesia e da palavra cantada, àqueles que não têm tempo para nada além da rotina casa-trabalho. Dessa forma transformam a paisagem urbana, especialmente para o cidadão que é consumido por ela.

Há quinze anos transmutando a verticalidade petrificada e gélida de São Paulo, o projeto mais longínquo e duradouro do coletivo, denominado *Poesia na Faixa*, que consiste em levar a poesia em performance às faixas de pedestres das movimentadas ruas centrais da cidade e apresentá-las enquanto o semáforo se fecha para os carros. Munidos de megafones, pandeiros, faixas e incontáveis adereços, o poema ganha forma e protagonismo na posse de quem a declama, como afirma a integrante do grupo, a poeta Mayara Silva:

A cidade de São Paulo, infelizmente ainda é muito cinza e uma das formas de colorir ela, sem usar tinta, é a poesia. Então a gente *colorei* ela através da arte.

A gente não faz só poesia, a gente entrega panfletinhos com poesias, a gente entrega livro para as pessoas que declamam poesia durante o Poesia na Faixa” (Silva apud Urbamov, 2017, *online*)

Figura 11 – Poesia na Faixa



Fonte: Professor Eliseu Gabriel<sup>42</sup>, 2022

<sup>42</sup> Poesia na Faixa na Semana da Leitura. 2022. Disponível em: <[https://www.eliseugabriel.com.br/noticia\\_aberta.php?id=2336](https://www.eliseugabriel.com.br/noticia_aberta.php?id=2336)> Acesso em: 03 jan. 2024.

Segundo D'Aurea (apud Urbamov, 2017), o coletivo *Poetas do Tietê* está diariamente idealizando e produzindo conteúdo que integre arte e sociedade. Entre os projetos em execução, em paralelo ao *Poesia na Faixa*, estão o *Projeto Livrar*, que consiste na distribuição de livros pelas ruas e que está sob a execução de Antônio Miotto, também membro do coletivo, e o projeto *Asas Abertas*, que leva as vozes do sarau e da literatura periférica aos menores da Fundação Casa<sup>43</sup>, idealizado e executado pelo poeta Jaime Queiroga, entre outros projetos que integram o portfólio do coletivo.

Ainda sobre as propostas irreverentes e inovadoras do *Poetas do Tietê*, D'Auria comanda o Projeto *Oficina Fabricar*, fazendo alusão a ferramentas de manutenção e carpintaria, onde moldando palavras é possível fabricar poesia, sendo essa a principal função dessa oficina formativa voltada aos jovens das periferias paulistana que queiram aprender literatura e a fabricar poesias curtas de uma forma irreverente.

Ainda sob o comando de D'Auria, o sarau *A Plenos Pulmões* se destacou durante a pandemia de covid-19, pois seus responsáveis mantiveram suas atividades em formato *online*, por meio de *meetings*, durante todo o período pandêmico.

Inicialmente, este sarau que atualmente acontece na *Casa das Rosas*, era comandado por Marco Pezão (1951-2019), poeta, premiado como agitador cultural pelo Governo do Estado de São Paulo, iniciou com o poeta Sergio Vaz o sarau pioneiro *Cooperifa* (Cooperativa Cultural da Periferia). Em 2001, Na Casa das Rosas, com o poeta Frederico Barbosa, Marco Pezão criou e manteve o sarau *A Plenos Pulmões*, com o tradicional microfone aberto para quem quisesse falar, declamar e se descobrir como poeta (Casa das Rosas, 2015).

---

<sup>43</sup> A Fundação Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente (FUNDAÇÃO CASA), entidade vinculada à Secretaria de Estado da Justiça e Cidadania, tem a missão primordial de aplicar medidas socioeducativas de acordo com as diretrizes e normas previstas no Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) e no Sistema Nacional de Atendimento Socioeducativo (SINASE).

A Fundação CASA presta assistência a jovens de 12 a 21 anos incompletos em todo o Estado de São Paulo, executando medidas socioeducativas de privação de liberdade (internação) e semiliberdade. As medidas — determinadas pelo Poder Judiciário — são aplicadas de acordo com o ato infracional e a idade dos adolescentes (Fundação Casa, *online*).

O sarau A Plenos Pulmões continuou, presencialmente no Jardim da Casa das Rosas, na Avenida Paulista, número 37, tendo no comando o poeta Paulo D’Auria e Cissa Lourenço com o Coletivo Poetas do Tietê, no coração de São Paulo, levando a poesia escrita e falada a todos aqueles que por ali passavam até o ano 2024. Com a mudança de política cultural no Estado de São Paulo, infelizmente o Sarau A Plenos Pulmões deixou de estar na programação da Casa das Rosas.

Figura 12 – Sarau na Casa das Rosas



Fonte: Facebook do Sarau a Plenos Pulmões

Dentre as produções do coletivo *Poetas de Tietê*, estão as mais variadas obras periféricas, compiladas, publicadas e comercializadas sob o selo da editora paulistana *LiteraRua*, que desde o ano 2002 se apresenta no cenário editorial com a missão de exercer a cidadania dando voz a autores da cultura marginal.

A colaboração dos artistas integrantes dos projetos desenvolvidos pelo coletivo *Poetas do Tietê* é totalmente voluntária e a execução dos trabalhos é sem fins lucrativos. Tudo aquilo que é arrecadado por meio de editais de fomento à cultura e venda de livros, é convertido para a manutenção dos projetos da casa.

Além de atuar na transformação do cotidiano das pessoas imersas no agitado contexto urbano, em 2015 o coletivo passa a idealizar e desenvolver projetos que possibilitam a narrativa da história de vida das pessoas que estão em privação de liberdade. Assim, paralelamente ao projeto *Asas Abertas*, que desenvolve com jovens e adolescentes a prática da literatura na margem, está o projeto *LibertArte – Trançar Feminismos, Poesia & Coragem*, que entre outras frentes, atua diretamente com mulheres que estão inseridas nesse contexto de reclusão, Trabalhando com mulheres da PFC (Penitenciária Feminina da Capital) desde 2015, inicialmente com literatura de escrita feminina, apresentando escritoras brasileiras negras e periféricas, como Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo, e colhendo histórias e relatos de vida das detentas, transformando literatura em cidadania, usando as ferramentas literárias na superação de traumas, dores e experiências negativas, mostrando força coletiva e vozes de sororidade e superação.

Foi nesse contexto que o projeto *LibertArte* se desenvolveu e conquistou dois editais VAI (Programa de Valorização de Iniciativas Culturais)<sup>44</sup>, possibilitando a edição de dois livros confeccionados com poesias e textos escritos pelas mulheres reclusas e envolvidas no projeto, além de custear materiais e oficinas voltados para o desenvolvimento e aprimoramento da leitura, escrita e formação artística dessas mulheres.

Em 2021, o *LibertArte* conquistou o edital *ProAC – Teatro* (Programa de Ação Cultural) do Estado de São Paulo, onde concorreu com mais de 3.000 inscritos, com uma ideia inovadora, a peça performática *Somos Todas Carolinas*, idealizada por Cissa Lourenço para ser executada na Penitenciária Feminina da Capital. No entanto, a ideia acabou sendo acolhida, escrita e encenada pelas pacientes do Hospital de Custódia e Tratamento Psiquiátrico Prof. André Teixeira de Lima, em Franco da Rocha, Região Metropolitana de São Paulo.

Cissa Lourenço conta um pouco dessa trajetória:

---

<sup>44</sup> Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais (VAI), foi criado em 2003 para apoiar financeiramente coletivos culturais da cidade de São Paulo, principalmente de regiões com precariedade de recursos e equipamentos culturais. Organizados sob duas modalidades, contempla grupos de jovens iniciantes e grupos de jovens e adultos com experiência comprovada de no mínimo 2 anos (SP Cultura, *online*).

[...] eu tenho um texto da Carolina Maria de Jesus, que é um pedaço do *Quarto de despejo* (1960), que eu faço meio interpretando mesmo, como se eu fosse a Carolina. Em um desses saraus, quando eu interpretei esse pedaço do texto e contei uma parte da história da Carolina Maria de Jesus, uma das mulheres que estava lá no materno, falou: “Ah, a história da Carolina parece a minha!” Aí que me veio a ideia, que eu fiquei matutando, de trabalhar com a peça.

Em 2021, tentamos um *ProAC – Teatro* (Programa de Ação Cultural) com esse projeto *Somos Todas Carolinas*, de fazer um espetáculo de teatral baseado na vida da Carolina Maria de Jesus e baseado na vida dessas mulheres reclusas. O *ProAC* é concorrido. O *ProAC – Teatro* acho que foram mais de 3.000 inscritos. Para falar a verdade, eu fiz porque eu achava que era um projeto do caramba, mas eu achava que era muito difícil conseguir, pois tinha muita concorrência, concorria com coletivos de teatro que tem muitos anos aqui em São Paulo. Aqui em São Paulo tem uma vertente teatral, de teatro de grupo, muito forte, então eu achei que não ia ganhar, mas ganhei! E foi bem legal, porque era um projeto que sem o edital não aconteceria (não publicado).

### 3. 3. 1 Somos Todas Carolinas

A escolha da peça *Somos Todas Carolinas*, do grupo *LibertArte*, apresentada no Hospital Psiquiátrico de Custódia de São Paulo, foi pautada na notável importância social e cidadã que o trabalho representa. A dramaturgia da peça foi cedida pelos responsáveis pelo projeto, possibilitando assim seu estudo. Além disso, as imagens para ilustrar o texto a seguir, bem como informações relevantes para a confecção da entrevista no apêndice C, foram extraídas da reportagem de Mariana Vilela para a *ANF (Agência de Notícias da Favela)*.

Esta pesquisa literária ressalta o potencial do teatro para dar voz a grupos marginalizados e invisíveis, como é o caso das pacientes de um hospital psiquiátrico de custódia. Ao oferecer um ambiente para expressão artística e pensamento crítico, o trabalho teatral incentiva a humanização e apresenta ferramentas úteis para a reintegração dessas pessoas na sociedade, confrontando estigmas e preconceitos ligados à saúde mental e ao sistema prisional. Além disso, o trabalho evidencia o poder transformador da arte como instrumento de empoderamento, conscientização e estímulo à cidadania, enfatizando a relevância de iniciativas culturais no cenário de instituições fechadas.

A concepção da obra começa com a sensibilidade e percepção dos(as) *personatrimers* do *LibertArte* após a leitura e interpretação de um trecho do livro *Quarto de despejo – Diário de uma favelada* (1960), de Carolina Maria de Jesus, junto

com as detentas da Penitenciária Feminina da Capital, situação em que percebeu que muitas das vivências dessas mulheres em privação da liberdade se assemelhava a vida dura que a autora teve durante os anos em que viveu nas ruas de São Paulo.

Nesse contexto de acolhimento o *LibertArte* enxergou a possibilidade de transformar experiências em teatro, contando as memórias dessas mulheres marginalizadas e que são silenciadas, inclusive pelo distanciamento social. Entender as mulheres inseridas naquele contexto de isolamento, alguns temporários e outros permanentes, foi o primeiro passo da artista em direção à construção desse trabalho.

Como mencionado anteriormente, o projeto *Somos Todas Carolinas* foi pensado para ser aplicado na Penitenciária Feminina da Capital, onde eram desenvolvidas as oficinas de escrita e que ocorreram as leituras de *Quarto de despejo*, entre outras escritas de autoria feminina. Contudo, a ideia do projeto foi acolhida pelo Hospital de Custódia e Tratamento Psiquiátrico Prof. André Teixeira de Lima, de Franco da Rocha, Região Metropolitana de São Paulo, que até a data de realização desta pesquisa, conta com setenta e seis mulheres e quatrocentos e sessenta e nove homens vivendo em reclusão. Diferentemente das penitenciárias regulares, o Hospital de Custódia oferece tratamento terapêutico em diversas áreas do conhecimento e formas de aprendizagem às pessoas reclusas diagnosticadas com demandas psíquicas e/ou psiquiátricas.

O projeto foi formulado para ter um viés terapêutico. Entretanto, os idealizadores queriam ir além e torná-lo um projeto profissionalizante, com oficinas de música, escrita e atuação. Nessas oficinas de adesão voluntária, seria propiciada formação para as mulheres que se interessassem.

Vale o adendo e a menção que parte dos valores arrecadados com o edital de incentivo à cultura, que possibilitou a realização dessa ação, era em parte destinado às detentas e suas necessidades cotidianas, ou até mesmo reservado e fornecido a elas no momento da reinserção à sociedade, como menciona Cissa Lourenço:

[...] E aí foi assim, aí a gente ganhou o edital, tiveram todas as negociações por meio de uma conversa com a direção, as mulheres foram voluntárias, e quem quis fazer, entrou. A princípio, a gente não falou que ia ter uma ajuda de custo, para não aparecer só aquelas mulheres que estavam lá

interessadas no dinheiro, o que eu também nem acho tão terrível, devido a situação delas. (não publicado).

Voltando à ideia do projeto, que mesclava uma proposta terapêutica com um desdobramento profissionalizante, a iniciativa manteve sempre seu viés artístico. A proposta pretendia consolidar, como produção final das oficinas, uma apresentação composta pelas narrativas e memórias das detentas. Cissa Lourenço destaca que, mesmo sob tantos vieses, a ideia nunca perdeu seu caráter crítico:

[...] A gente tem uma visão crítica, falamos dessas pessoas que moram na favela, fizemos uns cartazes com dados estatísticos, uma coisa bem Teatro do Oprimido. Fizemos cartazes com a quantidade de pessoas que moravam na favela antes e quantas moram agora, quantas famílias há, onde as chefes de família são mulheres e quantas mulheres tem filhos sozinhas. Mostramos tudo isso, mas ficaram tudo em um segundo momento, pois o mais importante do espetáculo foi a perspectiva das mulheres (não publicado).

Dentro da cronologia dos desdobramentos que culminariam no projeto *Somos todas Carolinas*, em 2015, o coletivo *LibertArte* desenvolvia oficinas de leitura de autoria feminina e periférica e oficinas de produção escrita a partir dessas leituras e dos relatos das mulheres detentas na Penitenciária Feminina da Capital, em São Paulo.

A retomada das ações desse projeto antecessor, se deve a alguns fatos importantes para o desenvolvimento do *Somos Todas Carolinas*, como menciona Cissa Lourenço:

Ficamos desde 2015 na feminina [penitenciária], onde começamos de maneira voluntária, mas depois ganhamos dois VAI (Programa de Valorização de iniciativas Culturais), que são editais da prefeitura de São Paulo, que possibilitaram o lançamento de dois livros com as mulheres em reclusão, sendo que o segundo VAI, lá da PFC (Penitenciária Feminina da Capital), já foi na pandemia.

Na verdade, a gente começou o projeto com as mulheres e fomos juntando os textos, para no final pegarmos todas aquelas produções, sentarmos com as mulheres e selecionar quais textos a gente ia escolher para compor a obra. Só que antes de acontecer isso, entrou a pandemia e aí ficou bem complicado. Fizemos um caderno de acompanhamento onde a gente punha um texto, fazia uma proposta de escrita, a partir disso, elas desenvolviam essa proposta no caderno, depois elas nos devolviam os cadernos para a leitura, e a partir dessa prática, conseguimos produzir os livros. (não publicado).

Subsequente a tais desdobramentos, quando o projeto inicial de leitura e produção escrita já estava consolidado e foi diante de tantas realidades e similaridades, que os integrantes do coletivo tiveram a ideia de fazer teatro naquele contexto e com a história de vida de tantas “Carolinas”.

Ao todo vinte e uma mulheres se propuseram a participar do projeto e da apresentação. Segundo o que descreve a diretora Cissa Lourenço, toda a preparação foi muito intensa, com apenas seis meses para estudar, ensaiar e preparar a peça, com muita sensibilidade para compreender a resistência e as limitações de cada uma das mulheres envolvidas e conseguir com que todas as voluntárias fossem incluídas, respeitando ainda, as diferenças de cada um dos corpos:

[...] Aprender a se adaptar ao momento e não vir com fórmulas prontas, eu acho que foi fundamental para mim. Pensar que a as vezes um jogo [cênico] dá certo e outras vezes não. Você pode até chegar com ideia, mas é importante ser permeável e sentir se aquilo servirá para o momento. Respeitar a vontade das pessoas e o limite dos corpos. Um exercício físico é importante, mas às vezes, a pessoa está parada a tanto tempo que não consegue desenvolver. Quem trabalha com arte social tem que olhar para as pessoas com quem se está trabalhando e enxergar a necessidade delas naquele momento [...] (não publicado).

No trecho, Cissa Lourenço destaca que a técnica usada para iniciar os trabalhos foi a do Teatro do Oprimido, com exercícios que permitissem as mulheres se soltassem e interagissem umas com as outras e com a proposta de cena. A partir disso, oficinas foram sendo estabelecidas e os trabalhos e estudos foram se intensificando.

Figura 13 - Expressão e libertação



Fonte: Divulgação<sup>45</sup>, 2023

Para a elaboração do roteiro, as mulheres que compunham o projeto receberam textos de Maria Carolina de Jesus que serviram como base. Após a leitura, a proposta feita pelos membros do coletivo, foi que as mulheres pudessem produzir livremente, tanto na forma quanto no conteúdo, inclusive com desenhos sobre suas vivências e experiências. Tomou-se o cuidado apenas de trocar seus nomes reais por pseudônimos, evitando assim, de forma preventiva, qualquer tipo de discriminação e/ou retaliação que as mulheres pudessem vir a sofrer. Antes da seleção das histórias para a confecção do texto da peça, todas as produções foram expostas em mostras abertas ao público, permitindo que as internas vivenciassem a experiência de exposição cultural, conforme se pode observar na figura a cima.

Ainda sobre o cuidado com as mulheres e sensibilidade prévia à produção, Cissa Lourenço menciona que muitas daquelas mulheres envolvidas na narrativa sofreram algum tipo de violência desde muito cedo em suas vidas. Ou mesmo quando não tão novas, já na vida adulta, assim como Carolina Maria de Jesus, vivenciaram traumas e violência em algum momento de suas vidas.

Diante desse contexto e em um trabalho coletivo de sensibilidade, muitas histórias foram deixadas de lado para que a peça não absorvesse uma denotação de

---

<sup>45</sup> As imagens de divulgação do projeto “Somos todas Carolinas”, foram extraídas do texto de Mariana Vilela para a ANF (Agência de Notícias da Favela) “coletivo leva arte para presídio feminino psiquiátrico em São Paulo”, disponível em: <https://www.anf.org.br/coletivo-poetas-do-tiete-arte-para-dentro-dos-presidios/> Acesso em: 09 de jan. 2023 e reproduzidas tal qual no original.

estopim e para não adentrar à rememoração de traumas que nem a apresentação e nem a equipe de produção, teriam competência formativa para trabalhar, como é possível observar em alguns trechos da fala de Cissa:

[...] Histórias de mulheres presas são normalmente muito terríveis. A gente tem um poema curto, que fala assim: “mulher na cadeia ou é treta com homem ou é filho com fome”, e é muito isso. Dessas mulheres que estão agora nesse psiquiátrico, é assim, uma coisa incrível, mais da metade dessas mulheres foram abusadas. Elas têm um histórico de violência muito forte. Quando a gente fez o espetáculo, que começamos a conversar sobre essas histórias, eu nem quis entrar muito a fundo, porque eu fiquei com medo de ser um ambiente que eu não desse conta, sabe? [...]

[...]Tiveram algumas histórias que não colocamos no espetáculo, porque não queríamos uma coisa sensacionalista. Tem coisas que a gente tem que saber, que é, o quanto você vai mostrar pra sensibilizar ou até onde você vai pra chocar e fazer essa coisa sensacionalista. Isso para mim sempre foi um ponto muito delicado, que eu sempre tive atenção. Dependendo da história, eu falava: não, não vamos colocar, porque depois ela vai falar esse texto em cena e vai ficar aquela coisa de “oh!” [espanto]. Não queremos isso! Queremos que as pessoas se sensibilizem, se emocionem, mas que não fique nessa coisa de mundo cão. Então isso também foi uma coisa marcante e que a gente foi descobrindo. [...]

[...] Na verdade, não queríamos falar de nenhuma história de violência, de estupro ou violência sexual. Como elas contaram várias histórias interessantes, principalmente muitas histórias da infância, e eu acho que o resgate de infância delas foi importante, pois foi o chão, foi a base, mesmo daquelas que foram para rua e que não tinham casa, mas é um momento da base. A partir disso eu penso que foi meio natural [a seleção] (não publicado).

Estabelecidos os parâmetros iniciais, o projeto passava ao próximo passo, o de desenvolver as oficinas e trabalhar aqueles diversos corpos para a atuação. Por meio de jogos e brincadeiras, de forma descontraída e pouco invasiva, o(a)s *personatrimers* conseguiram adentrar ao contexto penitenciário de reclusão e trazer para o mundo artístico pessoas que não estavam acostumadas a estar em evidência e que até preferiam não se expor. Contudo, à medida que as relações se estreitavam e as mulheres progrediam nas oficinas, os trabalhos iam se intensificando e a produção ia ganhando forma.

As mulheres participavam de oficinas de pinturas, onde além de se expressarem, produziam os desenhos que iriam compor o cenário da apresentação teatral. Essa dinâmica acontecia também com as oficinas de produção textual, voz e percussão, onde até mesmo a caneca de beber água, se transformava em elemento performático para compor a cena.

Figura 14 - Produção do cenário da peça



Fonte: Divulgação<sup>46</sup>, 2023

Ainda durante a entrevista, a *personatrimmer* conta que houve momentos de resistência das detentas, não para a participação em si, mas por muitas delas serem que suas histórias e vivências, assoladas pelas drogas e pela violência, não seriam boas suficientes para fazer teatro. Cissa relata que foi nesse momento que a história de vida de Carolina Maria de Jesus mais se aproximou das vivências das mulheres reclusas, e seu papel foi o de sempre exaltar as atitudes de superação, afastando a apresentação de um caráter sensacionalista e evidenciando que a vida delas estava além do delito que as trouxe para aquele contexto.

Ainda sobre a composição cênica envolvendo o corpo em movimento, muitos limites foram superados. Em uma das cenas, por exemplo, o jogo performático previa que as mulheres corressem de um lado para outro, onde sincronicamente, uma a uma deveria sair do grupo e deveria gritar um feito ou passagem da vida de Carolina Maria de Jesus e, do outro lado, aquelas que se identificassem deveriam gritar “eu também”. Porém, como fazer, se os corpos sem ritmo se quer andavam rápido e dentro do hospital penitenciário não era permitido correr? Para lapidar essa e outras as lacunas comuns ao teatro amador e manter o caráter humanitário e social sempre em

---

<sup>46</sup> Idem nota 45.

perspectiva, a apresentação avançava na produção teve que ser intensificada em enredo e ensaios.

Elementos profissionais como marcação de ritmo, ludicidade e mudanças cênicas, foram sendo incorporadas à rotina das mulheres. Somados a isso, a preparadora corporal e musical, desenvolvia a harmonização da voz, ritmo, volume e consistência corporal com o grupo de mulheres.

Com aproximadamente sessenta dias de ensaios, laboratórios intensivos e com uma produção que acontecia no tempo recorde de seis meses, entrava em cartaz, nos espaços do próprio hospital psiquiátrico, entre os dias 04 e 14 de julho de 2023, a apresentação *Somos todas Carolinas*. De produção coletiva e fruto de muito trabalho das mulheres que participaram, superaram dificuldades e possibilitaram o cruzamento de fronteiras entre arte, dificuldades, vida e cidadania.

A apresentação se desenvolve em ordem cronológica em relação a passagem da vida, incorporando as dificuldades na infância e avançando para a vida adulta, alternando entre a história de Carolina Maria de Jesus e as memórias e narrativas das vinte e uma outras “Carolinas” que compõem a trama. Além disso, a apresentação inclui poemas e cartazes informativos, confeccionados como recurso cênico, que trazem números estatísticos reais sobre a condição do cidadão marginalizado no Brasil.

Com dados alarmantes, os cartazes apresentam o número de brasileiros morando nas ruas da cidade de São Paulo (48 mil)<sup>47</sup> e mais de 2 milhões de pessoas habitando as favelas da capital paulista, e a cena pula os muros do presídio e tece sua crítica social, chamando a atenção para a história e condição de vida de outras milhares, para não dizer milhões, de Carolinas que estão pelo Brasil e talvez não tenham a oportunidade de escrever uma poesia ou um grito de socorro.

---

47 Dados apresentados à época. Segundo a reportagem de Elaine Patrícia Cruz para o jornal CNN Brasil em 05 de janeiro de 2024, em São Paulo o número de pessoas em situação de rua já supera os 54 mil (CNN, 2024, *online*)

Figura 15 - Carolinas



Fonte: Divulgação<sup>48</sup>, 2023

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o início desta pesquisa, uma das principais preocupações foi evitar que o trabalho se reduzisse a uma revisão bibliográfica rigidamente estruturada, com constatações friamente calculadas. Embora esse tipo de investigação tenha seu valor, a intenção aqui sempre foi propiciar e estender o diálogo para além das fronteiras e limites ideológicos, estéticos e poéticos que envolvem o tema e o campo do estudo teatral periférico em sua inesgotável transformação e evolução.

As reflexões finais aqui apresentadas podem ser lidas e entendidas com a premissa da necessidade de concluir a tese, mas nunca de encerrar seus resultados ou as possibilidades de extensão da pesquisa. Pelo contrário, abrem-se novos nortes e horizontes dentro do campo da pesquisa da mediação entre teatralidade e

---

<sup>48</sup> Idem nota 45.

sociedade, indicando caminhos para além dessas reflexões e incentivando futuras investigações. Esses parágrafos subsequentes destacam esse propósito dinâmico e contínuo do tema, sublinhando a importância de um diálogo aberto e a constante expansão do conhecimento no campo socio-teatral.

Resgatar o marcador temporal simbolizado pela pandemia de covid-19 foi significativo para a compreensão das políticas públicas que vigoram na Argentina e no Brasil. Isso se aplica não apenas no manejo da crise sanitária em termos de saúde pública, mas, principalmente, para entender como esses governos trabalharam para apoiar o setor artístico autônomo durante um período de grande crise, adaptação, fragilidade e mudanças na estrutura social.

A postura das lideranças de ambos os países na articulação de políticas públicas, quando comparadas, resultou em uma discrepância assustadora. Essa diferença não se refletiu apenas nos números de vítimas fatais durante o período, mas também na quantidade de pessoas, incluindo artistas e grupos artísticos autônomos, que foram duramente afetadas pelas manobras políticas das lideranças brasileiras. Além da falta de auxílio financeiro suficiente, que dificultou o enfrentamento do período, houve manobras legislativas que restringiram o acesso a recursos provenientes de editais de cultura que fomentavam e aliviavam o setor artístico. Com isso, a pandemia evidenciou as falhas nas políticas públicas vigentes e destacou a necessidade de um apoio mais consistente e transparente para todos os setores afetados, especialmente o cultural.

A pandemia de covid-19 funcionou como mais um catalisador para revelar as fraquezas e desigualdades nas políticas públicas, enfatizando a importância de um suporte mais robusto e equitativo para o setor artístico, que desempenha um papel crucial na vida cultural e social das comunidades. Sobre esse enredo político, as Pensadoras Davis e Klein (2020) destacaram a necessidade e a importância de movimentos sociais na resistência às políticas neoliberais e no combate a figuras autoritárias como Jair Bolsonaro e Donald Trump. Líderes extremistas usaram a pandemia como cenário para manobras políticas que garantissem seu poder, instigando movimentos nacionalistas e separatistas. Esses movimentos não apenas ganharam relevância, mas também contribuíram significativamente para o processo

de desglobalização (Lancha, 2020) e polarização das superpotências globais e das regiões que consideram suas periferias, como o sul global.

Nesse contexto de polarização pós-pandemia, esta pesquisa esbarra em sua perspectiva limítrofe, pois já não cabe pensar em comunidades como símbolos representativos de identidade, submetendo-as aos perigos do reducionismo de sua complexidade representativa e tratando-as como blocos hegemônicos ao invés de enaltecer suas singularidades. Isso limitaria o diálogo estabelecido para o reconhecimento e a inclusão da interculturalidade crítica e a pluralidade artística viva nas periferias.

Nessa perspectiva de complexidades hegemônicas e identitárias, Nancy (2016) manifesta o pensamento de que a comunidade como coletivo não deve possuir maior valor do que os membros que a compõem, mas deve exteriorizar a vontade de contribuição e partilha. Nancy posiciona a comunidade de maneira inequívoca no presente, refutando modelos que a idealizam como um objetivo futuro irrealizável. O autor sustenta que a comunidade não deve ser concebida como um instrumento para transformar os seres humanos em algo superior, mas sim como uma expressão de uma existência coletiva que já está presente. Em *Ser Singular Plural*, Nancy (2006) já questionava a noção de uma identidade coletiva estática e uniforme, defendendo que o "nós" não deve ser interpretado como uma entidade isolada e delimitada, mas como um conceito dinâmico e em constante desenvolvimento, propondo que a comunidade seja percebida como uma harmonia de particularidades, onde cada ser mantém sua individualidade dentro do conjunto.

Em suma, ao evidenciar o presente em vez de projeções ou perspectivas de futuros ideais, as contribuições de Jean-Luc Nancy oferecem uma perspectiva sobre a comunidade que destaca a realidade situacional, sem ofuscar a singularidade de cada indivíduo dentro da pluralidade e da espontaneidade da vida em comum.

Tomando essa referência como um pensamento a ser considerado, esta pesquisa pode ter encontrado seu segundo obstáculo, pois em suas bases teóricas, evidenciam-se contribuições como as de Bidegain (2007, 2011) e Fernández (2013, 2020), que consideram a comunidade um agente transformador da realidade cultural e social de um coletivo urbano. As autoras ainda destacam a força e a representatividade do coletivo como uma forma eficaz de alcançar as demandas,

desconsiderando as particularidades e individualidades em prol de um bem comum. A diferença na colaboração das pensadoras está no fato de que a primeira autora amplia o pensamento para além do contexto argentino, enquanto a segunda detém suas observações nesse contexto.

Contudo, ao estender o diálogo identitário sobre a comunidade para além das perspectivas deste estudo e focar na prática do teatro desenvolvido nos espaços periféricos, foi possível observar e comparar, por meio das metodologias aplicadas, que essa prática comunitária, inicialmente evidenciada por Augusto Boal, continua sendo uma ferramenta transformadora. O teatro periférico empodera as comunidades e promove a transformação social através da participação ativa e da conscientização dos moradores. Com isso, os estudos de Boal e Van Erven evidenciam que o teatro desenvolvido na margem da sociedade tem um papel crucial na construção de uma consciência crítica entre os participantes, proporcionando um espaço para que as vozes das comunidades sejam ouvidas e valorizadas.

Além de evidenciar coletivos de teatro periféricos que transformam seu entorno social, comparando como foi a movimentação desses coletivos através de seus trabalhos selecionados, o estudo que permeia esta tese estende suas contribuições ao expor as dificuldades enfrentadas por esses artistas e *personatrimers* nas últimas décadas. Essas dificuldades vão além das financeiras, uma vez que, prioritariamente, coletivos autônomos de teatro fazem uso de editais de cultura para fomentar a produção das apresentações.

Nos últimos anos, por exemplo, esses grupos enfrentaram desafios impostos pela pandemia e pelas medidas de segurança sanitária para a contenção da doença e propagação do coronavírus. Por fim, depararam-se com medidas governamentais autoritárias de um governo de extrema direita que, por meio de mudanças nas regras e na regulamentação de leis de fomento à cultura, como a Lei Rouanet e a Lei Paulo Gustavo, geraram desafios adicionais para os beneficiários, somando-se a um período de ajuste e incerteza para os projetos culturais, exatamente em uma época de maior vulnerabilidade para o setor, que foi durante a pandemia.

Sendo assim, a tese destaca em suas contribuições, como os coletivos de teatro autônomos periféricos continuam a encontrar formas de contribuir, resistir e inovar, apesar das adversidades. Essas iniciativas não apenas fortalecem o tecido

social das comunidades periféricas, mas também representam uma poderosa forma de expressão cultural e política. A resiliência desses grupos coletivos serve como um exemplo inspirador de como a arte pode ser um agente transformador, mesmo em tempos de crise.

No que se refere à hipótese levantada para a tese, as formas periféricas de fazer teatro, entre elas, o teatro de rua, o teatro periférico e o teatro comunitário e em comunidade, aqui exemplificados, corroboram a teoria da Estética da Emergência de Laddaga, que propõe um olhar contemporâneo sobre as mudanças estéticas do teatro atual, focando na colaboração e na criação de ecologias culturais. Com isso, Laddaga se refere às redes colaborativas e interativas que envolvem tanto artistas quanto não-artistas, promovendo uma cultura mais inclusiva e participativa, indo além da produção de obras sob estéticas convencionais. Ele defende que a arte deve ser uma prática participativa e inclusiva, envolvendo diferentes agentes e promovendo a transformação social, ética e cidadã de forma efetivamente democrática e igualitária.

A interseção entre as abordagens de Boal, Diniz, Dubatti e Nogueira com o proposto por Laddaga, está na valorização da ação coletiva e na criação de espaços de interação e participação. O teatro da periferia em suas variadas formas, de aspecto convivial, promove a democratização da arte, permitindo que as vozes periféricas sejam ouvidas e valorizadas. Da mesma forma, a Estética da Emergência enfatiza a importância da colaboração e da criação de redes culturais inclusivas, onde a arte se torna uma ferramenta de transformação social. Essas práticas teatrais e a teoria de Laddaga convergem na ideia de que a arte deve ser um espaço de encontro, participação e transformação, rompendo com as barreiras que separam artistas e público, e criando novas formas de expressão e convivência que refletem as complexidades e diversidades da sociedade contemporânea.

Por fim, a Estética da Emergência destaca a necessidade de reconsiderar os modelos institucionais e as maneiras de estruturar a cultura. Nessa jornada de confluência em direção às considerações de Laddaga, os teatros comunitário, em comunidade, periférico e de rua, ajudam a ilustrar essa mudança ao desafiar os padrões convencionais e estabelecer espaços onde a diversidade e a inclusão são fundamentais. Assim, as concepções do autor acerca de conceitos como ética e cidadania encontram eco nas práticas artísticas que incentivam a cooperação, o

pensamento crítico e a intervenção coletiva, auxiliando na construção de um mundo onde a arte e a cultura são acessíveis e significativas para as pessoas.

A confluência das perspectivas citadas se estende na percepção comum de que a arte deve ser um local de encontro, participação e mudança, fomentando a premissa de que a arte deve ser acessível e inclusiva. Isso possibilita e amplia a participação ativa dos integrantes da comunidade, incentivando a descoberta de *personatrimers* que habitam o espaço suburbano, onde o teatro expõe a realidade local.

Ainda sob a perspectiva da Estética da Emergência, os artistas locais da periferia, em sua maioria amadores, são essenciais para a formação das ecologias culturais e redes de colaboração, pois revelam histórias genuínas e vivências frequentemente negligenciadas pelas estruturas culturais convencionais, auxiliando na visibilidade das margens, democratização da arte e espelhando as diversidades e complexidades da sociedade atual. Estes artistas usam o teatro como instrumento de mudança social, empoderando suas comunidades e promovendo a conscientização sobre questões sociais, políticas e culturais. Suas práticas artísticas não apenas fortalecem o tecido social das periferias, mas também desafiam e reconfiguram as normas estabelecidas, promovendo uma rede cultural inclusiva e participativa que se estende para além das fronteiras, como já acontece na Argentina, Colômbia e Uruguai.

Para além das questões estéticas e poéticas, essa abordagem decolonial no espaço cênico periférico proporciona uma análise mais abrangente e crítica das dinâmicas de poder e controle, evidenciando suas diversas manifestações em distintos contextos históricos e geográficos. Nesse sentido, Rocha et. al. (2020) articula as ideias de Foucault e Mbembe, ilustrando como a necropolítica pode ser interpretada como uma ampliação e um aprofundamento da análise foucaultiana acerca do biopoder, destacando como populações em situação de vulnerabilidade são sistematicamente marginalizadas e desumanizadas.

É, portanto, a aproximação entre a necropolítica estrutural e o pensamento decolonial uma associação teórica e prática que visa revelar e modificar as dinâmicas de poder que persistem nas sociedades pós-coloniais, impulsionando um futuro mais equitativo e inclusivo. Esse encontro é crucial pois combina a crítica à violência e ao

controle do estado, traços da necropolítica, com a busca decolonial pela valorização e libertação dos saberes e culturas marginalizadas. Assim, o teatro autônomo como ferramenta de mediação e transformação, ao promover arte e cultura não hegemônica onde a justiça social e a inclusão são eixos centrais, ajuda a colocar em perspectiva temas relevantes e a vislumbrar e construir uma sociedade em um direcionamento verdadeiramente equitativo.

A partir de um entendimento particular, é possível considerar que o estudo aqui realizado destaca como a pandemia de covid-19 revelou vulnerabilidades nas políticas governamentais evidenciando a necessidade de um apoio mais sólido e claro para o setor cultural. A convergência das perspectivas de Boal, Nogueira, Dubatti e Laddaga, a partir da proposta das poéticas transterradas de Diniz, ressalta a relevância do trabalho coletivo de *personatrimers* e da construção de ambientes inclusivos e redes participativas. Essas práticas, por meio do teatro não hegemônico contracultural, fomentam a democratização da arte, concedendo voz aos membros das comunidades periférica e empregando a arte como instrumento pedagógico de mudança social, que podem ser acompanhadas, em um panorama geral, por meio da atualização do atlas de teatro comunitário na América do Sul disponibilizado nos apêndices do texto (apêndice D).

Portanto, o teatro comunitário da Argentina, assim como o teatro em comunidade, o teatro periférico e o teatro de rua no Brasil, que podem se somar a outras vertentes de teatro da margem e serem entendidos aqui como ferramentas de mediação e mudança, que não só reforça a estrutura social das periferias, mas que através da arte questiona as normas de repressão à periferia, fomentando uma rede cultural inclusiva e justa em um diálogo emancipatório. Tais ações são essenciais para edificar uma sociedade pela justiça social e pela diversidade cultural. Além disso, em união com as considerações sobre a necropolítica, o pensamento decolonial expõe e questiona as dinâmicas de poder nas sociedades pós-coloniais, sugerindo um futuro mais equitativo e inclusivo, a partir de uma epistemologia local sul-americana.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACCIOLY, Dante. **União corta 90,5% de repasses para estados e municípios durante pandemia.** Agência do Senado. Senado Notícias. Disponível em:

<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2021/06/02/uniao-corta-90-5-de-depasses-para-estados-e-municipios-durante-pandemia>. Acesso em 30 mar 2023.

ALBAN, A.; ROSERO, Jr. *Colonialidad de la naturaleza ¿imposición tecnológica y usurpación epistémica? Interculturalidad, desarrollo, y re-existencia*. **Revista Nómadas**, Papayan, v.45, p. 27-41, 2016.

ALVES, Lourdes K. Cartografias Literárias Nômades: o ensaísmo crítico e criativo escrito por mulheres no Brasil e na América Latina. *In*: ALVES, L. K.; DINIZ, A. G.; SELLÉS, C. L. (org.). **Poéticas sob suspeita**. Campinas: Mercado de Letras, 2019, p. 253-278.

AMADEO, Javier. **O debate econômico na Argentina da democratização**. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Ciências Políticas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências e Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 435f. 2005.

ANDRADE, Welington. **Contestação e Desvario: Tentativas de Experimentação do drama Brasileiro Pós-68**. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências e Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 334f. 2006.

ARAUJO, Ana. L. **Pandemia acentua déficit educacional e exige ações do poder público**. Agência Senado, 2021. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/infomaterias/2021/07/pandemia-acentua-deficit-educacional-e-exige-aco-es-do-poder-publico>. Acesso em: 23 de mar. de 2023.

ARISTÓTELES, **Poéticas**. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 3 ed., 2008.

BARREA, Agustina. R.; BARREA Esteban. R. **Territorialidade, dramaturgia e ocupação do espaço público no teatro comunitário**. Laboratório de Práticas Performativas na Comunidade, Lisboa: Biblioteca de Marvilla, 2018.

BARROS, Karin. **Erro Grupo persiste na discussão da ocupação urbana com arte em Florianópolis há 15 anos**. Nd+, 2016. Disponível em <https://ndmais.com.br/teatro/erro-grupo-comemora-15-anos-de-teatro-e-debates-nas-ruas-de-florianopolis/>. Acesso em 20 de nov. 2023.

BAYER, Osvaldo. **La influencia de la inmigración italiana en el movimiento obrero argentino, In Los anarquistas expropiadores y otros ensayos**. Buenos Aires: Booklet, 2008.

BECKETT, Samuel. Esperando Godot. Tradução: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BENNATON, Pedro D. **Deslocamento e invasão - Estratégias para a construção de situações de intervenção urbana**. Dissertação de mestrado em teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 158f. 2009.

BENNATON, Pedro D. **O jogo da Guerra**. ERRO Grupo, 2018. Disponível em: <http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/2018/08/10/jogo-da-guerra-2/>. Acesso em: 02 jan. 2024.

BENÍCIO, Raimundo K. de O. Os paradoxos de uma pedagogia teatral contracolonial. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 50, p. 1-25, abr. 2024.

BEZELGA, Isabel. As abordagens participativas do teatro e comunidade na formação em teatro. **Medi@ções** – Revista Online da Escola Superior de Educação do Instituto, v. 04, n. 02, p1-16, dez. 2016. Disponível em: <https://mediacoes.esse.ips.pt/index.php/mediacoesonline/article/view/130/pdf>. Acesso em: 02 jan. 2024.

BIDEGAIN, Marcela. *¿Qué es el teatro comunitario? Categorías para la definición del fenómeno cultural*. **Anagnórisis**. Barcelona, n.03, p. 01-15, jun. 2011.

BIDEGAIN, Marcela. **Teatro Comunitario. Resistencia y Transformación social**. Buenos Aires: Atuel, 2007.

BLOG DO GRUPO CLARIÔ DE TEATRO. Disponível em: <http://espacoclario.blogspot.com/p/o-grupo-clario-e-sua-historia.html>. Acesso em: 17 abr. 2025.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido: e outras poéticas artísticas**. Rio de Janeiro: CIV: Brasileira, 1983.

BORBA, Juliano. Teatro Comunitário e dramaturgia do espaço público. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 18, p. 129 –137, 2012.

BOSI, Alfredo. **Céu, Inferno: Ensaio de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Duas Cidades/Editoras 34, 2003.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre o teatro**. Siegfried Unseld (org.). Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRECHT, Bertolt. **O pequeno organon para o teatro**. Lisboa: Porto, 1970.

CARREIRA, André. Sobre um ator para um teatro que invade a cidade. **Moringa – Artes do Espetáculo**, João Pessoa, vol. 2, n. 2, p. 13 - 26, jul./dez. 2011.

CARREIRA, André. **Teatro Callejero en la Argentina y en el Brasil Democráticos de la Década del '80: La Pasión Puesta en la Calle**. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.

CARREIRA, André. Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade. In: LIMA, Evelyn F. W. (org.) **Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2008. p. 67-78.

CARREIRA, André. Teatro de Grupo: reconstruindo o teatro? **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 3, n. 5, p.1168-1174, 2019.

CARREIRA, André. Teatro de rua: Mito e criação no Brasil. **Revista Nupeart**, Florianópolis, v. 04, n. 04, p. 89 – 102, set. 2006.

CASANOVAS, Paloma. Desmonte do setor cultural: **Demora na análise de projetos, corte de verbas, nomeações atécnicas e assédio institucional marcam o campo cultural na**

**gestão Bolsonaro.** Agenda de Emergência, 2021. Disponível em: <https://agendadeemergencia.laut.org.br/liberdade-artistica/desmonte-do-setor-cultural/>. Acesso em 13 fev. 2024.

CASA DAS ROSAS. **Agenda - Sarau a Plenos Pulmões, por Marco Pezão.** Casa das Rosas, 2015. Disponível em: <http://www.casadasrosas.org.br/agenda/645-a-pletos-pulmes>. Acesso em: 03 jan. 2024.

CASTILHO, Daniela R.; LEMOS, Esther L. de S. Necropolítica e governo Jair Bolsonaro: repercussões na seguridade social brasileira. **Revista Katálysis**, Florianópolis, v. 24, n. 2, p. 269 – 279, maio/ago. 2021.

CATALINAS SUR. Praça coberta: O galpão do Catalinas Sur. 2020. Fotografia. Disponível em: <https://www.catalinasur.com.ar/index.php/el-galpon> Acesso em 03 jan. 2024.

CAPELLO, Carolina. Apresentação do ERRO. 2019. Fotografia. Disponível em: <https://www.horizontedacena.com/tag/erro-grupo/>. Acesso em: 01 jan. 2024.

CIA FÁBRICA SÃO PAULO. Jogo da Guerra - ERRO Grupo. YouTube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-BeZBWOOpQ9A&t=2062s>. Acesso em: 04 jan. 2024.

GALINSKY, Paula. *Confirmaron el primer caso de coronavirus en Argentina: trasladaron el paciente a otra clínica.* *Clarín*, 2020. Disponível em: [https://www.clarin.com/sociedad/coronavirus-confirmaron-primer-caso-argentina-espera-conferencia-gobierno\\_0\\_awnvwhZX.html#google\\_vignette](https://www.clarin.com/sociedad/coronavirus-confirmaron-primer-caso-argentina-espera-conferencia-gobierno_0_awnvwhZX.html#google_vignette). Acesso em: 29 ago. 2024.

CRUZ, Elaine P. Um em cada quatro brasileiros em situação de rua vive na cidade de São Paulo. *CNN Brasil*, 2024. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/um-em-cada-quatro-brasileiros-em-situacao-de-rua-vive-na-cidade-de-sao-paulo/>. Acesso em 24 set. 2024.

DAVIS, Angela; KLEIN, Naomi. **Construindo movimentos: Uma conversa em tempos de pandemia.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2020. *Ebook* (49p.).

DEBORD, Guy; BECKER-HO, Alice. **A Game of War.** *Translated by Donald Nicholson-Smith.* London: Atlas Press, 2007.

DINIZ, Alai G. Augusto Boal no Brasil e suas marcas na contemporaneidade. **Teatro: Revista de Estudos Culturales / A Journal of Cultural Studies**, n. 26, pp. 57-72, 2013.

DINIZ, Alai G. Mba'e rendy ne ñe'e: Entre a transculturação e a oralidade. **Revista Travessia**, Santa Catarina, n.38, p. 71-78, 1999.

DINIZ, Alai G. Oralidades Latino-americanas como poéticas sob suspeita. In: ALVES, L. K.; DINIZ, A. G.; SELLÉS, C. L. (org.). **Poéticas sob suspeita.** Campinas: Mercado de Letras, 2019, p. 99-124.

DINIZ, Alai G. Poéticas transterradas. **Línguas e letras**, Cascavel, v. 17, n. 37, p. 7-29, 2016.

DOLABANI, Milagros. *Anarquismo, teatro y política. El grupo filodramático 'Amigos del Arte' (Mar del Plata, 1939-1947) In: El anarquismo después del anarquismo: una historia*

**espectral**. Agustín Nieto; Oscar Videla (orgs.). Mar Del Plata: GESMAR, 2018. Livro digital. Disponível em: <https://gesmar.estudiosmaritimossociales.org/editorial/coleccion-anarquismos/el-anarquismo-despues-del-anarquismo/>. Acesso em 13 fev. 2024.

DONATO, Adriana. **Mudanças da Lei Rouanet e seus impactos**. Observatório Itaú Cultural, 2021. Disponível em: [https://portal-assets.icnetworks.org/uploads/attachment/file/100832/IC\\_Painel\\_Dados\\_OBS\\_Adriana\\_Donato\\_Lei\\_Rouanet.pdf](https://portal-assets.icnetworks.org/uploads/attachment/file/100832/IC_Painel_Dados_OBS_Adriana_Donato_Lei_Rouanet.pdf) Acesso em: 13 fev. 2024.

DUBATTI, Jorge. **Filosofia del teatro y Teoría del Teatro**. Buenos Aires: Anais, 2013.

DUBATTI, Jorge. **Filosofía del teatro I: Convivio, experiencia, subjetividade**. Buenos Aires: Atuel, 2007.

DUBATTI, Jorge. **Teatro – Matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada**. Buenos Aires: Atuel, 2016.

EIERMANN, André. **El teatro postspectacular. Telondefondo: Revista de Teoría y Crítica Teatral**, Buenos Aires, n. 16, p. 1-24, 2012.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. **GRUPO Opinião**. Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399366/grupo-opiniao>. Acesso em: 15 jan. 2024.

ENCICLOPEDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura. **Companhia Latão**. Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo356573/companhia-do-latao>. Acesso em: 11 set. 2024.

ERRO Grupo. **Categoria Histórico**. ERRO Grupo, 2001. Disponível em: <http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/2001/03/13/sobre-o-erro/>. Acesso em: 20 nov. 2023.

ERRO Grupo. **Jogo da guerra - Dialéticas de uma intervenção urbana: antagonismos, ironias e fracassos**. RAITER, Luana; BENNATON, Pedro (org.). Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.

ERVEN, Eugene. Van. **Community theatre: Global Perspectives**. London and New York: Routledge, 2001.

FACEBOOK. Sarau na Casa das Rosas. 2022. Fotografia. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=469792481843009&set=a.469792441843013> Acesso em: 04 jan. 2024.

FERNÁNDEZ, Clarisa. **Antecedentes e historia del teatro comunitario argentino contemporáneo. Los inicios de un movimiento. AISTHESIS**, Buenos Aires, n. 54, p.147-174, 2013.

FERNÁNDEZ, Clarisa. **Procesos de memoria en el teatro comunitario argentino. Revista Palos y piedras**, Buenos Aires, n. 11, enero-abril, 2011. Disponível em: <https://www.centrocultural.coop/revista/11/procesos-de-memoria-en-el-teatro-comunitario-argentino>. Acesso em: 14 ago. 2020.

FUNDAÇÃO CASA. **Quem somos**. Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente. Disponível em: <https://fundacaocasa.sp.gov.br/index.php/funcoes-e-competencias/>. Acesso em: 03 jan. 2024.

GABRIEL, Eliseu. Poesia na Faixa. 2022. Fotografia. Disponível em: [https://www.eliseugabriel.com.br/noticia\\_aberta.php?id=2336](https://www.eliseugabriel.com.br/noticia_aberta.php?id=2336). Acesso em: 03 jan. 2024.

GANDRA, Alana. **Covid-19 suspende aulas de 99,3% das escolas de educação básica**. Agência Brasil, 2021. Disponível em: [https://agenciabrasil.ebc.com.br/educacao/noticia/2021-12/covid-19-suspende-aulas-de-993-das-escolas-de-educacao-basica#:~:text=No%20geral%2C%2099%2C3%25,\(307%2C1%20dias\)](https://agenciabrasil.ebc.com.br/educacao/noticia/2021-12/covid-19-suspende-aulas-de-993-das-escolas-de-educacao-basica#:~:text=No%20geral%2C%2099%2C3%25,(307%2C1%20dias).). Acesso em: 30 mar. 2023.

GARCIA, Miliandres. Teatro e resistência cultural: o grupo opinião. **Temáticas**, Campinas - SP, v. 19, n. 37, p. 165–182, 2011.

GIL, Antonio. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 1999.

GONZÁLEZ, Enric. A crise perpétua da Argentina. El País, 2021. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/economia/2021-03-01/a-crise-perpetua-da-argentina.html>. Acesso em: 27 dez. 2023.

GOVERNO FEDERAL. **Painel Coronavírus**. Coronavírus Brasil. Disponível em: <https://covid.saude.gov.br/>. Acesso em: 30 mar 2023.

GOVINDA, Leandro, G. M. **Crítica à criminalização das aglomerações de pessoas durante a pandemia**. MSJ, 2020. Disponível em: <https://meusitejuridico.editorajuspodivm.com.br/2020/09/10/critica-criminalizacao-das-aglomeracoes-de-pessoas-durante-pandemia/>. Acesso em: 30 mar. 2023.

HASHIMOTO, Fernando. **Governo Bolsonaro promove desmonte de instituições culturais construídas ao longo de décadas**. Adunicamp, 2021. Disponível em: [https://www.adunicamp.org.br/noticias/governo-bolsonaro-promove-desmonte-de-instituicoes-culturais-construidas-ao-longo-de-decadas/#:~:text=RECURSOS%20E%20CENSURA&text=O%20Mobile%20\(Movimento%20Brasileiro%20Integrado,e%206%20pelo%20Poder%20Judiciário](https://www.adunicamp.org.br/noticias/governo-bolsonaro-promove-desmonte-de-instituicoes-culturais-construidas-ao-longo-de-decadas/#:~:text=RECURSOS%20E%20CENSURA&text=O%20Mobile%20(Movimento%20Brasileiro%20Integrado,e%206%20pelo%20Poder%20Judiciário). Acesso em: 13 fev. 2024.

HEMISPHERIC INSTITUTE. *Venimos de muy lejos* (2004). Instituto Hemisférico de Performance e Política, 2004. Disponível em: <https://hemisphericinstitute.org/pt/hidvl-collections/item/521-catalinas-venimos-de-lejos.html>. Acesso em: 05 jan. 2024.

HERITAGE, Paul. **Mudança de Cena: o uso do teatro no desenvolvimento social**. Rio de Janeiro: British Council, 2000.

IDENTIDADES. A jovem y el compadrito. 2021. 1 Fotografia. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=O\\_lyK4jl6wU](https://www.youtube.com/watch?v=O_lyK4jl6wU). Acesso em: 07 jan. 2024.

IDENTIDADES. A sagrada benção. 2021. 1 Fotografia. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=O\\_lyK4jl6wU](https://www.youtube.com/watch?v=O_lyK4jl6wU). Acesso em: 07 jan. 2024.

IDENTIDADES. Autoridades cabeçadas. 2021. 1 Fotografia. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=O\\_lyK4jl6wU](https://www.youtube.com/watch?v=O_lyK4jl6wU). Acesso em: 07 jan. 2024.

IDENTIDADES. *Títeres e índios na narrativa inicial*. 2021. 1 Fotografia. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=O\\_lyK4jl6wU](https://www.youtube.com/watch?v=O_lyK4jl6wU). Acesso em: 07 jan. 2024.

IDENTIDADES. *Venimos de Muy Lejos*. Youtube. 2021. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=O\\_lyK4jl6wU&t=3798s](https://www.youtube.com/watch?v=O_lyK4jl6wU&t=3798s). Acesso em: 5 jan. 2024.

IDENTIDADES. Vizinhos x autoridade. 2021. 1 Fotografia. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=O\\_lyK4jl6wU](https://www.youtube.com/watch?v=O_lyK4jl6wU). Acesso em: 07 jan. 2024.

JESUS, Carolina M. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1960.

JORNAL DA USP. **Teatro da periferia atua como resistência e dá voz à população**. Rádio USP, 2018. Disponível em: <https://jornal.usp.br/atualidades/teatro-da-periferia-atua-como-resistencia-e-da-voz-a-populacao/>. Acesso em: 10 set. 2024.

KERSHAW, Baz. **The politics of performance: Radical Theatre as social intervention**. *United Kingdom*: Routledge, 1992.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética de la emergencia: la formación de otra cultura de las artes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

LAUBE, Natália. **La historia del Grupo Catalinas Sur**. Página 12, 2023. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/552893-la-historia-del-grupo-catalinas-sur>. Acesso em: 02 jan. 2024.

LANCHA, Jorge D. **La paradoja de la desglobalización**. México, 2020. Disponível em: <https://letraslibres.com/economia/la-paradoja-de-la-desglobalizacion>. Acesso em: 12 mar. 2025.

LEHMANN, Hans - Thies. **Teatro Pós Dramático**. Tradução de Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LEI FEDERAL DE INCENTIVO À CULTURA (Lei nº 8.313/1991). Presidência da República, Casa Civil, Subchefia para Assuntos Jurídicos, 1991. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l8313cons.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8313cons.htm). Acesso em: 14 fev. 2024.

LEITE, Carlos A. B. O flâneur, o malandro e o compadrito: Fractais. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Porto Alegre, v. 24, n. 45, jan.- abr. 2022.

LOBETO, Claudio; CIRCOSTA, Carina. *Articulaciones entre la teoria y la práctica en el Iº Ecuentro de Arte y Espacio Público*, In: **Lobeto, C.; Circosta C. (org.) Arte y espacio público. Muralismo, intervenciones y monumentos**. Buenos Aires: Facultad de Filosofia y Letras, Universidad de Buenos, 2014, p. 11-26.

MARINS, MANI T. *et al.* Auxílio Emergencial em tempos de pandemia. **Sociedade e Estado**, [S. l.], v. 36, n. 02, p. 669–692, 2021.

MATE, Alexandre. **O teatro adulto na cidade de São Paulo na década de 1980**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

MATE, Alexandre. O teatro de grupo na cidade de São Paulo e a criação de espetáculos (na condição de experimentos) estéticos sociais. **Revista Baleia na Rede** – Estudos em arte e sociedade. Marília: Unesp, v.1, n.9, p. 178-194, 2012.

MATE, Alexandre; LONDERO, Elen; CABRAL, Ivan; AQUILES, Marcio (orgs.) **Teatro de Grupo em tempos de resignificação: Criações coletivas, sentidos e manifestações cênicas no Estado de São Paulo**. São Paulo: Lucias/Adaap, 2023.

MATIOLI, Victor. **Teatro na periferia enfrenta dificuldade de financiamento e relação frágil com a universidade**. São Paulo, 2018. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/noticias/teatro-da-periferia>. Acesso em: 01 jan. 2025.

MAZUI, Guilherme, GOMES, Pedro H.; Castilhos, Roniara de. **Coronavírus: Bolsonaro inclui salão, barbearia e academia como atividades essenciais**. Brasília, 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/05/11/coronavirus-bolsonaro-inclui-salao-barbearia-e-academia-como-atividades-essenciais.ghtml>. Acesso em: 01 já. 2025.

MBEMBE, Achille. **Necropolitics**. Durham: Duke University Press, 2019.

MIGNOLO, Walter D. Pensamento liminar e diferença colonial. In: **Histórias locais, projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, p. 79 – 133, 2003.

MORAES, Ricardo. A descentralização do Arena e sua Resistência. In: ENECULT, 6, 2010, Salvador. **Anais** [...] Bahia: Facom-UFba, 2010.

MTR/SP. **Movimento de Teatro de Rua de São Paulo**. MTR, 2007. Disponível em: <http://mtrsaopaulo.blogspot.com/>. Acesso em: 11 set. 2024

NANCY, Jean-Luc. **A comunidade inoperada**. Tradução: Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: Viveiro de Castro Editora, 2016.

NANCY, Jean-Luc. **Ser singular plural**. Tradução: Antonio Tudela Sancho. Madrid: Arena Libros, 2006.

NOGUEIRA, Marcia P. Tentado Definir o Teatro na Comunidade. In: ABRACE, 6, 2007, Campinas. **Anais** [...] Campinas: UNICAMP, v.8, n.1, p. 1-4, 2007.

NOSÉ, Zeca. A transmissão de experiências no Teatro de Vizinhos – território, memória e identidade. **Conceição/Conception**, Campinas, SP, v. 5, n. 1, p. 82-95, jan./jun. 2016.

NOSÉ, Zeca. **Teatro de vizinhos: A transmissão de experiências para a criação de grupos de teatro comunitário**. Dissertação de Mestrado. Centro de Artes - CEAT, Programa de Pós-graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Florianópolis, 186f., 2014.

OUR WORLD IN DATA. **Coronavirus Pandemic (COVID-19)**. Oniversity of Oxford, 2024. Disponível em: <https://ourworldindata.org/coronavirus>. Acesso em: 28 ago. 2024.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução: Maria Lúcia Pereira, J. Guinsburg, Rachel Araújo de Baptista Fuser, Eudinyr Fraga e Nanci Fernandes. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

PIANCA, Marina. **El teatro en nuestra América: un proyecto continental (1959-1989)**. *Minneapolis: Institute for the study of Ideologies and Literature*, 1990.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro Oficina: Trajetória de uma Rebelião Cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

PEIXOTO, Guilherme. **Corrupção ataca R\$ 1,48 bilhão destinados ao combate à COVID-19**. Estadão, 2020. Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2020/06/11/interna\\_politica,1155732/corruptao-ataca-r-1-48-bilhao-destinados-ao-combate-a-covid-19.shtm](https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2020/06/11/interna_politica,1155732/corruptao-ataca-r-1-48-bilhao-destinados-ao-combate-a-covid-19.shtm). Acesso em 30 mar 2023.

PEREIRA, Diana A. *Muros que hablan: estéticas fronterizas*. In: Alai Garcia Diniz; Diana Araujo Pereira; Lourdes Kaminski Alves (Orgs.). **Poéticas e políticas da linguagem em vias de descolonização**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017.

PREFEITURA DE SÃO PAULO. **Automóveis são atores do teatro do ERRO Grupo**. Prefeitura de São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=7446>. Acesso em: 05 mar. 2023.

QUARESMA, Flora. **Negacionismo do governo no enfrentamento à covid-19 prejudica imagem do Brasil no exterior**. Dawisson Lopes, professor do Departamento de Ciência Política e diretor-adjunto de Relações Internacionais da UFMG, falou sobre o tema à UFMG Educativa. UFMG, 2021. Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/negacionismo-do-governo-no-enfrentamento-a-covid-19-prejudica-imagem-do-brasil-no-exterior>. Acesso em: 04 abr. 2023.

QUIJANO, Aníbal. *'Raza,' 'etnia' y 'nación' en Mariátegui: cuestiones abiertas*, in: Roland Forgues (org.). **José Carlos Mariátegui y Europa: el otro aspecto del descubrimiento**. Lima: Empresa Amauta, 1993.

REIS, Aparecido F. Da bio à necropolítica: a política de saúde, narrativas e ações do neoliberalismo do governo Bolsonaro e seus impactos junto aos idosos na pandemia de Covid-19. **Revista Katálisis**, Florianópolis, v. 25, n. 2, p. 392-403, maio/ago. 2022.

RESENDE, Rodrigo. **Brasil alcança a marca de meio milhão de mortos pela covid-19**. Radio Senado, 2021. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/radio/1/noticia/2021/06/19/brasil-alcanca-a-marca-de-meio-milhao-de-mortos-pela-covid-19>. Acesso em: 30 mar. 2023.

RIBEIRO, Elisa A. A perspectiva da entrevista na investigação qualitativa. **Evidência: olhares e pesquisa em saberes educacionais**, Araxá/MG, n. 04, p.129-148, maio 2008.

RICHARDS, Vernon. **Malatesta: pensamiento y acción revolucionarios**. Buenos Aires: Tupac Ediciones, 2007.

ROCHA, Bruno M. **Movimento internacional situacionista em Territórios**. Territórios.org, 2016. Disponível em: [http://www.territorios.org/teoria/H\\_C\\_situacionista.html](http://www.territorios.org/teoria/H_C_situacionista.html). Acesso em 04 jan. 2024.

ROCHA, Renan V. de S.; CORREIA, Wesley B.; TAVARES, Jeane S. C. Da Biopolítica à Necropolítica: Veredas Decoloniais entre de Michel Foucault e Achille Mbembe. **Anãnsi: Revista de Filosofia**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 27–48, 2020.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. Coleção Debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

SALAS, Javier. **Polarização se revela como fator de risco na pandemia**. El país, 2021. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/ciencia/2021-01-08/polarizacao-se-revela-como-fator-de-risco-na-pandemia.html#>. Acesso em: 03 mar. 2023.

SANTOS, Valmir. **Opinião, Grupo**. Enciclopédia Latino Americana - Boitempo, 2015. Disponível em: <https://latinoamericana.wiki.br/verbetes/o/opinioao-grupo>. Acesso em 16 jan. 2024.

SECRETARÍA DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE DE BOGOTÁ. **Actividades culturales: Títeres**. *Alcaldía Mayor de Bogotá*. Disponível em: <https://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/es/bogotanitos/de-la-la-z/titeres#:~:text=Los%20titeres%20pertenece%20a%20todas,que%20se%20cazaban%20y%20madera>. Acesso em 07 de jan., 2024.

SCHECHNER, Richard. O que é Performance. Tradução: Dandara. **O percevejo, Revista de Teatro, Crítica e Estética. Estudos da Performance**. Rio de Janeiro: UNIRIO, n.12, p. 25-50, 2003.

SCHECHNER, Richard. **Between Theater and Anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHER, Edith. **Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad**. Buenos Aires: Argentores, 2010.

SILVA, Flaviano S. Ator ou performance? **Revista cena em movimento**. Porto Alegre: UFRS, n. 04, p.01-07, jun. 2015.

SILVA, Inmaculada L.; *Del teatro nacional a la duda contemporánea*. In: ALVES, L. K.; DINIZ, A. G.; SELLÉS, C. L. (Org.). **Poéticas sob suspeita**. Campinas: Mercado de Letras, 2019.

SILVA, Danielly C.; CASTRO, Rodrigo S. de O. O hibridismo do teatro digital e o teatro presencial: A junção de duas linguagens para ilustrar a distância na montagem de Amores Surdos. 30, 2022, Campinas. **Anais Congresso de Iniciação Científica**, Campinas: Unicamp, p. 1-5, 2022.

SOUZA, Felipe. **As famílias que perderam a renda, mas não podem pedir o auxílio emergencial**. BBC News, 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-56777152>. Acesso em: 30 mar 2023.

SOUZA, Talita. **Lista de e-mails da Pfizer ignorados pelo governo aumenta: são 101 tentativas**. Correio Braziliense, 2021. Disponível em:

<https://www.correiobraziliense.com.br/politica/2021/06/4932143-lista-de-e-mails-da-pfizer-ignorados-pelo-governo-aumenta-sao-101-tentativas.html>. Acesso em: 30 mar 2023.

SP CULTURA. **Programa VAI**. Secretaria Municipal de Cultura, 2010. Disponível em: <https://capital.sp.gov.br/web/cultura/w/fomentos/7276#:~:text=O%20Programa%20para%20a%20Valoriza%C3%A7%C3%A3o,Munic%C3%ADpio%20desprovidas%20de%20recursos%20e>. Acesso em: 03 jan. 2024.

SPIVAK, Gayatri. C. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina. Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TADDEO, Luciana. **No aniversário de 20 anos do corralito, crise econômica ainda castiga argentinos**. CNN Brasil, 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/no-aniversario-de-20-anos-do-corrallito-crise-economica-ainda-castiga-argentinos/>. Acesso em: 27 dez. 2023.

TEATROJORNAL. Performance e intervenção urbana Enfim um Líder. 2016. 1 Fotografia. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2016/07/jogo-urbano-e-critico-sobre-o-poder/>. Acesso em: 17 set. 2024.

TEIXEIRA, Silvana M. *et al.* **Apartheid** sanitário como necropolítica no Brasil em pandemia. **Revista de Extensão da UNESCO**. Criciúma: UNESCO, v. 7, n. 1, p. 1-17, 2022.

TELLA, Torcuato S. Di. **História Social da Argentina Contemporânea**. Coleção Relações Internacionais. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2017.

TELLES, Narciso. Teatro comunitário: Ensino de teatro e cidadania. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v.01, n.05, p. 66-71, 2003.

ULIAN, Eduardo S. **Teatro e transformações sociais: arte e política semeando a cena periférica**. Dissertação de Mestrado em Filosofia, Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016, 126f.

UNA-SUS. **Coronavírus: Brasil confirma primeiro caso da doença**. Ministério da Saúde, 2020. Disponível em: <https://www.unasus.gov.br/noticia/coronavirus-brasil-confirma-primeiro-caso-da-doenca>. Acesso em: 29 dez. 2023.

URBAMOV. **Poetas do Tietê no URBAMOV**. Youtube. 2017. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=eCiSj\\_tM1Ug](https://www.youtube.com/watch?v=eCiSj_tM1Ug). Acesso em: 03 jan. 2024.

VIGANÓ, Suzana. S. Sobre a reinvenção das distâncias: artes cênicas e ação cultural na pandemia de covid-19. **Sala Preta**. São Paulo: USP, v. 21, n.1, p. 24-52, 2022.

VILELA, Mariana. **Coletivo leva arte para presídio feminino psiquiátrico em São Paulo**. ANF, 2023. Disponível em: <https://www.anf.org.br/coletivo-poetas-do-tiete-arte-para-dentro-dos-presidios/>. Acesso em 8 jan. 2024.

VILELA, Mariana. Expressão e libertação. ANF, 2023. 1 Fotografia. Disponível em: <https://www.anf.org.br/coletivo-poetas-do-tiete-arte-para-dentro-dos-presidios/>. Acesso em: 9 jan. 2024.

VILELA, Mariana. Produção do cenário da peça. ANF, 2023. 1 Fotografia. Disponível em: <https://www.anf.org.br/coletivo-poetas-do-tiete-arte-para-dentro-dos-presidios/>. Acesso em: 9 jan. 2024.

VILELA, Mariana. Produção do cenário da peça. ANF, 2023. 1 Fotografia. Disponível em: <https://www.anf.org.br/coletivo-poetas-do-tiete-arte-para-dentro-dos-presidios/>. Acesso em: 9 jan. 2024.

VILELA, Mariana. Carolinas. ANF, 2023. 1 Fotografia. Disponível em: <https://www.anf.org.br/coletivo-poetas-do-tiete-arte-para-dentro-dos-presidios/>. Acesso em: 9 jan. 2024.

## APÊNDICES

### APÊNDICE A – ENTREVISTA COM LUANA RAITER

Em 2001, durante uma das greves da UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina), localizada na capital Florianópolis, nasce, com uma proposta singular de intervenção artística, pensada para o caótico cotidiano do espaço urbano, o coletivo teatral *ERRO Grupo*, formado por uma equipe de estudantes e amigos do curso de Artes Cênicas da referida universidade. Esse coletivo é um grupo de teatro de rua, ou melhor dizendo, um coletivo de intervenção urbana, que é conhecido por ocupar as ruas e experimentar a arte como uma intercessão no dia a dia das pessoas, explorando a interdisciplinaridade de áreas de conhecimento. O grupo explora a integração das linguagens artísticas, a presença do ator no espaço público, a rua propriamente dita e a incorporação da arte na vida cotidiana, através da criação de situações.

Convidando o transeunte para protagonizar essa transformação, que questiona a paisagem habitual da via pública e o pensamento político que permeia a organização coletiva urbana, o *ERRO* ocupa ruas, praças, parque e outros lugares públicos, propondo diálogos que buscam modos alternativos de ação, para a modificação do caos cosmopolita, sempre aludidas pelo entrelugar das artes visuais e cênicas.

O *ERRO* continua ativo e inovando na integração da arte no espaço do oprimido (Boal, 1983) e na expansão de sua atuação. Esta expansão é possibilitada pelos bem-sucedidos projetos, que são contemplados pelos editais de cultura, tanto nacionais quanto internacionais. Os colaboradores do coletivo não apenas praticam a atuação teatral, mas também buscam, constantemente, o conhecimento, realizando pesquisas e buscando aperfeiçoamento acadêmico, com cursos de pós-graduação, como mestrados e doutorados. Esses esforços permitem e propiciam a expansão do diálogo multiartístico proposto pelo coletivo.

Além do aprimoramento pessoal de seus integrantes, o *ERRO Grupo* também realiza uma série de atividades voltadas para a capacitação formativa, atuando como uma proposta de arte transformadora do espaço em que está imersa. Essa forma de capacitar, inclui debates públicos, oficinas abertas ao público e oficinas de artes,

gratuitas e acessíveis, o que pode ser compreendido como um aspecto mais profissionalizante, levando o grupo a uma ação transformadora, não só por meio da conscientização crítica contida em suas cenas, mas também, ensinando e mostrando os meios que possibilitam essa atuação e diálogo crítico.

Para falar mais dos desdobramentos artísticos e da trajetória percorrida pelo grupo, nesses vinte e três anos de atuação, propõe-se aqui, um bate papo com uma pessoa que é integrante do coletivo e que atua como *personatrimer* no grupo.

**Nota do autor:** É importante destacar, com total concordância das partes envolvidas neste trabalho, que as informações e opiniões expressas pela entrevistada representam somente a sua visão única e particular dos fatos. As respostas foram articuladas no momento da entrevista e, em nenhum momento a entrevistada usou suas palavras, pensamentos ou opiniões para representar as múltiplas vozes que compõem o coletivo *ERRO Grupo*. Esta nota tem como objetivo destacar esse fato e ressaltar que a entrevista tem como objetivo principal corroborar o levantamento bibliográfico realizado durante a pesquisa e não expor e/ou evidenciar nenhum membro participante do coletivo artístico.

### **Diretrizes do ERRO**

**Uma conversa com a cofundadora, dramaturga e *personatrimer* Luana Raiter, sobre a superação dos limites impostos ao teatro de ocupação.**

**Há quanto tempo o grupo de teatro está ativo e quais foram as principais produções realizadas ao longo de sua trajetória?**

O *ERRO Grupo* foi fundado em 2001, em Florianópolis, e está ativo desde então. São 23 anos de jornada.

Sobre as principais produções, é bem difícil de explicar ou falar quais foram as principais, pois todas tiveram a sua importância no momento em que estávamos.

Por exemplo, *Carga Viva*<sup>49</sup> (2002), logo no início, foi bem importante no rompimento com um espaço cênico, no contato com o público, que obviamente depois cresceu bastante, mas naquela época, foi um marco para nós. Também temos o *Desvio* (2006), que é um trabalho, que eu particularmente gosto muito, e eu acho que foi um marco, porque foi um trabalho em que o público caminhava por diversas quadras do centro da cidade e os elementos urbanos jogavam um papel muito importante na construção da obra. Depois me ocorre de citar o *Enfim um líder* (2007), por exemplo, que em 2007 marcou muito grupo e acho que marca até hoje, porque foi um trabalho de três dias de duração, um trabalho que se diluía pela cidade inteira e se misturava com os meios de comunicação, com as formas de divulgação possíveis e brincando mesmo, com esse limite entre realidade e ficção. O *Hasard* (2012), que tinha um elemento de confronto, digamos, de embate com os próprios poderes da rua, também foi muito importante. Enfim, o *Jogo da guerra* (2018), posteriormente. Então, como você pode ver, é difícil situar exatamente as principais produções, porque, também, têm alguns trabalhos, como o *Palavras decifram charadas e movimentos fazem o dispositivo funcionar* (2005), que foi uma performance que apresentamos uma só vez, no festival de São José do Rio Preto e que na época foi uma das produções, que ao meu ver, marcaram muito a nossa pesquisa, em relação a ativação da participação do público. Como você pode ver, é um trabalho que não é muito falado e que muita gente não viu. Ou seja, foi apresentado uma única vez, com um público de mais ou menos 200 pessoas, mas que para mim, é uma das principais produções, então é difícil classificar.

### **Como é a dinâmica do grupo estar com integrantes em dois países simultaneamente?**

As dinâmicas do grupo mudaram muito desde 2019, quando eu e Pedro viemos para Barcelona. Mas foram dinâmicas que já vinham em um processo de adaptação, de elaboração de estratégias e maneiras de manter o grupo ativo sob às

---

<sup>49</sup> Todas as obras do coletivo e que foram citadas pela entrevistada, podem ser encontradas e acessadas em: <http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/category/obras/>

políticas do governo Bolsonaro, do cerceamento da liberdade de expressão, e do espaço de voz dado à parcela neofascista, conservadora e intolerante da população. Assim que, entendo que as dinâmicas mudaram principalmente por conta disso, incrementadas, obviamente, pela pandemia do covid-19. Claro que a separação física dos integrantes gerou outras maneiras de comunicação e criação, assim como aconteceu com tantos grupos de teatro mundo à fora. O distanciamento físico nos obrigou a "espremer" as possibilidades digitais.

**Como as políticas públicas influenciaram nas atividades do coletivo?  
Houve algum fato particular que auxiliou ou prejudicou o desenvolvimento do grupo?**

Como um grupo de teatro de rua e com a intenção de sempre fazer uma arte pública, acessível e gratuita, nós, desde o início do grupo, estabelecemos que a nossa principal forma de financiamento, seriam os editais públicos. Por sorte, começamos o grupo em um momento bem fértil e com muitos incentivos, uma mudança histórica e inédita no país, de um governo que tinha a cultura como prioridade e como uma das preocupações em sua política. Assim, com o governo Lula, a gente se beneficiou de diversos editais que nos proporcionaram a possibilidade de sobreviver, de trabalhar exclusivamente com arte. Isso foi uma experiência que eu acho que deveria ser normal, mas que foi bastante excepcional dentro do contexto dos artistas brasileiros. Não é sempre, é muito raro, inclusive, grupos que conseguem se manter financeiramente, trabalhando exclusivamente com arte.

As mudanças políticas, no entanto, que aconteceram a partir do golpe jurídico parlamentar ao Governo Dilma, tiveram uma influência brutal nas políticas públicas de financiamento à cultura, onde a gente sofreu bastante, mas também, e de uma maneira muito preocupante, que foi quando houve a mudança nas maneiras em que os cidadãos do bem, como são chamados, se sentiram à vontade para atropelar a liberdade de expressão, de anunciar os seus preconceitos e a sua forma de entender e de querer manter a convivialidade do espaço público, esse espaço que é regido por essa normalidade cívica, em que as regras de uso são bastante normativas, ficando muito explícito de 2016 até o momento em que eu estive no Brasil. Inclusive, foi uma

das razões, em que percebemos que estava insustentável trabalhar na rua entre 2017 e 2019, quando nos apresentamos pela última vez no espaço urbano local.

Eu digo isso pois como você já deve ter visto, ou escutado nas nossas entrevistas sobre o *Jogo da Guerra*, por exemplo, houve episódios de censura e de agressão física mesmo, aos nossos integrantes e ao nosso trabalho. Também no 24º debate público, em que apresentamos cercados por viaturas policiais, e na noite anterior e nos dias que antecederam a nossa apresentação, tivemos o posicionamento do nosso patrocinador na época, de que seria melhor nós não apresentarmos o trabalho, por medo de retaliações políticas.

Todo esse panorama influenciou muito a mudança para Espanha e acho que isso aconteceu, acho não, isso aconteceu, com diversos grupos do Brasil, dificultando a nossa atividade artística e a nossa livre expressão.

### **Há alguma teoria que suporte o trabalho do coletivo? A introdução dessa teoria foi intencional?**

Como somos um grupo que tem uma produção consideravelmente vasta de artigos e livros publicados, essas referências podem ser acessadas nesse material<sup>50</sup>. Mas sim, acho que as teorias foram intencionais. Claro que tem um grau de casualidade em encontrar esse material, mas sempre o passamos por uma peneira de teorias que nos afetam, que nos tocam e que nos reverberam.

### **O coletivo trabalha com algum tipo de capacitação ou oficina direcionada ao público?**

O *ERRO grupo*, desde 2003, estabeleceu como uma das prioridades abrir o coletivo para outras pessoas terem contato com o que estávamos investigando e com o que estávamos pesquisando. Entre elas, as formas de intervir no espaço público, as maneiras que nós fazíamos nossos aquecimentos, a nossa criação de ações, a forma

---

<sup>50</sup> Além das informações detalhadas sobre como foi desenvolvido o *Jogo da Guerra*, outras teorias, pesquisas e processos criativos de confecção dos trabalhos do coletivo estão disponíveis nesse endereço *online*: <http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/category/pesquisas/>.

em que pensávamos o espaço e a cidade, em suas diversas camadas. Então, nós demos uma série de oficinas, que podem ser vistas no nosso *website*<sup>51</sup>, abertas e gratuitas ao público, isso tanto em Florianópolis, quanto em diversos lugares do Brasil, como por exemplo, Fortaleza, Macapá, Recife, Salvador e Boa Vista. Enfim, nós demos uma oficina em Nova Iorque, demos oficina em Santiago do Chile, em Barcelona, em Paris e em Bucareste. Ou seja, realmente é algo que nos interessa muito, porque não só a gente consegue compartilhar o que vem aprendendo, o que vem pesquisando e o que vem nos movendo, mas também, a gente recebe esses olhares de outras pessoas e estabelece uma troca com essas pessoas.

**Durante a pandemia, como o grupo de teatro manteve o contato com seu público? Foram desenvolvidas atividades ou projetos específicos, para manter o engajamento dos espectadores?**

Como eu citei algo relacionado na segunda pergunta, ampliarei aqui a resposta. Mantivemos encontros periódicos *online* durante a pandemia, assim como fizemos o projeto *ERRO 20 anos*, através do #SCCulturaemSuaCasa<sup>52</sup> da Fundação Catarinense de Cultura, que contou com os ensaios e apresentações ao vivo, via transmissão *online*, da performance *Exercícios para Dias de chuva: Um teste* (2020) e do um *Ciclo de Palestras em rede* (2020).

Em Barcelona, Pedro e eu, junto aos vizinhos da praça, desenvolvemos a performance *Balcons de Brossa* (2020), entre outras coisas. Tivemos que encontrar formas de manter nosso trabalho ativo. Posteriormente, em setembro de 2020, conseguimos retomar os ensaios presenciais para a performance *No hay citas disponibles* (2020).

---

<sup>51</sup> Disponíveis nesse endereço: <http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/category/oficinas/>

<sup>52</sup> “A Fundação Catarinense de Cultura (FCC) criou o edital de Credenciamento #SCCulturaemSuaCasa, que distribuirá R\$ 4 milhões para a realização de apresentações com transmissão on-line, bem como geração e disponibilização de produtos e serviços artísticos ou culturais exclusivamente no formato digital, veiculados através de mídias tradicionais ou Internet, por meio de sites, canais, plataformas ou redes sociais. As inscrições são gratuitas, devem ser realizadas exclusivamente pela plataforma desenvolvida para este fim ([sculturaemsuacasa.idcult.com.br](http://sculturaemsuacasa.idcult.com.br)) e permanecerão abertas até o esgotamento total de recursos ou enquanto perdurar o estado de calamidade pública declarado pelo Governo do Estado para fins de enfrentamento à Covid-19” (Governo de Santa Catarina, 2020).

Em Florianópolis, os ensaios voltaram de modo presencial em abril de 2022, para a criação do trabalho *A segunda obra mais panfletária do mundo mundial ou PARALELOS PARA ÍMPETOS COLETIVOS SOBRE PARALELEPÍPEDOS EM ANO DE ELEIÇÃO* (2022).

**Houve apoio financeiro do governo ou de outras fontes, para auxiliar o grupo nesse período?**

Tivemos o apoio do edital #SCCulturaemSuaCasa, da Fundação Catarinense de Cultura do Governo do Estado de Santa Catarina e da ALESC<sup>53</sup>.

**Como o grupo enxerga o futuro após a pandemia? Acredita-se que as mudanças impostas durante esse período serão mantidas nas práticas futuras?**

Sobre esse tema, sugiro a leitura do texto que Pedro escreveu para a revista *Gulliver: O teatro como respirador social: reflexões sobre arte presencial na pandemia*<sup>54</sup>.

**Quais foram os planos do grupo para retomar as atividades presenciais após uma pandemia? Há projetos específicos em andamento ou planejados para o futuro que levem em consideração o aprendizado desse período?**

No caso da retomada dos ensaios e dos projetos em Barcelona, com a peça *No hay citas disponibles*, nós tentamos utilizar as próprias medidas de segurança, que eram exigidas pelo governo da Espanha, como o uso de máscara, o distanciamento entre as pessoas e a higienização das mãos, à nosso favor, no sentido de que esses elementos passaram a fazer parte da própria dramaturgia, do trabalho, logo na primeira cena, onde o público é recebido e é indicado a esse mundo burocrático de

---

<sup>53</sup> N.A.: Sigla da Assembleia Legislativa do Estado de Santa Catarina. Contudo, a entrevistada não detalhou como a instituição corroborou para os trabalhos.

<sup>54</sup> Disponível em: <https://desacato.info/o-teatro-como-respirador-social-reflexoes-sobre-arte-presencial-na-pandemia/>

separação e de distanciamento. Não só ao mundo burocrático, mas a essas normas de higiene e saúde pública que começavam a fazer parte das nossas formas de nos relacionar e de estarmos em coletivo. Também, o fato de trabalharmos com o teatro de rua, facilitou muito isso, pois era o espaço mais seguro para se estar, um espaço ao ar livre.

Acho que o que permanece, talvez, dos projetos hoje, e dessa experiência toda da pandemia, seja justamente a potência do teatro, como um espaço de copresença, onde as casualidades, os afetos, a cumplicidade, são potencializadas pela copresença das pessoas. Então, nós já estávamos no caminho de frisar os nossos trabalhos, com a abertura ao improviso, a abertura ao momento de encontro, através de uma dramaturgia cada vez mais indicativa de ações e não exatamente de textos específicos ou cenas teatrais fechadas, e isso só aumentou. A gente começou a perceber que quanto mais aberto estivéssemos a esse encontro com o público, às alterações que a copresença cria e possibilita, mais estaríamos aproveitando e fazendo uso de uma das joias do teatro.

**Do ponto de vista de membro integrante, como você diria que o coletivo exerce a cidadania por meio da teatralidade?**

A princípio, não trabalhamos com o conceito de cidadania, ou cidadão/cidadã, pois carrega em si a necessidade de uma disciplina e modo de convívio, diretamente conectado com as leis e formas de controle e contenção do Estado, assim como o conceito de espaço público, como bem explica o antropólogo Manuel Delgado<sup>55</sup>.

No entanto, se entendermos este conceito [cidadania] como aberturas para um diálogo entre as pessoas e uma ocupação diferenciada da rua, então nosso trabalho possibilita que essas condições sejam exercidas.

**Há algo que deixamos de lado, mas que na sua perspectiva seja importante e você queira acrescentar?**

---

<sup>55</sup> *El espacio público como ideología* (Delgado, 2011).

Ainda sobre dificuldades políticas de fazer nosso trabalho (desviando um pouco do foco que você propõe, dos limites impostos pela pandemia, e indo para os limites impostos pela política golpista no Brasil), indico a leitura:

O Corpo e a rua são campos de guerra.

Se quiséssemos resumir as buscas do *ERRO* em uma frase talvez seria está acima.

Não apenas devido aos casos de censura e coerção que o grupo viveu, mas as buscas dos limites dos corpos nas ruas, seus conflitos e possibilidades.

Adicionando o jogo ao corpo e a guerra temos a equação de uma obra que também resume o trabalho do *ERRO*, pois sintetiza e amplia uma série de conceitos que o grupo trabalhou ao longo dessas duas décadas.

#### *Jogo da Guerra*

Um tríptico que estreou em 2018, fazendo temporada em Florianópolis, e apresentações em Recife, Itajaí e novamente Florianópolis no ano seguinte. Consideramos 2020 como uma pausa desta obra que de tão contextual e premonitória ainda deverá ser jogada quem sabe neste ou ano que vem.

Existem guerras que nunca acabam.

Este trabalho que acontece em três locais simultâneos, duas esquinas de uma rua e um espaço interior na metade dessa rua, portanto, um tríptico, inspirado no jogo homônimo de Guy Debord, talvez trate de uma guerra que esteja por vir, de uma guerra na qual nos encontramos agora, ou de um pós-guerra. Ou de "apenas" teatro.

Desta obra ainda se desdobrou em um vídeo, *Ciranda das Viaturas*, em homenagem aos atores da Polícia Militar-SC e da Guarda Municipal de Florianópolis, e um livro: *Dialéticas de uma intervenção urbana: antagonismos, ironias e fracassos*, editado pela Cultura e Barbárie.

Assunto para os próximos dias. Só restam dois para os 20 anos e, infelizmente, muitas obras ficarão de fora dessa *ERROSPECTIVA*.

20 e poucas obras em 20 e poucos dias antes de completar 20 anos (Erro Grupo, 2021).

## REFERÊNCIAS:

BENNATON, Pedro. **O teatro como respirador social: reflexões sobre arte presencial na pandemia**. Portal Descato.info., 2020. Disponível em: <http://desacato.info/o-teatro-como-respirador-social-reflexoes-sobre-arte-presencial-na-pandemia/>. Acesso em: 11 jan. 2024.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido: e outras poéticas artísticas**. Rio de Janeiro: CIV: Brasileira, 1983.

DELGADO, Manuel. **El espacio público como ideología**. Madrid: La Catarata, 2011.

ERRO GRUPO. **A segunda obra mais panfletária do mundo mundial ou PARALELOS PARA ÍMPETOS COLETIVOS SOBRE PARALELEPÍPEDOS EM ANO DE ELEIÇÃO.** X (twitter), 2022. Disponível em: <https://twitter.com/ERROGrupo/status/1515816513114193924>. Acesso em: 10 jan. 2024.

ERRO GRUPO. **Balcons de Brossa.** ERRO Grupo, 2020. Disponível em: <http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/2021/04/20/balconsdebrossa/>. Acesso em 10 jan. 2024.

ERRO GRUPO. **Carga Viva.** ERRO Grupo, 2002. Disponível em: <http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/2011/10/04/carga-viva-mde/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

\_\_\_\_\_. **Ciclo de palestras em rede.** ERRO Grupo, 2020. Disponível em: <http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/2020/10/20/erro-20-anos-2/> Acesso em 10 jan. 2024.

\_\_\_\_\_. **Desvio.** ERRO Grupo, 2011. Disponível em: <http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/2011/06/13/desvio/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

\_\_\_\_\_. **Enfim um líder.** ERRO Grupo, 2011. Disponível em: <http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/2011/12/02/enfim-um-lider-florianopolis/>. Acesso em: 18 jan. 2024.

\_\_\_\_\_. **Exercícios para dias de chuva: Um teste.** ERRO Grupo, 2020. Disponível em: <http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/2020/10/20/erro-20-anos-2/>. Acesso em 10 jan. 2024.

\_\_\_\_\_. **Hasard.** ERRO Grupo, 2012. Disponível em: <http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/2012/12/22/hasard-video/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

\_\_\_\_\_. **Jogo da Guerra.** ERRO Grupo, 2020. Disponível em: <http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/2020/06/16/livro-jogo-da-guerra/>. Acesso em: 18 jan. 2024.

\_\_\_\_\_. **No hay citas disponibles.** ERRO Grupo, 2020. Disponível em: <http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/2020/12/11/no-hay-citas/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

\_\_\_\_\_. **Palavras decifram charadas e movimentos fazem dispositivo funcionar.** Youtube, 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=z9sXn9IkOio>. Acesso em: 10 jan. 2024.

\_\_\_\_\_. **Pesquisas.** ERRO Grupo, 2024. Disponível em: <http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/category/pesquisas/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

\_\_\_\_\_. **Obras.** ERRO Grupo, 2024. Disponível em: <http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/category/obras/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

\_\_\_\_\_. **O corpo e a rua são campos de guerra.** Facebook, 2021. Disponível em: [https://m.facebook.com/story.php?story\\_fbid=pfbid0A2Du6cgwK3XCmVCJoDCYmVUxy5EcgB8kgat1Gkh6U2m37YqfSpLk2fCfH9DyfijNI&id=170468266337981](https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=pfbid0A2Du6cgwK3XCmVCJoDCYmVUxy5EcgB8kgat1Gkh6U2m37YqfSpLk2fCfH9DyfijNI&id=170468266337981). Acesso em: 10 jan. 2024.

GOVERNO DE SANTA CATARINA. **Cultura na pandemia: confira as atividades virtuais oferecidas pela fcc. 2020.** Fundação Catarinense de Cultura, 2020. Disponível em: <https://cultura.sc.gov.br/noticias/22733-oferecidas-pela-fcc>. Acesso em 15 jan. 2024.

## APÊNDICE B – ENTREVISTA COM NORA MOURIÑO

O *Catalinas Sur* é um grupo teatral argentino formado em 1983, nos meses finais da mais sangrenta ditadura militar da história da Argentina (Scher, 2023). Adhemar Bianchi, um uruguaio residente no bairro de La Boca, em Buenos Aires, deu origem ao grupo como uma iniciativa de pais de uma escola local com o objetivo de fomentar a cultura e a resistência comunitária por meio do teatro. Ainda segundo Scher, desde aquele momento, o *Catalinas Sur* emergiu como um dos mais influentes e transformadores movimentos culturais do país, incentivando a participação cidadã e a apreciação da memória e identidade local.

A trajetória do grupo se faz notável pela sua habilidade de unir diversas gerações e culturas, empregando elementos da cultura popular como ópera, sainete, circo, *murga* e candombe. O coletivo é reconhecido por suas produções teatrais de grande escala, frequentemente envolvendo dezenas e até centenas de membros, incluindo crianças e idosos, espelhando a diversidade e a intergeracionalidade da comunidade. Com o passar dos anos, o coletivo de vizinhos se estabeleceu como um marco na cena teatral argentina, criando, através de seu diretor, a *Rede de Teatro Comunitário*, um movimento que se espalhou por toda a Argentina e além das fronteiras nacionais.

O patrimônio cultural representado pelo grupo de teatro é uma prova da vitalidade e da capacidade de transformação do teatro comunitário. Ao se posicionar de forma contracultural e pedagógica, e questionar as estruturas de poder e fomentar a inclusão social, o coletivo segue motivando novas gerações de artistas e cidadãos a apreciar a cultura autônoma periférica e a se envolverem ativamente na formação de uma sociedade mais equitativa por meio de uma teatralidade cidadão. A trajetória do coletivo destaca a relevância de preservar a resistência cultural e de persistir na criação de possíveis mundos por meio da arte e da cidadania.

Sendo assim, entrevistar um integrante do coletivo se faz relevante, pois proporciona uma compreensão mais ampla do impacto e da dinâmica interna de um grupo que fomenta a resistência cultural e a inclusão social na Argentina. Por meio da entrevista, pode-se entender as motivações, obstáculos e vitórias do grupo, além de adquirir percepções sobre o processo criativo e as técnicas empregadas para engajar

a comunidade. Isso não apenas motiva outras ações similares, mas também auxilia na documentação e conservação da história do grupo, assegurando que suas vivências sejam passadas adiante para as próximas gerações.

**Nota do Autor:** É crucial enfatizar que as informações e pontos de vista manifestados durante a entrevista refletem a perspectiva única e individual da entrevistada. As respostas foram formuladas de forma espontânea durante a entrevista e nunca suas palavras, pensamentos ou pontos de vista foram empregados para generalizar ou expressar as diversas vozes que formam o coletivo *Catalinas Sur*. O propósito desta nota é esclarecer que as informações obtidas na entrevista são para apoiar a pesquisa bibliográfica conduzida na tese, sem o propósito de evidenciar individualmente qualquer um dos *personatrimers* que integram o coletivo.

### **Resistência e Inovação: A pedagogia do Teatro Comunitário frente aos desafios globais**

***Estoy trabajando en la investigación con dos teóricos principales, el brasileño Augusto Boal y el argentino Jorge Dubatti. investigando la actuación del grupo Catalinas Sur, yo percibo que hay mucho de los dos en el trabajo del grupo. Lo que me gustaría saber de usted es, poner eso en práctica ¿fue algo intencional o algo que les surgió?***

*El grupo trabaja a largo tiempo, son 40 años. Estábamos antes de las investigaciones de Dubatti y, sobre el teatro, además. No, no, no tiene que ver con esto, básicamente. Sí, el grupo tenía conocimiento del teatro del oprimido, sí, tenía conocimiento de todo esto, desde ya, nuestro director Adhemar Bianchi, pero no es que la decisión fue, vamos a hacer teatro como Augusto Boal. No, no fue esa la decisión. La decisión fue, en el año 1983, recuperar el espacio público, resanar el tejido social que estaba disperso luego de la dictadura más cruel que sufrió nuestro país. Entonces, tuvo como otros objetivos principales, que esencialmente, encontrar en el teatro un espacio de contención, de comunicación, de comunicarse con el otro*

*y, de la comunidad haciéndolo. De hecho, nos empezamos a llamar Teatro Comunitario, porque antes era Teatro Callejero, Teatro Popular, a partir del año 2003, 2004, que nos sentamos a conceptualizar lo que hacíamos y dijimos, ah, bueno, ¿qué hacemos? Por qué no somos Teatro Callejero, Por qué algunos tenemos espacios teatrales cerrados No somos popular, por qué lo que nos diferencia es que hacemos vecinos, lo hacemos con vecinos, con la comunidad. Entonces dijimos, bueno, somos teatro de vecinos para vecinos y teatro de la comunidad para la comunidad.*

*Por eso digo, también está mezclado en nuestro hacer el realismo épico de Bertolt Brecht, está mezclado el teatro clásico de Grecia, porque trabajamos con él como personaje. No, no hay una sola línea ni una decisión. Nuestro lenguaje es el teatro, y el teatro tomamos todas las herramientas, la música, tomamos el teatro de títeres, tomamos todo. Entonces digo, no hay una decisión.*

*Ricardo Talento, que es el director del Instituto Barracas, dice, bueno, qué difícil que es bailar y hacer y decir lo que estás haciendo a la vez y cómo lo estás haciendo. Entonces, me parece que hubo todo un primer momento de hacer, hacer, hacer, hacer, hacer y, luego, sentarnos a pensar qué es lo que estábamos haciendo, cómo lo estábamos haciendo. De hecho, ya te digo, nos nombramos Teatro Comunitario veinte años después de nuestro nacimiento.*

***Para el desarrollo del grupo, ¿hubo o hay alguna política pública, una inversión pública?***

*Nosotros nacimos en el año 83, en la Plaza Malvinas, en la escuela de la Pena, dentro de una cooperadora. Lo primero que hubo fue la voluntad de hacer. Es el revés. Cuando vos hacés, el Estado tiene que acompañar. No es pedirle al Estado para hacer, ¿entiendes? Cuando vos hacés y construís colectivamente y construís con la comunidad en un espacio, al aire libre y demás, durante el que al pueblo tuvimos recién a los 15 años.*

*Nosotros, durante 15 años, fuimos Teatro Callejero, hacíamos teatro en las plazas y en diferentes teatros donde nos invitaron a hacer función. Pero, básicamente, nuestro nacimiento fue callejero. Y entonces, no, no teníamos ningún apoyo. Fue hecho con nosotros al día de hoy. Seguimos pagando una cuota, que se llama cuota*

*de pertenencia, que pagamos todos los integrantes del grupo de teatro. Por ser parte, ¿no? Eso fue lo primero que tuvo el grupo de teatro como financiamiento.*

*Y luego sí, desde ya, cuando alquilamos nuestro galpón, eso en el Instituto Nacional de Teatro, ya cuando nosotros afrontamos la decisión en el año 1997, de alquilar este galpón y convertirlo en un teatro, sí recibimos apoyo del Estado. Pero siempre nosotros fuimos autogestivos y nos presentamos todos los años a todos los subsidios que hay y ahora, bueno, tenemos una sala, entonces tenemos un subsidio por sala teatral, nosotros damos talleres abiertos a la comunidad que son gratuitos. Pero, para el nacimiento del grupo, no hubo ningún apoyo del Estado y, de hecho, nosotros hoy en día seguimos siendo autogestivos, no dependemos del Estado. Si acompañe, La Nación, Ciudad, cualquiera, nosotros tomamos las decisiones estéticas y artísticas que nosotros queremos.*

***Te pregunto eso porque acá [Brasil] pasa algo un poco distinto, ¿sí? Bueno, acá para empezar algo, normalmente los grupos necesitan un aporte. Pues, claro, tenemos teatros comunitarios, pero no tenemos la estructura, o sea, la organización que ustedes tienen ahí, de involucrar los vecinos a hacer todo del cero. Por eso te pregunté acerca de las inversiones.***

*Bueno, pero es una construcción, Marcelo. Lo que vos estás viendo hoy a investigar y venís a este teatro y ves qué tiene, camarines, todo un equipamiento de luz, de sonido, todo impresionado, digamos, todo eso que ves hoy, es la construcción de 40 años. No es de la noche a la mañana que vos tenés este teatro con dos pisos, con una sala de grabación y, tiene que ver con que fue muy bien administrado el esfuerzo de los compañeros que hicieron todo eso. Nadie cobra por actuar, es la diferencia que hay en muchos grupos de teatro comunitario de Brasil. Cobran por actuar, no son vecinos actuando y que en su tiempo libre van a hacer teatro comunitario, ¿entiendes?*

*Me parece que esa es la diferencia, porque el otro día vino un compañero de ahí, creo que tiene un grupo de teatro comunitario y, me dijo, hacemos teatro comunitario, somos quince, hacemos tantas funciones y, luego me dijo que cobraban. O sea, lo que entraba, lo compartían. Nosotros no cobramos por actuar. Todo lo que*

*se gana en la taquilla, en las funciones, en la venta de entrada, va a un poso común, es para sostener el espacio.*

*Sí, y esa es la gran diferencia. Ahí, aparte de cobrar para actuar, muchos grupos, aún que colectivos, esperan recibir por actuar. O sea, no como una billetería, pero algo, ya esperan recibir algo por actuar.*

*Sí, que se reparta lo que se gana. Y ahí, es cuando no crece colectivamente. No hay posibilidad de construcción. Si nosotros somos 100 actores, y habíamos cobrado por actuar, no tendríamos el teatro que tenemos hoy.*

*Bueno, entonces, por eso digo, o sea, a lo largo de estos 40 años, no se puede pensar que el grupo no cambió, no se modificó, tiene 40 años de vida y si no nos hubiéramos modificado, estaríamos muertos. Pero, siempre te está la mística de lo que es hacer teatro con la comunidad. Que todo ser humano tiene derecho al arte, que todo ser humano es esencialmente creativo y que solo hay que crear el marco para que eso se desarrolle. Y eso es lo que hace el teatro comunitario. Que la gente, en su tiempo libre pueda venir a desarrollarse artísticamente. Nosotros tenemos los espectáculos teatrales, ahora tenemos para niños, para adolescentes, el grupo de niños tiene una obra de teatro, los adolescentes están construyendo su obra de teatro, que es el grupo que siempre es como lo más fluctuante, porque los adolescentes adolescen, tienen diferentes energías.*

*Después, tenemos una orquesta atípica, digamos. O sea, la posibilidad de la orquesta atípica, se te cuento este ejemplo de cómo nació. Cuando ya el grupo tenía veinte años, en el 2013, dijimos, bueno, ahora que tenemos este espacio, podemos hacer talleres de música, porque nuestros espectáculos son muy musicales, tienen música. Y entonces Alguien dijo, bueno, yo voy a convocar músicos y armar una orquesta. ¡Y si armó una orquesta! Tenemos una orquesta con 60 músicos. Entonces, una orquesta atípica, se llama, y ha ido creciendo exponencialmente. ¿Y si eso de la orquesta atípica cobrarán? ¿Y el elenco del teatro cobrará? O sea, sería imposible sostener este espacio, ¿entiendes?*

***En este punto quería fijarme un poco más, porque cuando usted habla parece algo muy orgánico, ¿sí? Que las cosas fueran ocurriendo y resultó, pero pensando en los grupos que tenemos acá, eso no resulta. Quería escuchar***

**cómo fue este proceso, por ejemplo, Dijiste “ahí empezamos a hacer la orquesta”, ¿y cómo juntaron tanta gente para hacer esta orquesta? Porque, por ejemplo, si tenemos acá una idea como esa, llevamos como años para que las personas se pongan voluntarias y que estén haciendo por la comunidad. ¿Cómo fue este proceso ahí?**

*[En Brasil] Lo están haciendo por ellos, no lo están haciendo por la comunidad. Esa es la diferencia, Marcelo. Yo elegí hacer teatro comunitario. Yo hago teatro comunitario desde que tengo 14 años. Ahora casi tengo 48 y, cuando conocí el teatro comunitario, vi otro lugar, otro espacio de construcción colectiva, en donde la herramienta es el teatro. Pero yo acá formé mi familia. Tengo dos hijos maravillosos y decidí quedarme en este espacio porque quería que mis hijos crecieran construyendo colectivamente y haciendo, desinteresadamente, algo que es maravilloso. Terminaste una función y te aplauden.*

*Obviamente, los grupos humanos son complejos. Es complejo, pero si vos de base no tenés que lo que estás haciendo es un proyecto comunitario, que no tiene que ver con lo económico, es voluntario porque te va a ayudar a vos y va a ayudar a la comunidad. No es un servicio que le das al otro, es un servicio que también es para vos. Es altamente enriquecedor construir con gente de todas las edades, con una persona que tiene ochenta años, con otra persona que tiene cinco. En el grupo se genera esa cosa familiar de comunidad.*

*No, no es que sea fácil. Yo te lo cuento así acá. No es que sea fácil. Lleva mucho tiempo y lleva, sobre todo, la voluntad de la conducción de que esto siga siendo así. Porqué hubo momentos que, claro, nosotros estrenamos El Fulgor Argentino y empezó a vender, a vender, a vender, a vender. Y entonces, teníamos a un mes, con un mes de anticipación, todas las entradas vendidas a tope. Y en vez de decir, bueno, empezamos a dividir la plata, porque ya que esto lo hacemos entre todos. ¡No! Dijimos, compremos el galpón. Hagamos que este espacio sea nuestro.*

*Entonces digo, tiene que ver con una cabeza de coordinación desde hace a dónde vas caminando, ¿no? Nunca se planteó esa posibilidad, entonces esa es como la gran diferencia, que no es teatro que nosotros hacemos alguna actividad para la comunidad, es para nosotros el crédito. Es para nosotros que mis hijos hoy estén*

*actuando y tengan todos sus amigos, que son del grupo y tienen una fortaleza. Son ellos ahora los que lo están sosteniendo, mi hijo ahora es el personaje que era su papá hace veinte años. Entonces digo, hay un caminar y tiene que ver con esa comunidad. Entonces digo, tiene que ver con la base y la construcción de este grupo, de los años 1970, sobrevivientes en la dictadura, que lo que hacían, lo hacían solidariamente y, este teatro, se construyó así, y eso es lo que no se tiene que perder.*

*Obviamente, viene alguien y dice “yo trabajo gratis” y, bueno, si lo querés ver así, que trabajas gratis, no es el lugar para vos, y está muy bien, digamos. Hay millones de espacios teatrales en los que puedes hacer teatro independiente y cobrar. Para nosotros, es más importante esa construcción colectiva, trabajando juntos y que de la posibilidad a un montón de gente que no podría subirse en el escenario si no fuera con el otro. La construcción de nosotros te da una contención. Yo no podría cantar si no pudiera cantar con otros, yo no puedo cantar sola. Entonces, eso te digo, eso es un montón. Es altamente enriquecedor y te transforma como ser humano ¡a vos! Entonces, es algo que es para vos, no es para la comunidad, es para vos y para la comunidad. No individualmente yo hago para mí. Es conmigo y con el otro. Yo construyo el nosotros y esto, el hacer juntos, es tener energía y una potencia maravillosa, que te modifica socialmente a construir ciudadanía. Los padres de los niños que vienen acá, se maravillan con el trabajo que hacemos con los niños, y los niños tampoco cobran por actuar, porque sería trabajo infantil. Los niños vienen a construir un espacio en que no es sólo de los niños, la familia también es parte. Vienen y ayudan, ayudan en la escenografía, en el armado, y es un momento de encuentro y se generan lazos importantes, que son necesarios en un mundo que es tan individualista, que nos obliga a producir, a producir, a producir, a producir, a producir. Entonces, este es un espacio maravilloso, que nos permite el grupo de Teatro Catalina Sur. Además, bueno, yo como coordino el espacio, lo dedico en muchas horas de tiempo, hay gente sí que lo tiene que sostener, como no pondría un hospital sin médicos.*

*Bueno, es altamente enriquecedor la intergeneracionalidad. Yo, hace veintiocho años que estoy en el grupo y, las familias que he visto que se formaron, los espacios de contención, la humanidad que hay, el cuidado hacia el niño, hacia el adulto mayor. Digo, es como un microclima que se da muy importante. Yo acá hablo*

*a título personal, porque la entrevista me estás haciendo a mí, pero a muchos compañeros les pasó lo mismo. Falleció mi esposo y yo me quedé con mis dos hijos chiquitos, y el grupo fue un sostén impresionante, humanamente, acompañando a mis hijos y a mí. Entonces, todo eso es enriquecedor para uno. Y, además, construís con el otro. Y, además, cantás en un escenario. Y, además, le comunicas a otros, que se puede, que el teatro es para todos. Así que, tiene muchas aristas que son lindas.*

***En este clima de comunidad, yo quería entrar en el tema de la pandemia de covid-19. ¿Cómo fue para un grupo tan unido pasar por eso?***

*Ah, fue horrible, fue terrible, pero como fue para todo el mundo. Nos dio en el centro. Nosotros somos 50 personas en el escenario como mínimo. O sea, no podíamos encontrarnos. Fue súper doloroso. Fue muy fuerte para todos. Bueno, de hecho, el teatro se paró total y absolutamente, pero nosotros ni bien volvió el teatro, tampoco pudimos volver porque éramos un montón. Entonces, hubo un espacio de contención. Y nada, nos reinventamos, como creo que se reinventó todo el mundo, ¿no? Bueno, empezamos. Primero ni aparecimos por el teatro ese primer mes que no se podía y, después dijimos, bueno, si nos podemos volver por acá, por el barrio, nos empezamos a venir al teatro, pues no podíamos dejar el teatro cerrado. Entonces, vinimos con barbijo<sup>56</sup> y nos separamos. Entonces, como todos vivimos cerquita, veníamos, empezamos de a poquito a pensar cómo buscar maneras de hacer teatro virtual y, no hicimos teatro virtual, porque no se podía, porque las canciones no suenan con el Zoom a todos, todos juntos, es imposible.*

*Y entonces bueno, primero que nada fue sostener a los grupos humanos. Hacer una reunión y decir, bueno a ver quién está solo, quién necesita algo, quién primero sostenernos como red humana de contención. Bueno, vimos los que estamos acá en el barrio y quienes están lejos, ¿viste? Eso fue lo primero que se hizo. Y, después, empezar a pensar, bueno, hicimos varietés los compañeros que propusieran hacer canción, o sea, se hicieron varietés, se intentó armar un espectáculo medio en pandemia entre todos, pero bueno, medio que fue complicado, pero siempre*

---

<sup>56</sup> Máscara (tradução nossa).

*estuvimos en contacto. Los niños se juntaban. Todo el 2020 que no nos pudimos encontrar, nos encontramos vía Zoom, y hacíamos juegos, y les proponíamos. Obviamente que no era lo mismo, pero bueno, había que sostener. Y los padres nos pedían, que los chicos se encontraran y, además, bueno, hicimos varietés los sábados a la noche, en que todos murriados, había uno que conducía y cada uno leía un poema. Digo, nos encontrábamos. Lo más importante fue sostener el encuentro.*

*Vendemos mucho en nuestro galpón. Le pusimos los que podíamos venir mucho amor, armamos parrilla, armamos huerta, hicimos todo un espacio de los que podíamos venir. Y después, en el 2021, cuando empezó a abrirse todo un poco, empezamos a ensayar con barbijo, cambiando la apuesta de un espectáculo nuestro, venimos de muy lejos. Volvimos con los niños, también en grupos reducidos. Algunos venían unos días, otros venían otros días y, conservábamos la distancia. Después se volvió a cerrar todo de nuevo. Paramos todo otra vez. Y cuando, después de vacaciones de invierno ya empezó la escuela, era como otra realidad. Nos volvimos a encontrar y a fin de ese año hicimos función de venimos de muy lejos y de la obra de los niños. Porque la gente tenía ganas de volver a encontrarse.*

*La pandemia dejó en evidencia que nadie se salva solo. La pandemia dejó en evidencia que la virtualidad no es lo mismo que encontrarse. Si bien dejó una herramienta interesante, yo digo, ahora estamos hablando y, de otra manera, no lo hubiéramos hecho. Pero, dejó en evidencia que el cara a cara y el abrazo es fundamental.*

*Así que resistimos. Y la realidad es que, dos años sin hacer función casi, económicamente fue un golpe muy fuerte. Y pudimos sostener este grupo de los honorarios, también de los compañeros que son talleristas, que dan talleres. Tuvimos este espacio lo mejor que pudimos, a veces cobrábamos menos, pero bueno, hubo un acompañamiento y un cuidado de todos humanamente.*

*Nosotros no podíamos hacer la obra, o sea, nosotros desde nuestra casa cada uno en vuestra casa, es imposible hacerlo, ¿sí? Juntarnos no podíamos, porque éramos cincuenta en el escenario, entonces es imposible hacer una obra. O sea, lo que hubo online eran dos personas por ahí juntas en una casa que hacían un streaming, o una persona que cantaba, digo, eso se pudo hacer. Pero no, nada online [funciones]. Nosotros sí teníamos unos vídeos, dimos charlas, hicimos unas charlas*

con el Centro Cultural de la Cooperación de España, sobre teatro comunitario, en la cual hubo mucha gente que la visualizó por YouTube. Esas cosas sí las hicimos, pero funciones no.

***Pero, y con el público, ¿hubo algún tipo de contacto? Porque me imagino que ellos querían participar en algo.***

*No se podía hacer. No hicimos nada abierto. Sí, nos comunicábamos a través de las redes, sacábamos videitos, sacábamos producciones que teníamos en video, las poníamos en YouTube, las compartíamos, pero no hubo nada al público. Pero, ni bien abrió el teatro en septiembre del 2021, estrenamos y me acuerdo, se llenó de gente que vino con barbijo. Había muchas ganas de volver al encuentro. Eso sí, pero no hicimos presentaciones online.*

***¿Y tan poco en este momento hubo algún aporte del ayuntamiento para ayudarlos a pasar por este momento?***

*Hubo lo que siempre se sostiene, digamos. Nosotros, los subsidios que nos presentamos, incluso puntos de cultura, nos dio un dinero para hacer cosas virtuales que hicimos, todas esas cosas. Sí, sí, sí, porque nosotros seguimos encontrándonos semanalmente con toda la gente, ¿sí? No para el afuera, pero bueno, no se podía. Entonces, se hacía a través de la virtualidad. De hecho, hacíamos talleres de canto, de coro, canciones que fuimos aprendiendo en las que nos escuchábamos cantar nosotros solo, porque teníamos que estar todos murriados, pero había una docente que nos enseñaba. Hicimos talleres de realización, digo, hicimos todo a través del online. Todas las actividades de talleres, las seguimos haciendo online con toda la comunidad. Y hubo algunas cosas extras, que hubo por la pandemia, que sí se hicieron, pero no, no nos subimos con nada, con los aportes de todos los años como sala, esas cosas. Lo único que no hicimos fue hacer funciones, pero todo el resto seguimos.*

*Cuando nos acomodamos y vimos que esto venía para largo, dijimos bueno, va a ver que hay que reinventarse y fue todo virtual.*

***Y cuando volvieron a las presentaciones presenciales, ¿cómo les fue? Porqué me imagino que muchas cosas cambiaron. Por ejemplo, no se podría acercarse mucho de las personas y me imagino que para ustedes eso fue un gran problema.***

*Sí, sí, al principio nos hallábamos con una soga para no acercarnos, manteniendo la distancia, digo, pero eso fue al principio del 2021, que había como más miedo. Ya en agosto, cuando estábamos todos vacunados, acá por suerte hubo una cosa de vacunación muy grande. Enseguida, siempre ensayamos con barbijo y creo que nos sacamos el barbijo el día que estrenamos, que fue muy fuerte. Nos sacamos el barbijo, hayamos ensayado con barbijo, porque nosotros cantamos, entonces no podíamos cantar. Fue muy fuerte y fue muy emocionante poder volver a encontrarnos. Pero, ya cuando nos encontramos, cuando salimos a hacer función, ya no había que conservar tanto la distancia, ya eso medio que se diluyó bastante porque ya estábamos todos vacunados.*

*No nos pudimos juntar hasta que no fuese seguro juntarnos. De hecho, nos hacíamos todas las semanas el teste, tomábamos la temperatura antes de llegar, fuimos muy cuidadosos, porque somos muchos.*

***¿Hubo algo que cambió con la pandemia, algo que hacían antes y después ya no, porque era más seguro no hacerlo? O para ustedes fue cómo una pausa y, después volvieron iguales que antes.***

*Sí, fue una pausa. Hicimos toda una organización en el 2021, ensayábamos el grupito, nos juntábamos con barbijo, o sea, fue todo como el primer momento de encuentro. Tomábamos la temperatura al público, todo el 2021 fue así, al público había que tomar la temperatura uno por uno, había que hacer todo eso que había que hacer, que en el 2022 ya no existió y volvimos a la normalidad.*

***Me dijiste que en el inicio de la pandemia la preocupación de ustedes estaba más en las relaciones humanas y el profesional quedó en segundo.***

***Siguiendo en eso, es muy delicado preguntarle, pero, en todo el mundo, personas perdieron personas durante ese periodo. ¿Cómo este tema reflejó en el trabajo del grupo?***

*No, mira, no, no tuvimos compañeros que hayan perdido a nadie por coronavirus. No tuvimos cercanamente. Hubo una única, la hermana de un compañero que falleció en pandemia, que no se pudo despedir, además, fue un cáncer, no, no tenía que ver con el coronavirus. No tuvimos a nadie, ni con coronavirus enfermo, ni muy mal, no.*

*No, no tuvimos esa cercanía. Pero bueno, nada. Sí, si vos me preguntas ahora, y le ando finito, yo creo que nos cambió como seres humanos la pandemia. En los niños yo lo veo, los niños están muy quietos, no se mueven, están muy estáticos. O sea, una cosa corporal que los niños perdieron. O sea, sí, obviamente, fue un cimbronazo. No es que no pasó la pandemia. Nos dejó una secuela corporal, nos dejó una secuela y, en el 2022 volvimos como si nada hubiera pasado y fue agotador, porque volvimos con todo, con todas las actividades, con todo, después de que el mundo estuvo dos años en pausa, entonces fue como agotador y, encima, este año cumplimos 40 años el grupo. Estamos como pa, pa, pa, haciendo, haciendo, haciendo. Estamos como agotadísimos, pero porqué nos cambió eso, ¿sí? En la energía corporal y, a los pibes también, les pasó mucha factura la pandemia. Esos yo creo que fueron los más damnificados. Bueno, nosotros también, mira como quedamos. Pero, digo, yo creo que hacer esto que hacemos nos ayudó mucho.*

***Yo te preguntaba eso, porque acá tuvimos, en el momento de la pandemia, un gobierno muy negacionista con el tema ¿sí?***

*Sí, tenían a Bolsonaro.*

***Exactamente. Fue una pesadilla. Así que, sufrimos mucho con eso, tuvimos muchas pérdidas, y por eso te preguntaba acerca del tema. Pero claro, sabía que el proceso en Argentina fue distinto, pero igual el momento era el mismo, ¿no?***

*No, no, la verdad es que, digo, nosotros sí tuvimos enseguida vacunas, hubo otro, otro acompañamiento desde el Estado.*

***Acá, en Brasil, por ejemplo, sufrimos de todas las partes, porque para las vacunas fue un proceso y para los artistas un proceso peor, porque el gobierno no apoyaba a los artistas para nada, así que los artistas autónomos sufrieron mucho más, por eso te preguntaba todo eso, para comprender cómo fue el proceso en Argentina, que, por supuesto fue mucho mejor que acá, ¿sí?***

*En ese sentido, más allá de que el gobierno está complicado con algunas cosas, lo que se dio, desde el Estado, incluso se dieron apoyo, se dieron ayuda económica a la gente, ahí nos dimos cuenta de eso, que nadie se salva solo y que el Estado presente es fundamental.*

*Pero bueno, a la gente le dura poco, porque ya se olvidaron de toda esa situación y, ahora ya se están haciendo la derecha, dando un miedo, Bárbaro.*

***Pasando adelante, yo he elegido para trabajar, o sea, que, en una parte de esa tesis, yo tengo que elegir un espectáculo para un estudio, un análisis. Así que, había elegido, Venimos de muy lejos para trabajar. ¿Crees que es la mejor opción para poner en este trabajo? ¿Crees que es una de las más representativas que yo pudiera elegir?***

*Mira, es una de las obras más emblemáticas del grupo. Es la primera, habla de los inmigrantes que llegaron a la boca ya en el principio del siglo y ahora también hablamos de la inmigración actual, o sea, que sí, me parece que sí. El Fulgor Argentino también habla de la historia argentina y Carpa Quemada también, pero, ya se va mucho más allá. Me parece que, Venimos de muy lejos, es una de las que puedes llegar a hacer bien.*

## **REFERÊNCIAS**

CATALINAS SUR. ***El Fulgor Argentino***. Disponível em: <https://catalinasur.com.ar/el-fulgor-argentino/>. Acesso em: 02 jan. 2024.

SCHER, Edith. *Cuarenta años de teatro comunitario argentino*. **Revista Picadero** n.46, p. 19-22, *enero/junio 2023*.

IDENTIDADES. ***Venimos de Muy Lejos***. Youtube. 2021. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=O\\_lYK4jl6wU&t=3798s](https://www.youtube.com/watch?v=O_lYK4jl6wU&t=3798s). Acesso em: 5 jan. 2024.

## APÊNDICE C – ENTREVISTA COM CISSA LOURENÇO

O grupo multiartístico *Poetas do Tietê* pode ser entendido como um coletivo autônomo que ocupa regularmente os espaços públicos de São Paulo, exibindo e representando, através de poesias, músicas e performances, que mesmo em meio ao caos da corrida contra o tempo do cotidiano é possível encontrar felicidade, arte e beleza.

O coletivo, há quinze anos transformando a verticalidade gélida de São Paulo, possui uma série de projetos contínuos, incluindo o projeto mais antigo e duradouro do grupo, conhecido como *Poesia na Faixa*, que já dura cerca de doze anos. Seu objetivo é levar poesia performativa às faixas de pedestres das movimentadas vias centrais da cidade, incentivando o pedestre a iniciar o dia com o encanto da poesia.

Além de atuar na agitação do cotidiano das pessoas imersas no caótico contexto urbano, em 2015 o coletivo passa a pensar e propor projetos que possibilitam evidenciar a realidade da vida das pessoas que estão em privação de liberdade.

Ao mesmo tempo que ao projeto *Asas Abertas*, idealizado e executado pelo poeta, Jaime Queiroga, o projeto *LibertArte – Trançar Feminismos, Poesia & Coragem*, sob a coordenação e execução da artista Cissa Lourenço, atua diretamente com mulheres que também estão em contexto de privação de liberdade.

O LibertArte, ao trabalhar com as mulheres da PFC (Penitenciária Feminina da Capital) desde 2015, começou a transformar a literatura em cidadania, apresentando escritoras brasileiras, negras e periféricas, como Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo, e acolhendo os relatos pessoais das mulheres em reclusão. O coletivo utilizou as ferramentas artísticas para auxiliar na superação de traumas, dores e experiências adversas, sempre com um espírito de união e superação.

Em 2021, o coletivo idealiza a realização da peça *Somos Todas Carolinas*, que ao concorrer com mais de 3.000 trabalhos inscritos vence o edital *ProAC – Teatro* (Programa de Ação cultural) de financiamento à cultura, com a proposta arrojada de desenvolver e produzir toda a peça, junto com as mulheres detidas, na Penitenciária Feminina da Capital. No entanto, por conta de fatores organizacionais, a ideia do projeto acabou sendo acolhida pelo Hospital de Custódia e Tratamento Psiquiátrico,

Prof. André Teixeira, em de Franco da Rocha, na Região Metropolitana de São Paulo, desenvolvido no ano de 2023.

Além de sua produção cênica, este trabalho foi, acima de tudo, uma experiência de protagonismo da teatralidade cidadã. O projeto ofereceu conhecimento técnico e profissionalizante a pessoas em situação de vulnerabilidade, especialmente mulheres à margem da sociedade. Através do teatro, o projeto promoveu uma cidadania transformadora, buscando mudar significativamente a forma como essas mulheres enxergam a vida. Demonstrou-lhes que existem outras realidades possíveis além dos muros da prisão.

Houve, no entanto, a oportunidade para que um(a) *personatrimer* apresentasse mais detalhadamente o trabalho do coletivo comunitário e compartilhasse a experiência humana e empática que permeou o projeto. O objetivo foi constatar o olhar sensível, atento e solidário às necessidades das mulheres participantes, que, apesar de terem tão pouco, possuem muitas histórias de vida para contar.

**Nota do Autor:** É importante destacar que as informações e opiniões expressas durante a entrevista representam a visão única e particular da membro entrevistada. As respostas foram articuladas no momento da entrevista e, em nenhum momento, suas palavras, pensamentos ou opiniões foram usadas para representar ou expressar as múltiplas vozes que compõem o coletivo LibertArte. Esta nota tem como objetivo esclarecer que os dados coletados na entrevista visam suportar o levantamento bibliográfico realizado na tese, não sendo a intenção deste trabalho evidenciar individualmente nenhum dos artistas que compõem o coletivo.

## **O TEATRO ATRÁS DAS GRADES**

**Uma conversa com Cissa Lourenço, diretora e produtora da peça *Somos Todas Carolinas*, desenvolvida pelo coletivo *LibertArte* de teatro periférico com as detentas do Hospital de Custódia e Tratamento Psiquiátrico de São Paulo.**

**Para começar, eu gostaria que, em suas palavras, você apresentasse o coletivo *Poetas do Tietê* e o projeto *LibertArte*, que hospedam seu último trabalho e que será aqui retratado.**

O coletivo tem 15 anos, mas o trabalho com pessoas em privação de Liberdade começou em 2015. Na verdade, somos um coletivo de poesia, mas eu também sou atriz, então as artes ficam todas meio misturadas.

Em 2015, a gente<sup>57</sup> começou um trabalho na Penitenciária Feminina da Capital (SP), que era um trabalho, eu diria, mais de literatura mesmo. A gente levava textos impressos e discutia esses textos com essas mulheres. A partir dessas conversas, nós dávamos desafios pra elas, como por exemplo: Ah, então você falou que você apanhou do seu marido, vamos falar sobre violência doméstica e feminicídio. Aí elas traziam as suas histórias ou as suas poesias, a gente discutia, a gente sempre tratava, como tudo, meio teatro oprimido mesmo.

Trabalhávamos com temas sociais, mas sempre tentamos dar um viés mais artístico, para não ser aquela coisa crua. Ficamos desde 2015 na feminina [penitenciária], onde começamos de maneira voluntária, mas depois ganhamos dois VAI (Programa de Valorização de iniciativas Culturais), que são editais da prefeitura de São Paulo, que possibilitaram o lançamento de dois livros com as mulheres em reclusão, sendo que o segundo VAI, lá da PFC (Penitenciária Feminina da Capital), já foi na pandemia.

Na verdade, a gente começou o projeto com as mulheres e fomos juntando os textos, para no final pegarmos todas aquelas produções, sentarmos com as mulheres e selecionar quais textos a gente ia escolher para compor a obra. Só que antes de acontecer isso, entrou a pandemia e aí ficou bem complicado. Fizemos um caderno de acompanhamento onde a gente punha um texto, fazia uma proposta de escrita, a partir disso, elas desenvolviam essa proposta no caderno, depois elas nos devolviam os cadernos para a leitura, e a partir dessa prática, conseguimos produzir os livros.

---

<sup>57</sup> Quando faz uso da locução pronominal com sentido de “nós”, Cissa faz menção aos membros voluntários integrantes do coletivo que desenvolveram o projeto dentro da instituição.

Nesses encontros com essas mulheres da PFC, nós fazíamos sarau no materno [ala materno-infantil], e eu tenho um texto da Carolina Maria de Jesus, que é um pedaço do *Quarto de despejo*<sup>58</sup> (1960), que eu faço meio interpretando mesmo, como se eu fosse a Carolina. Em um desses saraus, quando eu interpretei esse pedaço do texto e contei uma parte da história da Carolina Maria de Jesus, uma das mulheres que estava lá no materno, falou: “Ah, a história da Carolina parece a minha!” Aí que me veio a ideia, que eu fiquei matutando, de trabalhar com a peça.

Em 2021, tentamos um *ProAC – Teatro* (Programa de Ação Cultural) com esse projeto *Somos Todas Carolinas*, de fazer um espetáculo de teatro baseado na vida da Carolina Maria de Jesus e baseado na vida dessas mulheres reclusas. O *ProAC* é concorrido. O *ProAC – Teatro* acho que foram mais de 3.000 inscritos. Para falar a verdade, eu fiz porque eu achava que era um projeto do caramba, mas eu achava que era muito difícil conseguir, pois tinha muita concorrência, concorria com coletivos de teatro que tem muitos anos aqui em São Paulo. Aqui em São Paulo tem uma vertente teatral, de teatro de grupo, muito forte, então eu achei que não ia ganhar, mas ganhei! E foi bem legal, porque era um projeto que sem o edital não aconteceria.

Foi bem legal, pois metade da verba que a gente recebeu, ficou para as mulheres, então isso foi muito importante. Era um projeto que eles [administração institucional] falavam que era um projeto terapêutico, mas além de ser um projeto terapêutico, era um projeto que a gente queria que se chamasse profissionalizante, pois eu dizia: ó, vocês vão ter aula de voz, vão ter aula de corpo, vão ter aula de percussão, vão ter aulas de interpretação e vocês vão fazer um material. Para também valorizar essas mulheres, porque no presídio feminino, a mulher é sempre muito abandonada. No presídio feminino psiquiátrico é pior ainda. As mulheres não têm visita e conseqüentemente elas não têm *jumbo*<sup>59</sup>, então, tudo o que elas querem comprar de diferente, elas não têm dinheiro para comprar. Tem uma empresa que trabalha lá [oferecendo trabalho e remuneração], mas são poucas as detentas que

---

<sup>58</sup> De Carolina Maria de Jesus (1960).

<sup>59</sup> O “jumbo” são os itens que os presos podem receber de seus familiares, como por exemplo alimentos, produtos de higiene pessoal, produtos de limpeza, roupas e cigarros. É chamado de “jumbo” por conta do tamanho das sacolas em que é carregado, que geralmente são muito grandes (Falivene, 2020).

trabalham. Então, essa ajuda foi importante para elas, para valorizar o trabalho delas, tendo essa quantia para elas receberem.

Um tempo passou, na verdade era para fazermos na PFC, mas não deu certo. Mas eu acho que até foi bom! Eu sou uma pessoa um pouco pragmática, mas eu acho que foi meio o destino juntando tudo. Ser no hospital psiquiátrico foi muito forte para nós e para aquelas mulheres também.

Histórias de mulheres presas são normalmente muito terríveis. A gente tem um poema curto, que fala assim: “mulher na cadeia ou é treta com homem ou é filho com fome”, e é muito isso. Dessas mulheres que estão agora nesse psiquiátrico, é assim, uma coisa incrível, mais da metade dessas mulheres foram abusadas. Elas têm um histórico de violência muito forte. Quando a gente fez o espetáculo, que começamos a conversar sobre essas histórias, eu nem quis entrar muito a fundo, porque eu fiquei com medo de ser um ambiente que eu não desse conta, sabe? Então, são todos esses temas envolvidos. É lógico que a gente tratou disso, mas não fomos muito a fundo em cada história, porque eu também penso, que eu não tenho preparo terapêutico para fazer isso.

E aí foi assim, aí a gente ganhou o edital, tiveram todas as negociações por meio de uma conversa com a direção, as mulheres foram voluntárias, e quem quis fazer, entrou. A princípio, a gente não falou que ia ter uma ajuda de custo, para não aparecer só aquelas mulheres que estavam lá interessadas no dinheiro, o que eu também nem acho tão terrível, devido a situação delas.

Muitas delas falavam: “eu não sei o que é teatro, não sei o que é arte, nunca tive contato com isso”. Tem uma que participou do projeto e foi muito *punk*, nós dissemos a ela: “a gente vai fazer um livro, contar sua história”, ela era uma das que tinha muita dificuldade de escrever, e de falou: “mas a minha história é porrada ou droga. Eu vou falar só de porrada e droga?” E nós respondemos: “mas, nós vamos falar da sua história, dos seus planos”. Enfim, aí saiu um texto. Mas é muito difícil, porque a pessoa vai dizer que não tem o que contar, vai falar: “minhas histórias são de apanhar, depois eu fui para a rua e aí só droga, droga, droga”. Tem muitas que são dependentes químicas. Tem mulher que está presa por causa do crack. Muitas são presas traficando ou roubando, mas é tudo para poder tá alimentando o vício.

**Parece que o desenrolar do projeto, foi uma ação de sensibilização e reintegração dessas mulheres, através de um olhar humanitário, e que a peça em si, foi o produto final. Como essas mulheres, que normalmente sofrem muito com a vida e tendem a ser reclusas, aceitaram participar dessa experiência?**

Então, a gente começou bem *light*, bem Teatro do Oprimido. Começamos com um jogo, uma brincadeira, eu contei um pouco da história da Carolina e levei vídeos para elas. Da Carolina Maria de Jesus, tem uns vídeos que são até historinhas, tipo quadrinhos, com desenho, então, a gente começou assim, bem *light*. Sempre com uma brincadeira, uma mímica, mexer o corpo, mas de uma maneira que o jogo se desenvolvesse, para elas entrarem bem descontraídas, sem nenhum tipo de pressão.

A história da Carolina Maria de Jesus, para isso é muito boa, porque a Carolina foi isso, uma mulher negra, que era filha de escravizados, que teve uma infância onde ela apanhou muito por ser uma criança muito rebelde. Com todas essas histórias da Carolina elas se identificavam, então ficou mais fácil. Quando eu falava: “aconteceu isso com a Carolina”, ou então, eu perguntava: “alguém morou em sítio, ou morou em fazenda? O que aconteceu com você? Olha, sua história parece com a história da Carolina! A Carolina também fugia porque apanhava do vô e da mãe!” Foi sempre com essa associação o trabalho, e a Carolina de Jesus foi um caminho.

Carolina foi muito boa, ela é um exemplo de superação, de acreditar naquilo que ela achava que era arte e ir atrás. Para elas [as internas], a Carolina era um exemplo.

A gente trazia textos, eu contava um pouco da história da Carolina, sempre juntando um pouco dessa coisa meio teórica, meio brincadeira e um pouco contando as histórias delas. O começo foi bem *light*, mas depois, nos últimos dois meses, aí era aquela coisa assim: ensaio e cena, ensaio e cena! Mas daí elas já tinham sido fisgadas pela ideia.

**Foi um período bem curto para a produção da peça, não?**

Foram seis meses!

Eu até falo para elas, assim: “meninas, eu faço parte de um grupo, que não é um grupo profissional, porque as pessoas acabam fazendo outras coisas, mas é um grupo de pessoas que trabalham com a arte e a gente não consegue montar o espetáculo em 6 meses”.

Elas fazem tudo na peça. Elas mesmas cantam e fazem percussão. Foi tudo muito rápido, até eu me surpreendo. Mas a gente teve uma *sacação* boa, a gente fez muito a partir dos textos delas. O que elas falavam, eram as próprias histórias, isso ajudou muito, pois tinha o se reconhecer em cada texto.

Algumas tinham mais facilidade, então elas faziam a história da Carolina, interpretavam a Carolina, interpretavam a mãe da Carolina e os acontecimentos da vida da Carolina. Mas a maioria parte dos textos eram elas contando as histórias delas, os próprios depoimentos, isso ajudou muito no processo.

**Eu percebo, em sua fala, o uso das técnicas do Boal<sup>60</sup>, como por exemplo o uso de jogos. Reparei também, que haviam muitos elementos pós dramáticos no processo de criação. Eu gostaria de saber de você, se essas escolhas foram premeditadas?**

Eu acho que é um processo racional, mas também vai muito do que elas me respondem. A gente levava uma provocação, uma coisa que achava que iria funcionar, mas que também não sabia bem qual seria o resultado. A partir disso [desse resultado] é que fazíamos as escolhas. Você tem que dar material, material, material e jogar para os atores, aí o que eles te devolvem, você vai lapidar. Eu tento partir disso, do que elas me dão. Eu tinha uma ideia de partida, de começo, digamos assim, mas eram muito poucas. Tinha a ideia do que queria usar, como por exemplo, falar da fome, trabalhar com percussão feita por elas, usar materiais delas. Eu sei, por exemplo, que elas têm uma caneca de uso diário, então eu sabia que eu ia querer essa caneca em cena, mas eu não sabia como, assim como o tema da fome. Também queria trabalhar com palavras. Como os poetas tem muito isso, de usar a literatura, eu queria buscar uma palavra que cada uma se identificasse. A partir de definida a

---

<sup>60</sup> Teatro do Oprimido: e outras poéticas artísticas (1983)

palavra, pensava se ela iria ser colocada nas paredes, se elas iriam carregar, ou só mostrar essa palavra exposta. Queria articular com o que de fato essa palavra se relacionava na vida delas. Foi assim que o trabalho se desenvolveu. A gente tinha algumas ideias, mas o que elas foram me dando eu fui usando. As histórias mesmo, elas contaram suas histórias e fomos dividindo em cenas, a partir dos relatos de identificação.

Havia meninas que queriam fazer cenas coletivas, mas não queriam executar de fato. Isso a gente respeitou, até o limite do possível. A ideia era a de não ser *café com leite*<sup>61</sup>. A ideia era: “você está aqui para trabalhar, vai ser importante pra você, vai ser um desafio”. Mas assim, dentro do limite de cada uma. Sempre trabalhando, também com a extensão do limite, como por exemplo, se uma pode cinco, vamos tentar cinco e meio, se uma pode oito, tentaremos o oito e meio. Foi surpreendente.

Havia mulheres que escreviam muito e outras com vozes muito bonitas. Havia também, aquelas mulheres que tinham muita dificuldade, mas que depois de uma cena coletiva, eu sentava e conversava com elas sobre o processo criativo, de como contar a própria história ressaltando os detalhes importantes. Foi divertido! E a partir disso, elas se descobriam e caminhavam sozinhas. Foi muito surpreendente, porque é uma coisa que você até estuda na teoria, mas você sempre tem uma dúvida se na prática, isso de extrair da pessoa, vai funcionar. Funcionou!

### **Além das várias surpresas, teve algum momento que te marcou?**

Ah, teve uma menina que me surpreendeu. Quando nós começamos a introduzir a Carolina, nós trouxemos livros para elas, trouxemos textos e trouxemos o *Quarto de despejo*. Conforme fomos trabalhando os textos, ela foi escrevendo muito. Dava até dó, porque daria para escrever um livro só de uma pessoa, só dela. E ela, uma mulher negra, que já não é tão jovem, já está na terceira *tranca*<sup>62</sup> dela, que já foi presa, saiu, voltou a usar drogas, roubou e voltou para dentro. Quer dizer, já tem um histórico lá dentro, e estava realizando algo que as pessoas não esperam. Parecia

---

<sup>61</sup> N.A.: Gíria usada para designar neutralidade.

<sup>62</sup> Tranca corresponde a cadeia (Correa, 2010).

uma pessoa tímida e que de repente começou a escrever muito, com capacidade de articular, de desenvolver as ideias, de ter uma visão crítica, até da sua própria vida. Aí a gente se pergunta como uma pessoa dessa está presa, como uma pessoa dessa está na terceira *tranca*? E o mais curioso é que ela dizia que nunca tinha feito arte ou teatro e que nunca escrevia. Como é que uma pessoa dessa nunca escreveu?

A verdade é que na cadeia tem muitas histórias *punks* e pesadas, mas também é engraçado como elas têm uma ironia peculiar e como elas brincam com a própria história. Teve uma menina, que fez uma música onde ela falava “Apesar da minha mãe bater minha cabeça na parede, eu sinto falta, eu era feliz e não sabia.” É cruel e irônico de uma forma que eu não sei explicar.

Tiveram algumas histórias que não colocamos no espetáculo, porque não queríamos uma coisa sensacionalista. Tem coisas que a gente tem que saber, que é, o quanto você vai mostrar pra sensibilizar ou até onde você vai pra chocar e fazer essa coisa sensacionalista. Isso para mim sempre foi um ponto muito delicado, que eu sempre tive atenção. Dependendo da história, eu falava: não, não vamos colocar, porque depois ela vai falar esse texto em cena e vai ficar aquela coisa de “oh!” [espanto]. Não queremos isso! Queremos que as pessoas se sensibilizem, se emocionem, mas que não fique nessa coisa de mundo cão. Então isso também foi uma coisa marcante e que a gente foi descobrindo.

Tem também uma história relacionada à desemprego, que inclusive colocamos na peça, que marcou também, onde uma das mulheres fala assim: “Ah, eu arrumei um emprego, aí a dona me contratou para trabalhar de segunda a sábado, mas eu achava que não precisava, então quando eu ia na segunda, eu não ia na terça, ou quando eu ia na terça, eu não ia quarta, aí a mulher foi me aguentando, me aguentando, me aguentando, uma hora ela não aguentou mais e me mandou embora! Mas mesmo assim, ela gosta de mim”. O jeito que ela falava, era surpreendente.

Tem outra também, que é de uma mulher obesa, com a cara sempre fechada, a gente brincava que ela tinha uma cara de má, daquelas pessoas que você olha e está sempre brava. E ela contava na história de infância, que também ficou no espetáculo, que quando ela era criança, ela viu uma propaganda de uma boneca ginasta e pediu para a mãe de presente. E o engraçado, é que quando ela contava a história, ela se transformava em uma garotinha. Aquela cara brava se desfazia e os

olhinhos dela brilhavam, enquanto ela narrava o jeito que ela falava com a mãe: “mãe, eu sempre fui uma filha boazinha!” E ela é uma mulher grande, com a cara amarrada, aí na peça, quando ela falava o texto, ela se transformava. Isso era muito legal! Muito surpreendente! No último encontro, ela falou que sempre reclamava muito nos ensaios, que não queria fazer, que quando chegávamos lá era um castigo para ela, porque ela tinha que se mexer e tudo doía. E que ela sabia que ela era um bicho preguiça mal-humorado. É legal ver que ela tinha essa visão de si, de saber que ela era uma pessoa difícil, mas que tentou aprender a gostar daquilo. Eu sempre ficava com isso na cabeça, do tipo: gente, que coisa louca, né? De se transformar e de parecer a menina que ela foi. Ela tem mais de 40 anos.

**Na reportagem da Mariana Vilela (2023) sobre a peça, há uma passagem dizendo que metade das mulheres que estão reclusas, foram vítimas de abuso ou violentadas de alguma maneira. Diante da delicadeza do tema, vocês tiveram a sensibilidade de não expor essas mulheres. Em contrapartida, eu imagino que havia alguma delas que quisesse contar essas histórias. Sendo assim, como foi o processo de triagem estabelecido para selecionar quais relatos entrariam na peça e quais não entrariam?**

Essas histórias apareciam meio que naturalmente. A gente estava falando de outro assunto, de algo que aconteceu com a Carolina, por exemplo, que apanhou, mas nunca foi violentada sexualmente na infância. Aí, uma detenta começava a contar que foi violentada pelo padrasto, depois a mãe separou dessa pessoa e se juntou com outra, e ela foi violentada de novo. Nessa segunda vez, quando ela contou para a mãe, a mãe a colocou para fora de casa.

Na verdade, não queríamos falar de nenhuma história de violência, de estupro ou violência sexual. Como elas contaram várias histórias interessantes, principalmente muitas histórias da infância, e eu acho que o resgate da infância delas foi importante, pois foi o chão, foi a base, mesmo daquelas que foram para rua e que não tinham casa, mas é um momento da base. A partir disso eu penso que foi meio natural [a seleção].

Teve uma menina, que contou que quando ela ficou grávida, o namorado não queria o filho, queria que ela abortasse. O namorado foi bater nela, na intenção de que ela perdesse o bebê. Depois de ouvir isso eu cheguei nela e falei: “olha, a gente vai contar sua infância, você quer que essa história esteja na peça?” Ela mesmo achou melhor não colocar. E foi assim, da gente conversar e da gente sentir, porque no geral, as histórias de vida delas já são histórias muito emocionantes. Eu tive amigos que assistiram à peça e se emocionaram, que choraram, sem nem precisar entrar nessas histórias mais delicadas.

**Ainda na reportagem que eu mencionei anteriormente, há uma passagem que diz que a peça era para ser uma crítica, mas que ela acabou se tornando uma peça emotiva. Sem perder o viés crítico, mas que acabou se tornando uma peça mais sensível. Como foi esse processo de adaptação e mudança?**

Quando a gente estuda a história da Carolina, que viveu em outro século, ou seja, que já era uma mulher adulta em 1950, se você pensar em tantas coisas que aconteceram em 1950, similares às que estão acontecendo agora, como por exemplo, o ocorrido na favela do Canindé, que foi uma medida, também de um governo fascista, que resolveu tirar as pessoas pobres do centro e levar para a favela, mais ou menos como está acontecendo atualmente com a Cracolândia, são muitas histórias que não são coincidências, são parte de toda a nossa história colonial. Inicialmente queríamos mostrar mais isso, essas “coincidências” históricas e escrever um grito de revolta sobre isso. Mas, quando a gente chegou, ia fazer a história da Carolina até o fim, onde ela fez sucesso e depois foi esquecida. Porém, quando nos deparamos com as histórias dessas mulheres, eu falei: “não, a gente vai acabar com a Carolina no auge!” Além da peça, nós fizemos um livro com essas mulheres, e assim como a Carolina, em seu grande lançamento do *Quarto de despejo*, a gente terminaria a peça com uma tarde de autógrafos.

Com esse pensamento, fomos para o lado dessa mensagem de superação, porque lá é um ambiente carregado e a verdade é que muitas mulheres lá não têm expectativa nenhuma. É muito cruel não ter família e não ter para onde ir quando sair

de lá. Muitas dessas mulheres são mães que não têm para onde ir. Se a gente fosse bater de frente com essas realidades, seria muito cruel com elas. Eu acho que nessa escolha eu fui um pouco maternal.

A gente tem uma visão crítica, falamos dessas pessoas que moram na favela, fizemos uns cartazes com dados estatísticos, uma coisa bem Teatro do Oprimido. Fizemos cartazes com a quantidade de pessoas que moravam na favela antes e quantas moram agora, quantas famílias há, onde as chefes de família são mulheres e quantas mulheres têm filhos sozinhas. Mostramos tudo isso, mas ficaram tudo em um segundo momento, pois o mais importante do espetáculo foi a perspectiva das mulheres.

É diferente você estar em um ambiente como aquele. Aqui, por mais difícil que seja, você está aqui fora, em liberdade. Você pode dizer para alguém: “vamos batalhar, você tem a possibilidade de conseguir ajuda, na favela vai ter algum lugar para ocupação”, e acabar motivando a pessoa. Lá, essas mulheres, às vezes, não têm essa expectativa. Elas estão em uma bolha e quando elas saem de lá, estão sozinhas. Então, era muito complicado deixar essa mensagem tão crítica, do tipo, “a sociedade não tem jeito”.

Carolina, maravilhosa como foi, só não acabou na rua porque tinha uma casa, mas acabou esquecida. Eu acho que isso não iria agregar para essas mulheres naquele momento, apesar da gente ter tocado nisso na peça. Porque uma coisa é você falar, outra coisa é você dar ênfase e discutir. Pensamos que não estava no momento de refletir sobre o porquê que aconteceu determinado fato pra Carolina e como isso poderia ter sido diferente, tanto para Carolina, quanto para elas. Elas são sensíveis e estavam muito vulneráveis naquele momento.

**O diretor do hospital psiquiátrico, em entrevista, disse que esses projetos, fazendo referência ao *LibertArte*, são fundamentais para a humanização dessas mulheres. Quando refletimos sobre essa fala e a associamos às mulheres que estão à margem da margem social, porque além de serem presidiárias, elas estão em um hospital psiquiátrico, essa fala corrobora o que você acabou de dizer, que são mulheres que estão sozinhas no**

**mundo. Diante disso, estando entre o técnico e o sócio humanitário, como viu ocorrer essa mencionada humanização?**

Eu penso que a humanização parte de enxergar essas pessoas como pessoas iguais a mim. Que como eu, tem muitos problemas, algumas delas até mais problemas do que eu, mas que são iguais a mim. Não enxergar essa pessoa como um ser menor, por conta dos acontecimentos. Se colocar no lugar dessa pessoa e refletir: Se tivesse acontecido tudo isso comigo, provavelmente eu estaria lá onde elas estão. O que aconteceu com elas não foi excepcional. Na verdade, é fruto do que a sociedade fez com elas. Uma mulher, que o pai era violento, que o pai era alcoólatra, que não tinha casa, que sofreu violência, eu sempre me coloquei no lugar dessas mulheres. E se isso tivesse acontecido comigo, provavelmente eu poderia estar na mesma situação.

É se colocar no lugar da pessoa, mas sem ficar chamando de coitadinha. Não é tadinha, mas vale a reflexão, o que aconteceu com elas precisa mudar. É preciso pensar, o que aconteceu com a gente enquanto sociedade, para que chegássemos a esse ponto. Precisamos mudar toda uma estrutura comunitária, para que uma pessoa não chegue a essa situação.

Outro ponto bem marcante que eu sinto, por estar muito tempo dentro do presídio, é que o *crack* foi uma violência também. O *crack* destruiu essa estrutura das ruas, que sempre foi uma estrutura muito complicada. O consumo chegou ao ponto de as pessoas perderem a noção e o senso crítico, de não saberem o que está acontecendo com a própria vida. É muito cruel! Eu não sei como foi há 20 anos atrás, mas há 10 anos, que foi quando o *crack* começou e que é a droga que elas mais usam, têm outras ainda piores do que o *crack*, mas eu sinto que o *crack* desestabilizou tudo, a pessoa perde a noção do que é ser humano. Ela entra em um processo de autodestruição, de autossabotagem, de não ter mais forças para sair. É muito difícil.

**Ainda pensando nessa questão sócio humanitária e que futuramente essas mulheres serão reinseridas na sociedade, como elas percebiam que esse projeto abordava a cidadania? Enquanto teóricos, podemos supor o viés de**

**cidadania que movimenta o projeto, mas, essas mulheres, como elas entendiam essa cidadania na prática?**

Começava assim, falávamos para elas: mesmo que você não goste de teatro ele vai te ajudar, até foi uma das frases que eu mais usei e que tem tudo a ver com essa questão. Sempre usava o exemplo do emprego, onde eu dizia: “Quando você for procurar emprego, de repente, você vai procurar um emprego que você não gosta, mas você precisa daquele emprego. Então, você tem que ter uma postura adequada pra falar, um jeito pra falar, para conquistar”. Então, eu sempre coloquei isso para elas, da importância de se conhecer, para quando estiverem lá fora, saberem o que responder e como reagir. Foi isso, fazer as pessoas pensarem sobre sua situação, sobre o que elas querem e o que é possível, evidenciando como o teatro ajuda nessa transformação, nessa mudança de foco.

Uma delas deu um exemplo sobre mudança de postura, contando que quando ela ia no supermercado, o segurança já vinha atrás dela, mas que agora, quando ela for ao mercado, ela vai se empoderar e vai dar uma de Carolina. Vai perguntar para o segurança, porque agora ela sabe que pode falar, e vai dizer: “Você tá atrás de mim porque eu sou negra? Antes eu me intimidava, mas agora eu não vou mais me intimidar. Eu vou respirar e vou falar”. Então teve isso, da pessoa se reconhecer e saber que tem poder de fala.

Sempre falei para elas, o teatro é vida! O teatro não vai te dar um emprego, mas vai te dar ferramentas para você conseguir um. Vai te dar meios para poder enfrentar as situações, vai te ensinar a parar e respirar, para conseguir raciocinar em uma situação onde você estiver muito nervosa. O teatro ensinará que, em alguns momentos você terá que ser um personagem, porque na vida da gente, muitas vezes somos personagens, então é preciso saber articular, ter conhecimento, saber um pouco da história do que você quer.

É claro que, umas com mais discernimento, outras com menos, mas isso eu acho que foi bem importante de vislumbrar. Uma delas até falou: “Agora eu vou conseguir falar, antes eu gaguejava, mas agora eu sei que se eu respirar, eu vou conseguir falar”. Isso se referindo à vida mesmo, na prática, não sendo só recreação, pois não era isso que a gente queria fazer. Eu gostaria que elas pudessem sair lá fora

e viver de arte. Eu sei que infelizmente isso não é possível, mas eu sei também que a arte vai ajudá-las nesse processo de reinserção.

**Voltando o olhar à época da pandemia, quando aproximamos o trabalho desenvolvido na PFC, na época, e esse trabalho atual, no hospital psiquiátrico, houve algum marco entre essas duas vivências, que esteja relacionado a readaptação do trabalho por conta das restrições impostas pela pandemia?**

Nós damos entrevistas para muita gente da academia e eu sempre falo, nessas entrevistas, que a nossa pedagogia é a pedagogia do abraço. Isso porque tanto para os homens, quanto para as mulheres presas, às vezes o que falta é esse olhar humanitário. Então, a gente sempre teve essa coisa do abraço e do contato físico. Depois da pandemia, quando a gente voltou, a gente tinha um receio do contato, tanto elas, quanto nós, mas principalmente pensando nelas. Eu estou em contato com um monte de gente aqui fora, aí eu chego lá e levo o vírus para dentro e saio. Para elas, que estão fechadas, é muito mais complicado. Então, teve essa questão prática da restrição do contato físico, que foi difícil. Muitas vezes, a pessoa está contando uma história importante, se sensibiliza e chora. Normalmente, a gente sempre teve a iniciativa do acolhimento pelo abraço, para estar junto. Até mesmo no final de cada encontro, sempre tinha o abraço coletivo. Eu senti muito com essa mudança, achei muito ruim. Mas, por outro lado, eu acho que a gente aprendeu a olhar mais no olho do outro e tentar racionalizar aqueles momentos emotivos, no sentido de entender melhor o que acontece e o porquê acontece determinada situação, até para poder escolher melhor as palavras de apoio. De certa forma, isso serviu para desenvolver um outro lado, que talvez, antes da pandemia, a gente usasse de outros meios. Isso era muito físico pra gente.

Para mim, particularmente, também foi bom, porque eu me envolvo muito com a história dessas mulheres. Eu acabo querendo, como já fiz antes, me envolver com a história de vida dessas mulheres. Quando elas saem de lá, elas me ligam. Teve uma que saiu de lá e que voltou pra Cracolândia. Eu fui buscá-la lá e a levei para a casa da avó. Eu me envolvi muito! Isso acabava se misturando com a minha vida e eu não consigo carregar isso, pois são muitas histórias. A pandemia me ajudou a ser

racional e pensar: é um momento, eu vou ser uma porta pra ajudar elas, mas eu não posso carregar isso comigo. Eu não sou uma instituição, eu não consigo. Então, pessoalmente, para mim, foi um momento para tentar não me envolver. Aliás, é o se envolver, mas tentando manter o distanciamento. É lógico, tem hora que não tem jeito, a acolhida do abraço é necessária, mas também é importante racionalizar sobre essas adversidades da vida delas, sem pensar “foi o destino ou o acaso”. É racionalizar sobre o que aconteceu e tentar mudar o futuro, para não se repetir e não ser determinante na vida delas.

**Tem alguma coisa que eu deixei de perguntar ou de apontar, que você gostaria de nos dizer?**

Tem uma lição que eu aprendi e poderia deixar para quem quer trabalhar com arte, que é não vir com fórmulas prontas. Por mais que a gente se abasteça de informação e de teorias, além de sempre querer fazer alguma coisa nova, pensa em novos exercícios e um jogo diferente para fazer, é importante a flexibilização. Por exemplo, nesse grupo, havia mulheres bem racionais, mulheres bem conscientes, mas tinha mulheres onde o trabalho era mais desafiador, pois elas tinham mais limitações intelectuais. Aprender a se adaptar ao momento e não vir com fórmulas prontas, eu acho que foi fundamental para mim. Pensar que às vezes um jogo [cênico] dá certo e outras vezes não. Você pode até chegar com ideia, mas é importante ser permeável e sentir se aquilo servirá para o momento. Respeitar a vontade das pessoas e o limite dos corpos. Um exercício físico é importante, mas às vezes, a pessoa está parada a tanto tempo que não consegue desenvolver. Quem trabalha com arte social tem que olhar para as pessoas com quem se está trabalhando e enxergar a necessidade delas naquele momento. Há vezes em que o que você consegue desenvolver é pouco, na perspectiva do trabalho a ser realizado, mas é o que as pessoas conseguem entregar, dependendo do que elas estão vivenciando naquele momento, é aquele primeiro passo fundamental. É preciso olhar e saber adaptar o seu olhar para atender às necessidades.

**Sua bagagem profissional lhe permite ter essa sensibilidade e esse jogo de cintura, mas pensando no coletivo teatral que atuou com você, teve alguém que ainda não tivesse tamanha percepção e que acabou aprendendo mais do que as próprias mulheres de dentro, nessa troca de experiências?**

Nós fomos em 4 pessoas, sendo uma que organizou a dramaturgia, duas cuidaram do coletivo e outra que basicamente cuidou de corpo e voz. Nós discutimos muito pela questão da estética da proposta. Enquanto uma pessoa queria desenvolver os processos por meio de jogos e brincadeiras, cantos e musicalização, outra pessoa queria ser mais técnica, com aquecimentos de voz e corpo, por meio das técnicas adequadas. Foi bom para as meninas terem essa noção técnica também. Acho que a gente acabou tendo um equilíbrio entre as visões e isso foi também um aprendizado.

Houve também a preocupação para que os elementos cênicos não fossem elementos menores ou pobres, devido ao fato de ser um teatro cidadão. Fizemos questão de usar objetos da vivência dessas mulheres, como por exemplo, a caneca, os tecidos, os cobertores e os chinelos usados, exatamente para que não denotasse uma coisa de improvisado e convergisse o olhar para a força simbólica daqueles elementos. A ideia era que a peça poderia sair daquele espaço e ser apresentada pelo tema e não pelo exótico de estar em uma instituição penitenciária.

**Nota do autor:** Em uma conversa após a entrevista, foi revelado um dado curioso e interessante sobre a ordem do processo criativo da peça que pode ser relevante para os estudos literários e para o processo criativo teatral. Cissa contou que o texto da dramaturgia só foi realizado antes da peça, no sentido de uma concepção física estruturada, por exigência da direção da instituição hospitalar penitenciária. Como requisito institucional, o órgão público só poderia autorizar a execução do projeto se pudesse acompanhar a sequência logística de execução dos trabalhos.

Acerca disso, é possível pensar que a escolha criativa para a confecção da peça se aproxima dos preceitos de Boal (1983), e das perceptíveis movimentações acerca do teatro pós-dramático de Lehman (2007). Nesse sentido, destaca-se, entre

outros elementos, que há uma descentralização do texto dramático, que passa a compor o trabalho como um elemento coadjuvante, em segundo plano.

## REFERÊNCIAS

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido: e outras poéticas artísticas*. Rio de Janeiro: CIV: Brasileira, 1983.

CORREA, Aldo. **Gírias criminosas**. Aldo Correa Advocacia, 2008. Disponível em: <https://alroadv.com/2007/04/01/curiosidades-girias-criminosas/>. Acesso em: 11 jan. 2024.

FALIVENE, Matheus. **Jumbo (cadeia, presídio, cdp, preso) – o que é? O que pode levar? Como entregar? Respondendo as principais dúvidas**. Falivene Advogados, 2020. Disponível em: <https://www.faliveneadvogados.com.br/jumbo-cadeia-presidio-cdp-preso-o-que-e-o-que-pode-levar-como-entregar-respondendo-as-principais-duvidas/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

JESUS, Carolina M. *Quarto de despejo – Diário de uma favelada*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1960.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós Dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

VILELA, Mariana. **Coletivo leva arte para presídio feminino psiquiátrico em São Paulo**. ANF, 2023. Disponível em: <https://www.anf.org.br/coletivo-poetas-do-tiete-arte-para-dentro-dos-presidios/>. Acesso em 8 jan. 2024.

## APÊNDICE D – ATLAS DO TEATRO COMUNITÁRIO DA AMÉRICA DO SUL

A ideia da confecção de um Atlas do teatro comunitário na América do Sul, surge da necessidade de catalogar e acessar, de forma eficaz, rápida e direta, as informações dos grupos e coletivos autônomos e contracultura que desenvolvem essa vertente teatral em seus países e comunidades.

Alguns países como Argentina e Colômbia, por tradicionalmente manterem uma relação histórica com o teatro desenvolvido em comunidade, apresentam redes nacionais de teatro comunitário organizada, onde além de informações sobre os coletivos parceiros, é possível acompanhar a movimentação dessas redes, no sentido de fortalecer o trabalho dos coletivos, assim como estender o conhecimento da prática teatral e do trabalho em comunidade.

Apesar de países como Argentina e Colômbia se colocarem no pioneirismo em rede, essa não é a realidade de todos os países que compõem a América do Sul e que desenvolvem o teatro comunitário em maior ou menor escala e isso é influenciado por diversos fatores, que podem dificultar o acesso às informações. Alguns dos exemplos mais comuns da falta de acesso ao conhecimento do trabalho de determinados coletivos comunitários, estão relacionados ao tamanho da agrupação, que por serem compostas em sua maioria por não atores, compreendem pessoas que mantêm o anonimato. Outro fator comum, que também pode estar relacionado com o tamanho do coletivo, é o local de atuação, que pode ser de grande relevância comunitária, contudo, se mantém fora das redes sociais ou com poucas informações veiculadas em rede *online*, mantendo a divulgação de seu trabalho na “boca a boca” local.

É, entretanto, na dificuldade do acesso às informações que esse atlas nasce como uma tentativa de facilitar as pesquisas futuras na área do teatro comunitário sul-americano. Ainda devido a essa dificuldade que essa primeira etapa da catalogação é apenas inicial e composta por informações de uma triagem online e de relativa baixa complexidade. Contudo, vale salientar que esta primeira etapa não é conclusiva e mantém sua pretensão na alimentação dos dados em pesquisas futuras, estendendo sua complexidade e eficiência em pesquisas de campo futuras.

Em suma, os dados que seguem na sequência, apresentam verbetes que expressam a dimensão e a pluralidade da atuação do teatro comunitário em contexto sul-americano, de norte a sul do continente, em uma perspectiva de trabalho artístico em prol da comunidade de atuação e do resgate e desenvolvimento das tradições, costumes e demandas locais.

## **GUIANA FRANCESA**

Ainda que não haja registros de uma linha de teatro comunitário na Guiana Francesa, o teatro franco-guianense se apresenta como uma vertente do teatro que mescla traços e influência da cultura francesa com a da região amazônica, abordando elementos da memória local, relacionados as temáticas culturais, identitárias e político sociais, abordando por meio do teatro as questões cidadãs.

O professor e pesquisador da Universidade do Amapá, Dennys Silva Reis (2023), atribui a dúvida sobre a existência do teatro na região, a dois fatores, primeiro ao preconceito das pessoas ao considerarem a região subalterna quando comparada aos moldes europeus e, em segundo lugar, por desconhecerem a cultura franco-amazônica, seja pela falta de difusão ou pela falta de oportunidade de ser mostrada.

De fato, para a realização da pesquisa e confecção deste atlas, não foram encontradas fontes que fornecessem dados sobre grupos de teatro existentes na região e tampouco de teatro comunitário.

Na sequência, apresentamos o único grupo encontrado em fontes publicadas até o momento da pesquisa.

**FEMMES PUISSANTES:** Grupo que celebra a força e a resistência das mulheres indígenas da Guiana Francesa e do Brasil em um espetáculo multimídia que reúne saberes e experiências. Ainda segundo a fonte, as apresentações de agosto de 2024 marcam a expansão do projeto para o Brasil e integra oficinas gratuitas para a comunidade. Entre as perspectivas do projeto, está a de consolidar uma unidade de força entre as mulheres para com suas lutas. Desde o ano de 2021 o projeto reuniu mulheres dos 6 povos indígenas da Guiana Francesa: Kali'na, Paykweneh, Lokono-Arawak, Wayana, Wayapi e Teko.

CASA NINJA DA AMAZÔNIA. **Mulheres indígenas da Guiana Francesa e do Brasil se unem em espetáculo multimídia.** Mídia Ninja, 2024. Disponível em: <https://midianinja.org/mulheres-indigenas-da-guiana-francesa-e-do-brasil-se-unem-em-espetaculo-multimidia/>. Acesso em 24 jul. 2024

SILVA-REIS, Dennys. Teatro Franco-Amazônico – Um epítome. Falange Miúda: **Revista de estudos da linguagem**, 2023, Garanhuns, v. 8, n. 02, p. 74-87, 2023. Disponível em: <https://periodicos.upe.br/index.php/refami/article/view/360>. Acesso em: 24 jul. 2024.

## SURINAME

Não foram encontrados dados de teatro em comunidade no país do Suriname.

## GUIANA

**LA BARRACA:** Criado em julho de 1973 com o nome que fazia homenagem ao grupo de teatro universitário de Federico Garcia Lorca e ao mesmo tempo referenciava a estrutura improvisada que abrigava o grupo, instalado ao lado da Casa de Cultura, o ator e diretor argentino Juan Páges dava início ao projeto, que em 1985 se tornou a *Fundación La Barraca*. Atualmente, mais de meio século depois de sua criação, a fundação situada em San Félix, é uma das poucas que resistem na luta para manter viva a cultura da região. A fundação atualmente segue com suas oficinas de formação e apoio a grupo de jovens da comunidade, além das apresentações dos alunos.

RODRIGUEZ, Yojana M. Hace 47 nació en Guayana “Fundación La Barraca”. Primicia, 2020. Disponível em: <https://primicia.com.ve/especiales/hace-47-anos-nacio-en-guayana-fundacion-la-barraca/>. Acesso em: 25 jul. 2024.

SILVERIO, Jhoalys. Guayaneses buscan reavivar la cultura en la región con la recuperación de espacios. Cronica Uno, 2021. Disponível em: <https://cronica.uno/guayaneses-buscan-reavivar-la-cultura-en-la-region-con-la-recuperacion-de-espacios/>. Acesso em: 25 jul. 2024.

## VENEZUELA

Venezuela conta com a *Rede Nacional de Teatro e Circo*, que alocada na capital Caracas desde 2016, debruça sua atenção ao desenvolvimento do teatro comunitário local, da comunidade para a própria comunidade, com a oferta da oficina *las esquinas de Caracas*, que de forma colaborativa e executada por várias mãos e

coletivos, de forma plural, resgatam a tradição local, as origens, as festas tradicionais, a gastronomia, a música e ainda abordam os textos de autores nacionais, ensinando para as novas gerações por meio da arte teatral e da máxima “do povo para o povo”.

### **CENTRO DE CREACIÓN ARTÍSTICA TET (Taller Experimental de Teatro):**

Fundado em 1972 e sendo um coletivo com mais de 50 anos ininterruptos de atividade, atualmente os integrantes se voltam à projetos culturais de cooperação comunitária que buscam, por meio da pesquisa e da experimentação, partir de momentos vivos, propiciar uma relação específica, particular e única, desenvolver uma linguagem poética cênica. Desde 1992 o *TET* trabalha com projetos socioeducativos, criando elos com a comunidade, estudantes e grêmios artísticos.

CENTRO DE CREACIÓN ARTÍSTICA TET. *Quiénes Somos*. Centro TET, 1996. Disponível em: <https://www.centrotet.com.ve/>. Acesso em: 30 jul. 2024

LEÓN, José L. *El teatro comunitario caraqueño está en escena. El espectador venezolano*, 2018. Disponível em: <https://elespectadorvenezolano.blogspot.com/2018/08/el-teatro-comunitario-caraqueno-esta-en.html>. Acesso em: 30 jul. 2024.

RED NACIONAL DE TEATRO Y CIRCO. Red Nacional de Teatro y Circo de Venezuela. Facebook: Red Nacional de Teatro y Circo de Venezuela. Disponível em: <https://www.facebook.com/RedNacionalDeTeatroYCirco/>. Acesso em 30 jul. 2024.

## **COLÔMBIA**

Colômbia conta com uma rede de teatro em comunidade<sup>63</sup> que nasce do encontro de coletivos de teatro comunitário colombiano em 21 de novembro de 1997, com a proposta de traçar um norte para a rede, estabelecendo fundamentos e objetivos para a rede, além de oportunizar visibilidade para outros coletivos espalhados pelo país, que teriam muito a contribuir com a proposta comunitária.

Atualmente a rede conta com cerca de 15 grupos que somam esforços no trabalho solidário e de sonhar em conjunto, além de conseguir estabelecer vínculos muito próximos com representantes do Centro Nacional de Cultura Comunitária Cubana. Devido a organização das informações disponíveis na página da *Rede*

---

<sup>63</sup> *Red Colombiana de teatro en Comunidad*.

*Colombiana de Teatro em Comunidade*, optou-se por listar aqui os grupos membros e suas páginas de acesso:

Corpóraci3n Cultural Nuestra Gente - Medell3n  
[www.nuestragente.com.co/](http://www.nuestragente.com.co/)

Corporaci3n Cultural Teatro Tespys - Carmen de Viboral  
[www.teatrotespys.org/](http://www.teatrotespys.org/)

Corporaci3n Camale3n Urab3 - Apartad3  
[www.facebook.com/corporacioncamaleon](https://www.facebook.com/corporacioncamaleon)

Corporaci3n DC Arte - Bogot3  
[www.corporaciondc-arte.com/](http://www.corporaciondc-arte.com/)

Fundaci3n Teatro Experimental Fontib3n - Bogot3  
[www.teatroexperimentalfontibon.org/](http://www.teatroexperimentalfontibon.org/)

Nemcatacoa Teatro - Bogot3  
[www.nemcatacoateatro.org/](http://www.nemcatacoateatro.org/)

Corporaci3n Cultural Teatro del Sur - Bogot3  
[www.teatrodelsur.org/](http://www.teatrodelsur.org/)

Odeon Corporaci3n Cultural - Bogot3  
[www.facebook.com/pages/Odeon-corporaci3n-cultural/244780238960572](https://www.facebook.com/pages/Odeon-corporaci3n-cultural/244780238960572)

Corporaci3n Cultural Tercer Acto - Bogot3  
[www.terceracto.com/](http://www.terceracto.com/)

Fundaci3n Teatro Experimental de Boyac3 - Tunja  
[www.fundacionteb.org/](http://www.fundacionteb.org/)

Teatro Esquina Latina - Cali  
[www.esquinalatina.org/web/](http://www.esquinalatina.org/web/)

Corporaci3n Casa Naranja - Cali  
[www.corporacioncasanaranja.weebly.com/quienes-somos.html](http://www.corporacioncasanaranja.weebly.com/quienes-somos.html)

Luz de Luna Colectivo Teatral

[www.teatroluzdeluna.com/](http://www.teatroluzdeluna.com/)

RED COLOMBIANA DE TEATRO EN COMUNIDAD. Quiénes somos. Colectivo Teatral Luz de Luna, 2021. Disponível em: <https://www.teatroluzdeluna.com/quiénes-somos/>. Acesso em 30 jul. 2024.

## EQUADOR

Em 2018, através do projeto “*Ñawpa Rimaykunamanda*” (*Las palabras de los antiguos*), nasce com a proposta de valorizar a cultura e as tradições da população da Amazônia Equatorial, principalmente a partir das memórias orais passadas de geração em geração. As professoras de teatro Maria Dolores e Josefina, adentram as comunidades indígenas locais, com a proposta de levar o teatro para a comunidade indígena e também de formar grupos de teatro a partir dela.

Em 2021, durante a pandemia do covid-19, o UNICEF (Fundo Internacional de Emergência das Nações Unidas) e a USAID (Agência dos Estados Unidos da América para o Desenvolvimento Internacional), fizeram do teatro comunitário uma ferramenta para a prevenção da violência sexual e intrafamiliar, promovendo a formação e a informação durante a pandemia. Na comunidade de Esmeralda, por exemplo, o UNICEF, junto com LAB XXI, uma empresa social que, entre outros projetos, impulsiona a construção de agentes transformadores na comunidade equatoriana, empoderando agentes que possam impactar positivamente suas comunidades, trabalharam de forma lúdica baseada na experiência com jogos, assim como por meio da teatralidade, para abordar a temática da violência e sexualidade.

Além disso, Equador conta com a *Red de Cultura Viva Comunitaria del Ecuador*, composta por coletivos integrantes de arte popular, além de centros culturais de bairros e casas comunais, entre outras formações, que desde 2012 se agruparam em prol de impulsionar a comunidade.

CASTRO, Ana M. *Huertos y teatro comunitario, herramientas para la prevención de violencia durante la pandemia*. UNICEF, 2021. Disponível em: <https://www.unicef.org/ecuador/historias/huertos-y-teatro-comunitario-herramientas-para-la-prevenci%C3%B3n-de-violencia-durante-la>. Acesso em: 06 ago. 2024.

EL COMERCIO. *La Red de Cultura Viva Comunitaria del Ecuador, en el radar oficial*, 2019. Disponível em: <https://www.elcomercio.com/tendencias/red-cultura-viva-comunitaria-ecuador.html>. Acesso em: 06 ago. 2024.

LAB XXI. *Somos un lugar de Innovación y Aprendizaje*. Quito, 2021. Disponível em: <https://lab-xxi.com/#1614963840710-fffd2a95-5fe8> Acesso em: 06 ago. 2024.

## PERU

**YUYACHKANI:** Desde 1971, o Grupo Cultural *Yuyachkani* tem sido pioneiro na experimentação teatral, performance política e criação coletiva. O nome *Yuyachkani*, que em Quéchua significa *eu estou pensando, eu estou lembrando*, reflete a dedicação do grupo à exploração coletiva da memória social, especialmente em relação à etnicidade, violência e memória no Peru. Composto por sete atores (Augusto Casafranca, Amiel Cayo, Ana Correa, Débora Correa, Rebeca Ralli, Teresa Ralli e Julián Vargas), um designer técnico (Fidel Melquíades) e um diretor artístico (Miguel Rubio), o grupo adota a criação coletiva como método de produção teatral e estilo de vida. O *Yuyachkani* é um dos principais representantes do *Nuevo Teatro Popular* na América Latina, comprometido com as questões das comunidades de base, mobilização e ação política.

Segundo a pesquisadora peruana Diana C. A. Rondon (2021), o grupo *Yuyachkan*, foi um dos grupos de teatro que mais destacou a situação do conflito armado interno durante o governo de Velasco Alvarado. Nesse período, foram implementadas reformas radicais, como por exemplo, a reforma agrária e a reforma educacional. Diversos grupos teatrais surgiram com um espírito revolucionário, críticos aos eventos políticos e educativos para o público. No entanto, com a chegada do terrorismo a Lima, esse cenário mudou drasticamente para o teatro e todas as artes.

Com o início do governo de Fernando Belaunde Terry em 1980, o terrorismo começou a se alastrar sobre o território. A violência piorou durante o governo de Alan García, que levou o país à maior crise econômica já vivida. Em 1990, o grupo *Yuyachkani* começou a representar as vítimas do terrorismo em suas peças, sendo uma das primeiras, *Adiós Ayacucho* (1990), que abordava a busca pelo “corpo ausente”. Outras obras incluem *Rosa Cuchillo* (2000) e *Antígona* (2000). O impacto do *Yuyachkani* foi tão grande que a Comissão da Verdade e Reconciliação (CVR) os convidou para se apresentar durante as audiências públicas.

Ainda segundo Rondon, durante o período de violência terrorista, outros grupos também foram fundados. Em 1982, por exemplo, surgiu o grupo *Maguey* como um ateliê de teatro transcultural e interdisciplinar. Apesar das dificuldades, eles desenvolveram uma proposta pedagógica que permitiu seu autofinanciamento. Anos depois, em Villa el Salvador, foi criado um grupo de teatro que, em 1993, adotou o nome de *Vichama*. Nesse contexto, Alberto Fujimori ganhou as eleições e poucos anos depois deu um autogolpe de estado. Em 1993, foram realizadas eleições para um novo congresso e o líder do *Sendero Luminoso*, Abimael Guzmán, foi capturado.

Rondon acrescenta que nos primeiros anos da década de 90, Villa el Salvador foi palco de vários atentados terroristas, alguns direcionados à líderes comunitários. Um desses atentados foi contra María Elena Moyano, em 15 de fevereiro de 1992. Esse evento foi um dos mais trágicos para o distrito, pois ela era uma líder muito ativa e querida. Nessas circunstâncias, o grupo de teatro *Vichama* foi fundado no ano seguinte.

Poucos anos após o assassinato de da ativista social e líder comunitária, María Elena Moyano, o teatro *Vichama* apresentou a peça *Lirio de la esperanza*, em homenagem a ela. Pode-se inferir que os grupos *Vichama*, *Maguey* e *Yuyachkani* foram criados em meio a crises econômicas, sociais ou políticas no Peru, com o objetivo de criticar, educar e informar sobre a realidade nacional.

HEMISPHERIC INSTITUTE. Yuyachkani. Instituto Hemisférico de Performance e Política, 2023. Disponível em: <https://hemisphericinstitute.org/pt/hidvl-collections/itemlist/category/22-yuya.html>. Acesso em: 20 ago. 2024.

RONDON, Diana C. A. *EL ESPACIO ESCENICO INDEPENDIENTE: Análisis del espacio teatral de los grupos de teatro independiente en Lima (1970 – 1990)*. Trabajo de investigación para optar el grado de bachiller en arquitectura. PUC Perú, Lima, 20f., 2021.

## **BOLÍVIA**

**EL TEATRO DE LOS ANDES:** Fundado na Bolívia pelo argentino César Brie em agosto de 1991, o grupo é composto por atores de diversas nacionalidades, incluindo bolivianos, argentinos, italianos e brasileiros, criando um ambiente multicultural e híbrido na América Latina. Os integrantes vivem e trabalham em um teatro-granja em Yotala, próximo à cidade de Sucre, onde desenvolvem suas peças, as apresentam,

hospedam outros artistas e grupos, além de organizar encontros e oficinas (Tabares, 2015). O objetivo do grupo é formar um ator-poeta, no sentido original da palavra: um criador. Para isso, realizam treinamentos diários, tanto físicos quanto vocais, e exploram diferentes formas de improvisação e composição.

**TEATRO TRONO:** Tudo começou em 1989 quando o ator e sociólogo Iván Nogales Bazan (†2019) reuniu um grupo de crianças sem teto para criar teatro de rua. Eles viajaram pela Europa e arrecadaram dinheiro suficiente para construir um colorido centro cultural de sete andares, feito com materiais reciclados, no bairro de *Ciudad Satélite*, em El Alto. Desde então, o local se transformou em um centro cultural vibrante, oferecendo uma variedade de atividades culturais, incluindo teatro, dança, música, cinema e muito mais.

O Teatro Trono é um projeto cultural voltado para crianças e jovens na segunda maior cidade da Bolívia, El Alto, localizada no altiplano, próximo à cidade governamental de La Paz. El Alto é habitada principalmente por populações indígenas da Bolívia, que se mudaram para lá vindas de áreas rurais e antigas cidades mineradoras.

**LAS KORY WARMIS (MULHERES DE OURO):** É um grupo de teatro autônomo fundado em 2015 em El Alto, sob a direção da atriz Erika Andia. Inicialmente, o grupo era composto por mulheres que trabalhavam em associações e com artesanato. Atualmente, o grupo inclui atores de várias idades e uma equipe técnica. O Coletivo realiza apresentações em uma variedade de locais, tanto convencionais quanto não convencionais, como teatros, escolas, universidades, quadras, salões e praças. Seu objetivo é levar o teatro para fora dos espaços tradicionais e aproximá-lo das pessoas. As peças do grupo abordam temas de violência contra a mulher.

SPOR MEDIA. Teatro Trono. *København N.*, 2023. Disponível em: <https://www.spormedia.dk/project/teatro-trono/?lang=es>. Acesso em: 20 ago. 2024.

TABARES, Vivian M. Los andes, teatro de. São Paulo, 2015. Disponível em: <https://latinoamericana.wiki.br/verbetes/l/los-andes-teatro-de#:~:text=Grupo%20fundado%20na%20Bol%C3%ADvia%20pelo,latino%2Damericano%20multicultural%20e%20h%C3%ADbrido>. Acesso em: 20 ago. 2024.

THEATER HEIDELBERG & NACHTKRITIK.DE PRÄSENTIEREN. *Las Kory warmis*. Disponível em: <https://www.adelante-festival.de/es/bolivia/sobre-bolivia/en-escena-deja-vu-el-corazon-tambien-recuerda>. Acesso em: 20 ago. 2024.

## PARAGUAI

**EL CÁNTARO BIOESCUELA POPULAR:** transformação social através da arte, da cultura e da aprendizagem coletiva.

Estabelecida em 2007 em Areguá, Paraguai, a *El Cántaro BioEscuela Popular* é uma comunidade de aprendizado que busca promover a transformação social por meio da arte, da educação crítica e da cultura. A organização oferece oficinas criativas populares e atividades socioculturais gratuitas para centenas de crianças, jovens e adultos. Atualmente, são realizadas aproximadamente 70 oficinas gratuitas por ano, beneficiando cerca de 600 famílias.

Ainda que a catalogação dos grupos e coletivos de teatro comunitário do Paraguai careça de dados disponíveis em rede, foi possível observar que o país forma parte de programas que fomentam a arte comunitária, como por exemplo, o programa *Ibero Cultura Viva: uma experiência coletiva na Ibero américa*, que consiste em um programa associado à Secretaria Geral Ibero-americana (SEGIB), que pretende ser um fórum para diálogo, coordenação e cooperação entre os países da Ibero américa, com o objetivo de promover e fortalecer políticas culturais baseadas na comunidade. E também, há 17 anos apresenta uma mostra nacional de teatro comunitário, que tem como objetivo fortalecer os grupos participantes, tanto nacionais quanto internacionais, através de oportunidades para integração, diálogo, capacitação e reconhecimento, promovendo um trabalho alicerçado na solidariedade e na organização.

AMAMBAY570. *Muestra nacional de teatro comunitario "Mí interior suena a teatro"*. Pedro Juan Caballero, 2023. Disponível em: <https://www.amambay570.com.py/muestra-nacional-de-teatro-comunitario-mi-interior-suena-a-teatro--p50861.html>. Acesso em: 22 ago. 2024.

IBERCULTURAVIVA. *Experiencias*. Paraguai, 2022. Disponível em: <https://iberculturaviva.org/portfolio/el-cantaro-bioescuela-popular-transformacao-social-atraves-da-arte-da-cultura-e-da-aprendizagem-coletivo/>. Acesso em: 22 ago. 2024.

IBERCULTURAVIVA. O programa. Disponível em: <https://iberculturaviva.org/o-programa/>. Acesso em: 22 ago. 2024.

## URUGUAI

Uruguai conta com a *FUTI – Federação Uruguaia de Teatro Independente*, que baseada na proposta semelhante, porém argentina, a *FATI – Federação Argentina de Teatros Independentes* (1945), concentra entre seus objetivos criar uma associação que, através da cooperação e da união de esforços e ideais, promova um futuro mais promissor para o teatro independente no país.

A federação fundada em 1947, aprova seu estatuto em 1951 e em 1963 dá início a seus princípios fundamentais. Atualmente a federação conta com dezoito grupos autônomos permanentes e entre eles, destacam-se os coletivos comunitários:

**GRUPO TEXAS:** De acordo com a página *web* do grupo, o mesmo se identifica como um coletivo de artistas movidos por uma criatividade crescente e inspirados pelo carisma salesiano, que procura transmitir valores, promover e descobrir métodos educativos alternativos por meio de apresentações e espetáculos teatrais, contribuindo positivamente para a sociedade.

**TEATRO SOBRE RUEDAS:** O coletivo se define como um grupo artístico itinerante que leva a expressão cultural a diversos lugares. Este teatro móvel valoriza a cultura como algo amplo, igualitário, diverso e contemporâneo, rompendo com os modelos tradicionais e levando o teatro a novos espaços. Inspirado em *La Barraca* de García Lorca, busca retornar aos princípios básicos do teatro: ser imediato, acessível e para todos. Fundado por Marta Sitja, Txell Cabanas e Iván Lionel, apresenta um espaço versátil e multidisciplinar que explora novas formas de arte. Surgiu em 2017, dentro dos projetos emergentes da *Feira Internacional de Teatro de Igualada*.

**LA LOGIA TEATRO:** A companhia foi criada em agosto de 2011, em Montevideu, por oito amantes do teatro que se uniram para enfrentar desafios e fazer a diferença. Eles cresceram juntos, compartilhando a vontade e o trabalho em equipe. Buscam a experimentação e a criação de produtos culturais, contando com equipes capacitadas para transformar projetos em realidade.

FUTI. *Reseña histórica. Montevideo, 2022.* Disponível em: <https://www.futi.com.uy/p/historia.html>. Acesso em: 22 ago. 2024.

GRUPO TEXAS. *Nosotros.* Disponível em: <https://www.grupotexas.com.uy/nosotros>. Acesso em: 22 ago. 2024.

LA LOGIA TEATRO. *Reseña.* Disponível em: <http://www.lalogiateatro.com/>. Acesso em: 22 ago. 2024.

TEATRO SOBRE RUEDAS. *¿Quiénes somos?* 2024. Disponível em: <https://teatrosobreruedas.com/quienes-somos/>. Acesso em: 22 ago. 2024.

## CHILE

**CARRO CULTURAL DE INTERVENCIÓN NÓMADE - CARRO NÓMADE:** Um grupo de jovens artistas, cheios de alegria e determinação, decidiu romper com o tradicional elitismo do teatro e que desde 2014 está levando através de uma sala de teatro sobre rodas, suas apresentações diretamente aos bairros periféricos da capital Santiago. Eles perceberam que o teatro não estava morto, apenas adormecido na memória das pessoas. Financiados por doações espontâneas, eles se integram ao público e defendem com firmeza o teatro autônomo e a criação popular.

**COLECTIVO SUSTENTO – PROYECTO FÉNIX E ILUSIONES: 20 AÑOS DE TEATRO COMUNITARIO EN LA CARCEL (2002 – 2022).** O Coletivo Sustento, fundado em 2012 e transformado em ONG em 2015, combina teatro comunitário com ativismo social e ambiental em Santiago. Focado em cuidar da terra e das pessoas, promove a reciprocidade, solidariedade, justiça social e sustentabilidade. Atua em teatro comunitário, especialmente em prisões, e ativismo ambiental através do *Horto Sustento*. Desde 2021, o projeto *Gestar: Coletivizando o Sentir* aborda saúde e direitos reprodutivos com ferramentas artísticas. Fundado por ex-membros de *Fénix e Ilusiones* e do *Teatro Pasmí* (companhia de teatro que liderou o trabalho teatral em Colina 1 de 2002 a 2011), o coletivo *Sustento* expandiu o trabalho inicial realizado por essas companhias entre 2012 e 2022 dentro da prisão, seguindo atualmente atuando em outros projetos.

**TCN – TEATRO COMUNITARIO NOVEDADES:** O *Teatro Comunitário Novedades* (TCN) é um espaço público dedicado a atividades socioculturais, revitalizado pelos moradores do Bairro Yungay durante os protestos sociais no Chile em 2019. O projeto do TCN se apoia na intervenção social através de um modelo de gestão comunitária, que incentiva e promove eventos culturais, sociais e políticos, essenciais para manter um espírito crítico e estimular a criatividade e a diversidade.

COLECTIVO SUSTENTO. *Sobre colectivo sustento*. Santiago, 2022. Disponível em: <https://fenix-e-ilusiones.webnode.page/sobre/>. Acesso em: 22 ago. 2024.

EL DESCONCIERTO.CL. Carro Nómade: *Autogestión, itinerancia y teatro independiente*. 2017. Disponível em: <https://eldesconcierto.cl/2017/05/24/carro-nomade-autogestion-itinerancia-y-teatro-independiente>. Acesso em: 23 ago. 2024.

TCN. *Quienes somos*. Santiago, 2024. Disponível em: <https://teatrocomunitariomovidades.cl/tcn/quienes-somos/>. Acesso em: 22 ago. 2024.

## BRASIL

**COLETIVO ALMA:** (Aliança Libertária Meio Ambiente) foi criado em 2003, nascido da colaboração entre jovens da Cohab José Bonifácio, em Itaquera, e mulheres que coletavam materiais recicláveis na região. Utilizando o teatro como ferramenta de comunicação, o grupo iniciou uma série de ações artísticas e educativas voltadas para questões socioambientais locais. O coletivo ganhou reconhecimento internacional por seu teatro comunitário interventivo, recebendo o prêmio *ONU-Habitat do Fundo de Oportunidades para Juventude da Agência de Assentamentos Humanos da ONU*, através do *Projeto Jovens Lideranças Ambientais (PJLA)*. Este projeto foi replicado no Conjunto Habitacional Prestes Maia, em Santo André, em parceria com o *Movimento em Defesa do Favelado (MDF)*.

**COLETIVO JUSTINA:** O Coletivo Justina, foi criado em 2016, em Aparecida de Goiânia – Goiás, e atua na interseção entre estética e política, explorando diversas formas de expressão artística e cultural. Suas atividades incluem artesanato, teatro, audiovisual, literatura e performances, sempre com um enfoque colaborativo. As iniciativas culturais do Coletivo são inspiradas pela conexão entre ancestralidade, comunidade e arte.

O grupo se conecta com artistas e coletivos de várias partes do Brasil e de outros países da América Latina. Suas ações impactam diferentes públicos, como trabalhadoras rurais, professoras e estudantes da rede escolar.

**COMPANHIA DE TEATRO HELIÓPOLIS:** Fundada no ano 2000, reunindo jovens da comunidade sob a direção de Miguel Rocha, com o suporte da UNAS (União de Núcleos e Associações de Moradores de Heliópolis e Região). Seu propósito inicial era a montagem da peça *A Queda para o Alto*, inspirada no romance homônimo de Sandra Mara Herzer. Desde então, ao longo de quinze anos, o grupo vivenciou conquistas, desafios e um contínuo aprendizado. Segundo Miguel, que permanece à frente da companhia, o teatro desenvolvido pelo grupo está profundamente alinhado com suas vivências e conexões pessoais.

Ao longo de sua trajetória, a companhia passou por diversas formações até consolidar um núcleo central composto exclusivamente por moradores da comunidade. No entanto, o grupo mantém uma estrutura aberta a artistas colaboradores, que eventualmente integram suas produções. Os espetáculos são concebidos por meio de um processo de criação coletiva, fundamentado tanto em relatos dos habitantes de Heliópolis, que se relacionam com o tema principal de cada obra, quanto nas experiências e improvisações dos atores. Com base nesse material, dramaturgos convidados são responsáveis pela redação dos textos teatrais.

**GRUPO CLARIÔ DE TEATRO:** um coletivo que se destaca pela resistência artística, utilizando a cena e o intercâmbio com outros grupos para fomentar reflexões sobre a produção teatral originada pela, na e para a periferia. Desde sua fundação em 2002, mantém um compromisso contínuo com a criação e o pensamento sobre teatro e música nas margens da metrópole. Sua atuação se concentra em Taboão da Serra, município periférico da região metropolitana de São Paulo, caracterizado como cidade-dormitório, onde está localizado o Espaço Clariô, sede do grupo desde 2005. Esse espaço tornou-se um núcleo de formação e desenvolvimento artístico, consolidando-se como um importante polo cultural na região.

As produções do grupo buscam expressar e questionar as inquietações políticas e artísticas que atravessam sua trajetória. A partir de uma condição marcada

pela precariedade, suas obras constroem uma linguagem estética própria, profundamente vinculada à realidade periférica. Exemplos disso são as montagens premiadas "Hospital da Gente", de Marcelino Freire, e "Urubu Come Carne e Vôa!", de Miró da Muribeca, que abordam, respectivamente, as vivências das mulheres e dos homens das periferias brasileiras contemporâneas. Através do teatro e da música, especialmente do projeto Clarianas, o grupo evidencia narrativas de populações historicamente marginalizadas, utilizando elementos populares para intensificar a proximidade e o envolvimento do público.

Ao longo de sua trajetória, o Clariô recebeu diversos reconhecimentos por sua relevância cultural. Em 2009, foi premiado como Grupo Revelação no I Prêmio CPT, além de conquistar o prêmio Ocupação de Espaço. Hospital da Gente foi eleito melhor espetáculo do interior e litoral de São Paulo, sendo mencionado entre os 30 melhores espetáculos do Brasil por Lenise Pinheiros, do site UOL. Em 2011, Urubu Come Carne e Vôa! recebeu o prêmio de Melhor Elenco no Prêmio CPT e foi destacado pela revista Mais Cultura como um dos melhores espetáculos do ano.

**GRUPO GRITA:** Em 14 de julho de 1975, o *EGA (Grupo de Estudos Gerais de Artes)* se transforma no *Grupo Independente de Teatro Amador (GRITA)*, com uma trajetória marcada pelo espírito crítico, ludicidade, questionamento, prazer artístico, estética e política. O grupo se dedica a produções artísticas e culturais que valorizam o teatro popular e ações sociais, abordando questões cotidianas da sociedade. Eles adotam o teatro político como uma nova forma de expressão teatral, voltada para a comunidade do Anjo da Guarda, em São Luís – MA, onde a maioria dos membros reside. O grupo segue atuante em sua comunidade até a atualidade.

**GRUPO POMBAS URBANAS:** O Grupo Pombas Urbanas emergiu e se consolidou em 1989 na periferia da cidade de São Paulo, no bairro de São Miguel Paulista, zona leste, construindo uma trajetória artística que já se estende por três décadas. Ao longo desse período, desenvolveu um repertório de 15 espetáculos, resultado de aprofundadas investigações sobre atuação, linguagem e dramaturgia, que refletem um estudo contínuo da realidade urbana paulistana.

Reconhecido por seu caráter emblemático, o grupo se destacou por ser um dos pioneiros na ocupação de espaços públicos, como praças, ruas e parques, promovendo intervenções culturais na periferia. Em 2002, ampliou esse impacto ao criar e estruturar o Centro Cultural Arte em Construção (CCAC), um espaço autônomo e comunitário situado no bairro Cidade Tiradentes. Por meio de uma ampla gama de iniciativas culturais gratuitas, essa instituição beneficia anualmente mais de 20 mil pessoas, consolidando-se como um polo de transformação artística e social.

**POETAS DO TIETÊ:** O coletivo artístico Poetas do tietê, pode ser lido como um grupo multiartístico e de autogestão, que constantemente ocupa os espaços públicos da capital paulista, apresentando e representando, entre poesias, músicas e performances, que mesmo em meio ao caos da luta contra o relógio e no dia a dia acinzentado pela fuligem, é possível encontrar alegria, arte e beleza. Há quinze anos transmutando a verticalidade petrificada e gélida de São Paulo, o coletivo conta como uma série de projetos permanentes, entre eles o *LibertArte – Trançar Feminismos, Poesia & Coragem*, que atua diretamente com mulheres que também estão em contexto de privação de liberdade.

**ROSAS PERIFÉRICAS:** é um coletivo teatral que realiza pesquisas artísticas na cidade de São Paulo desde 2008. Formado por artistas e educadores, o grupo investiga diferentes linguagens cênicas, fundamentadas em processos colaborativos de criação. Suas temáticas são inspiradas nas realidades das periferias, abordando questões como desigualdade social, machismo, comércio popular e elementos característicos do cotidiano urbano, como o tênis pendurado nos fios elétricos.

Atualmente, o grupo mantém uma sede no bairro Parque São Rafael, onde promove encontros e ensaios, além de utilizar espaços públicos para suas práticas teatrais, realizando ensaios ao ar livre. Além disso, o Grupo Rosas Periféricas integra a Cooperativa Paulista de Teatro, reforçando seu compromisso com a organização coletiva e a produção artística independente.

**TEATRO MUNGUNZÁ:** Ocupação artística, espaço cultural e social localizado no centro da cidade de São Paulo, que desde 2008 atua no teatro e na pesquisa

continuada e em 2017 inaugura o teatro contêiner, espaço de ocupação no centro da capital. O *Teatro de Contêiner* opera no amplo campo da cultura. É um espaço onde se promovem relações mais horizontais na criação artística e na produção cultural. Este local é aberto e permeável, sempre em sintonia com seu entorno, buscando o bem-estar social da comunidade e redefinindo as relações e interações humanas em um território caracterizado pela vulnerabilidade social.

APRESENTAÇÃO: O GRUPO. Grupo Rosas Periféricas. Disponível em: <https://rosasperifericas.wixsite.com/rosasperifericas/ogrupo>. Acesso em 17 abr. 2025.

HISTÓRIA DO TEATRO MARANHENSE. GRUPO GRITA: histórico. São Luís, 2010. Disponível em: <https://historiadoteatromaranhense.blogspot.com/2010/09/grita.html>. Acesso em: 23 ago. 2024.

JUSTINA COLETIVO. Sobre nós. Goiânia, 2024. Disponível em: <https://www.coletivojustina.com/> Acesso em: 22 ago. 2024.

MUNGUNZÁ. Home. São Paulo. Disponível em: <https://www.ciamungunza.com.br/teatro-de-container-mungunza>. Acesso em: 23 ago. 2024.

O GRUPO CLARIÔ E SUA HISTÓRIA. Blog do Grupo Clariô de Teatro. Disponível em: <http://espacoclario.blogspot.com/p/o-grupo-clario-e-sua-historia.html>. Acesso em: 17 abr. 2025.

“Poetas do Tietê”. Instagram. @poetasdotiete. Disponível em: <https://www.instagram.com/poetasdotiete/>. Acesso: 22 ago. 2024.

POMBAS URBANAS: ENTREVISTA. Sesc SP. Disponível em: [https://www.sescsp.org.br/wp-content/uploads/2022/01/Pombas\\_Urbanas\\_Entrevista.pdf](https://www.sescsp.org.br/wp-content/uploads/2022/01/Pombas_Urbanas_Entrevista.pdf). Acesso em: 17 abr. 2025.

QUEM SOMOS. Companhia de Teatro Heliópolis. Disponível em: <https://ciadeteatroheliopolis.com/ogrupo/>. Acesso em: 21 abr. 2025.

SP ESCOLA DE TEATRO. Coletivo Alma. São Paulo, 2023. Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/grupos-paulistanos-de-teatro-dicas>. Acesso em: 23 ago. 2024.

## ARGENTINA

Por manter uma estreita e tradicional relação com o teatro comunitário, os argentinos conseguiram organizar uma *Rede Nacional de Teatro Comunitário*<sup>64</sup>, onde os grupos de teatro comunitário conseguem dialogar, trocar experiências, informações

---

<sup>64</sup> Disponível online em: [www.redteatrocomunitario.com.ar](http://www.redteatrocomunitario.com.ar).

e debater problemáticas comuns entre os grupos, como por exemplo, as formas de expandir suas atuações, difundir seus trabalhos e fortalecer o crescimento comunitário.

De acordo com as informações contidas em seu *website*, a rede nacional conta com trinta e dois grupos argentinos, sendo que doze deles estão concentrados na província de Buenos Aires e desse total, dez deles se concentram na Cidade Autônoma de Buenos Aires. O restante dos grupos se encontra dispostos da seguinte forma: dois em Córdoba, três em Mendoza, dois em Misiones, um em Salta e dois em Santa Fé. Além disso, a rede nacional conta com a colaboração de três grupos estrangeiros, sendo dois grupos uruguaios e um grupo espanhol.

Por haver informações sobre o teatro comunitário argentino concentradas e de fácil acesso na página da rede, optou-se aqui por deixar somente o link de acesso às informações dos grupos e coletivos que compõem a rede:

<http://www.redteatrocomunitario.com.ar/grupos/>

REDE NACIONAL DE TEATRO COMUNITARIO. Buenos Aires, 2020. Disponível em: <http://www.redteatrocomunitario.com.ar/>. Acesso em: 25 ago. 2024.