

LATÊNCIAS ENTRE TEATRO E POLÍTICA:
Questões de cena, pesquisa e militância postas em diálogo

LATENCIA ENTRE TEATRO Y POLÍTICA:
Cuestiones de escena, investigación y militancia puestas en diálogo

LATENCIES BETWEEN THEATER AND POLITICS
Dialogues on scene, research, and engagement

56

Alexandre Augusto de Jesus Antas

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

Bruno dos Santos

Universidade Federal de Alagoas – UFAL

Danilo Henrique Faria Mota

Universidade de Brasília – UnB

Gyl Giffony Araújo Moura

Universidade Federal de Pernambuco – UFPE

Lauane Miranda Coêlho

Universidade Regional do Cariri – URCA

Sergio Aguilar

Universidad Nacional de Tucumán – UNT

DOI: 10.21680/2595-4024.2025v8n1ID42136

RESUMO

O artigo reúne reflexões de cinco pesquisadores e uma pesquisadora da mesa 04 da I Jornada de Pesquisas em Artes da Cena (UFRN, 2025), discutindo como trajetórias pessoais, formação artística e militância se articulam na pesquisa em teatro. A partir de escrita colaborativa, os autores abordam temas como Teatro de Grupo, ativismo, ancestralidade, pensamento feminista negro e memória do teatro popular. Conclui-se que o político na cena emerge das relações, da escuta e da criação coletiva, reafirmando o teatro como espaço de disputa simbólica, reexistência e transformação social.

Palavras-chave: teatro político; militância; criação coletiva; memória artística.

Resumen

El artículo reúne reflexiones de cinco investigadores y una investigadora de la mesa 04 de la I Jornada de Investigaciones en Artes Escénicas (UFRN, 2025), explorando cómo las trayectorias personales, la formación artística y la militancia se articulan en la investigación teatral. A partir de una escritura colaborativa, se abordan temas como Teatro de Grupo, activismo, ancestralidad, pensamiento feminista negro y memoria del teatro popular. Se concluye que lo político en la escena surge de las relaciones, la escucha y la creación colectiva, reafirmando el teatro como espacio de disputa simbólica, reexistencia y transformación social.

Palabras clave: teatro político; militancia; creación colectiva; memoria artística.

Abstract

The article brings together reflections from five male researchers and one female researcher participating in Panel 04 of the I Research Conference in the Performing Arts (UFRN, 2025). It examines how personal trajectories, artistic training, and militancy intersect within theatre research. Through a collaborative writing process, the authors address themes such as Group Theatre, engagement, ancestry, Black feminist thought, and the memory of popular theatre. The study concludes that the political dimension of the scene arises from relationships, attentive listening, and collective creation, reaffirming theatre as a space of symbolic dispute, re-existence, and social transformation.

Keywords: political theatre; engagement; collective creation; artistic memory.

O presente artigo tem por objetivo apresentar as pesquisas desenvolvidas pelos participantes da mesa 4 da I Jornada de Pesquisas em Artes da Cena realizada remotamente na manhã do dia 12 de julho de 2025. O evento foi organizado pelo Núcleo de Estudos e Pesquisas em Artes da Cena (NACE), vinculado ao Departamento de Artes do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA), da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN. O evento contou com a participação de pesquisadores e pesquisadoras, doutores e doutoras, mestres e mestras e bolsistas de iniciação científica com pesquisas em andamento em Teatro de todas as regiões do Brasil, além de pesquisadores convidados da Universidade Nacional de Tucumán, na Argentina.

Com foco na cultura e questões do Teatro de Grupo, o evento contou com nove temáticas para as quais os participantes poderiam direcionar suas pesquisas, sendo elas:

1. Poéticas, políticas e modos de produção teatral;
2. Práticas pedagógicas e metodológicas em processos criativos indígenas;
3. O trabalho solo em processos de criação no teatro;
4. O teatro como gesto político no presente: a cena e a militância;
5. Personagens, performances e os limites ético-políticos da representatividade de gênero;
6. Caminhos de criação teatral na perspectiva feminista;
7. Dramaturgias, criação de textos e a produção de reescritas autorais;
8. Teatro, acessibilidade e práticas inclusivas;
9. Neurodivergências e performances no teatro (UFRN, 2025, p. 2).

A partir das adesões às temáticas por parte de pesquisadores e pesquisadoras, foram organizadas oito mesas, das quais daremos foco à mesa quatro. Esse momento de exposição e diálogo teve como temática indutora “O teatro como gesto político no presente: a cena e a militância”, e contou com a participação de seis pessoas pesquisadoras, sendo cinco homens e uma mulher. Reunido, esse coletivo pode apresentar seus projetos de pesquisa, bem como debater sobre suas metodologias e referências.

Ao longo das apresentações, tornou-se perceptível que boa parte das pesquisas apresentadas na mesa traçam caminhos relacionados à formação de seus respectivos proponentes e a correlação destes com a militância social, cultural, de

gênero e de raça. Compreendendo a pesquisa como um ato de "escrever para pensar uma outra forma de conversar" (Marques, 2006, p. 15) escolhemos por transformar o que seriam resumos expandidos em um artigo coletivo, escrito à várias mãos de modo a conversar sobre processos de formação política no Teatro e na pesquisa em Teatro.

Para tanto, a fim de tecer um fluxo para a presente escrita, foram lançadas duas provocações:

- Quem é você, e como percebe a política no seu fazer pesquisa em teatro?
- O que nos leva à pesquisa sobre teatro e política?

A partir disso, cada integrante da mesa ofertou respostas a essas questões, de modo a partilhar pensamentos sobre elas e apresentar a si, seu pensamento e ação no mundo em consonância com sua trajetória no campo da pesquisa acadêmica. Com o objetivo de garantir que cada pessoa tenha seu espaço de expressão individual, ao mesmo tempo almejando que o grupo reunido nessa mesa construa um pensamento coletivo, direcionado e plural sobre teatro, pesquisa em artes e política, apresentam-se a seguir as reações escritas às perguntas provocadoras.

O formato de escrita aqui articulado busca configurar um modo de organização das latências do encontro vivido, que pode ser relacionado ao entendimento que a cultura do Teatro de Grupo, e alguns encontros que geram modos de produção no teatro, acontecem através de afetos ligados à coletividade, convívio e colaboração. Pretende-se uma expressão de ideias e práticas tecidas na atentividade, mobilizações e deslizamentos entre o todo, todas e todos; entre as partes; entre o particular ou subjetivo, e o coletivo ou comum; no "entre" de tudo que vive, visível e invisivelmente, e se manifesta, acontece.

Nesse sentido, fica o convite para uma leitura que transborde as páginas e letras, e opere inventando coalizões de saberes tal qual nos lembra João Fiadeiro, coreógrafo português, e Fernanda Eugenio, artista e antropóloga brasileira (2012, p. 67), ao afirmar que "o encontro é uma ferida":

Suspender o regime da urgência, criando as condições para uma abertura desarmada e responsável à emergência. Substituir a expectativa pela

espera, a certeza pela confiança, a queixa pelo empenho, a acusação pela participação, a rigidez pelo rigor, o escape pelo comparecimento, a competição pela cooperação, a eficiência pela suficiência, o necessário pelo preciso, o condicionamento pela condição, o poder pela força, o abuso pelo uso, a manipulação pelo manuseamento, o descartar pelo reparar. Reparar no que se tem, fazer com o que se tem. E acolher o que emerge como acontecimento. Reencontrar, naquela matéria simples e cotidiana em relação à qual aprendemos a nos insensibilizar – a matéria da “secalharidade” – reencontrar aí, nesse comparecer recíproco, toda uma multiplicidade de vias contingentes para abrir uma brecha. Uma brecha para a re-existência.

A “secalharidade”, compreendida como um princípio ético-estético de abertura à incerteza e ao agora, propõe uma disposição radical de atenção e co-presença diante do que se manifesta. Mais do que um conceito, trata-se de uma prática relacional que nos desafia a sustentar o encontro, em sua dimensão de risco, de falha, de ferida. Assim, ao convocá-la como matriz de leitura para este texto, sugere-se uma maneira de pensar e escrever que se deixa afetar pelo imprevisível, acolhendo as contingências do processo como parte constitutiva do pensamento.

Sob essa perspectiva, vale salientar que a política deixa de ser compreendida apenas como um campo de temas, discursos ou ideologias, e se configura também como uma prática de presença e escuta, um posicionamento ético que se faz em relação, no e com o acontecimento e o contexto.

[PAUSA¹]

¹ Convidamos a você que lê este trabalho a usar o texto que segue como uma conversa, façamos como nos orientou Mário Osório Marques e utilizemos o texto para nos expressarmos de forma diferente.

Resposta 1

Meu pai se chama Paulo de Tarso Bandeira Antas. Para os colegas de trabalho ou do movimento sindical, é conhecido como Paulinho ou Paulo Bandeira; para os familiares mais velhos, como Paulo de Tarso. Entre as diversas denominações, a que mais me aproxima é “Paulo de Leão”. Leão Antas é o nome do meu avô paterno e, em Pedro Avelino — cidade de origem de ambos, localizada a 160 km de Natal, Rio Grande do Norte — para identificar determinadas pessoas, costuma-se indicar o primeiro nome seguido de suas filiações. Leão Antas foi o penúltimo filho de Alexandre Antas, meu bisavô, e, a pedido de Leão, meu pai me batizou com o mesmo nome. Assim, sou Alexandre, de Paulo, de Leão, de Alexandre.

Da mesma forma, minha mãe, Lidianne Freire de Jesus, filha de Orlando Inácio de Jesus e Maria Emília Freire de Jesus, Bila, nos ambientes institucionais é conhecida como Lidianne Freire e para os que a têm como referência na Economia Solidária, movimento ao qual se vincula, a reconhecem carinhosamente como Lidi da Ecossol, mas antes disso, Lidianne é Lidianne de Orlando e Bila.

Da mesma forma, minha mãe, Lidianne Freire de Jesus, filha de Orlando Inácio de Jesus e Maria Emília Freire de Jesus (Bila), é conhecida nos ambientes institucionais como Lidianne Freire. Aqueles que a têm como referência na Economia Solidária, movimento ao qual se vincula, a chamam carinhosamente de Lidi da Ecossol. Mas, antes de tudo, minha mãe é Lidianne de Orlando e Bila.

Começo esta narrativa falando dos meus pais justamente por se tratar de um costume presente não só entre os residentes de Pedro Avelino, mas em todo o Rio Grande do Norte e, suponho, em boa parte do Brasil. Durante a infância, acompanhava meu pai nas atividades da Central Única dos Trabalhadores (CUT) e minha mãe nas reuniões do Diretório Central dos Estudantes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (DCE-UFRN). Dessa forma, durante toda a minha formação política, era reconhecido como Alexandre, filho de Paulinho e Lidi.

Em relação ao meu próprio trajeto, antes de fazer teatro, eu sempre via teatro. Por conta da minha filiação e da minha formação política orgânica, o interesse pelo que acontecia no palco vinha acompanhado do interesse por quem estava ali, por que estava, como estava, pelo impacto daquele discurso e pela forma como o ato teatral chegava às pessoas que, assim como eu, assistiram à peça.

Ao pesquisar sobre o Teatro de Grupo no Rio Grande do Norte e refletir sobre minha percepção enquanto artista-pesquisador-militante que acompanha o teatro, pude compreender que o ato teatral é também um ato político, pois envolve a disputa de itinerários. Não se trata apenas de escolhas estéticas ou discursivas, embora estas sejam fundamentais para a percepção do teatro como espaço de formação política. O Teatro Político que me proponho a analisar não funciona como um filtro, mas como a compreensão do teatro enquanto espaço de debate que envolve afetos, ruídos e travessias.

Abordo o Teatro de Grupo para refletir sobre o Teatro Político, uma vez que, ao operar como uma célula democrática de tomada de decisões coletivas e de debate — incluindo divergências de opinião — o Teatro de Grupo favorece a implementação da prática do Teatro Político que minha pesquisa busca evidenciar. Nesse contexto, o teatro coletivo concebe o espaço cênico e o ato teatral como um território de circulação e confrontação de ideias, tanto internamente, entre seus integrantes, quanto externamente, em relação ao público.

O teatro, enquanto ambiente de produção discursiva, configura-se essencialmente como um espaço político. A fala no teatro, conforme destaca Georg Lukács em suas reflexões sobre estética, atravessa um processo de formação sócio-política. Segundo o autor, o percurso empreendido pelo artista ocorre de maneira consciente e deliberada, evidenciando a dimensão intencional de sua prática artística no engajamento político e social.

(...) toda maneira consiste na elaboração de um modo de expressão abstratamente subjetivo (sobre a base de um modo abstratamente subjetivo de considerar a realidade) e, portanto, de um modo artístico de trabalhar no qual o sujeito criador aparece como indivíduo singular. Nasce assim a singular situação objetiva, mas de nenhum modo paradoxal, de que aquela

subjetividade abstrata se contraponha ao eventual conteúdo concreto e determinado (particular) como universalidade abstrata da forma e, ao mesmo tempo, ultrapasse para cima e para baixo a sua essência realmente artística, a sua particularidade. (LUKÁCS, 2018, p. 173)

Apesar de esbarrar na barreira da época à qual essa afirmação foi feita – em meio aos processos da Guerra Fria – a fala de Lukács é proveitosa à minha percepção sobre o Político no Teatro visto que ao reconhecer o ato teatral como ato político, um grupo faz Teatro Político e a este gênero específico é necessário entender o que se almeja com seu discurso.

Somente dessa maneira esse modelo de Teatro Político consegue atingir seu propósito formativo e dialético. Nesse contexto, é possível destacar o pensamento de Bertolt Brecht:

O espectador de teatro dramático diz: — Sim, eu também já senti isso. — Eu sou assim — O sofrimento deste homem comove-me, pois é irremediável. É uma coisa natural. — Será sempre assim. — Isto é arte! Tudo ali é evidente. — Choro com os que choram e rio com os que riem.

O espectador de teatro épico diz: — Isso é o que eu nunca pensaria. — Não é assim que se deve fazer. — Que coisa extraordinária, quase inacreditável. — Isto tem que acabar. — O sofrimento deste homem comove-me porque seria remediável — Isto é que é arte! Nada ali é evidente. — Rio de quem chora e choro com os que riem (BRECHT, 1978, p. 48)

Ao apontar as diferenças entre o teatro dramático e o teatro épico, o autor determina, inclusive, o motivo pelo qual faz teatro, enfatizando que este não se vincula exclusivamente ao entretenimento, mas à recepção do discurso pela plateia.

Ainda na Europa do início do século XX, Erwin Piscator buscou uma forma de fazer política por meio do teatro, utilizando o espaço teatral como uma tribuna, chegando, inclusive, a afirmar, naquele contexto histórico, que não realizava “arte”, mas sim “política”.

Não se tratava de um teatro que pretendia proporcionar arte aos proletários, e sim uma propaganda consciente; não se tratava de um teatro para o proletariado e sim de um teatro do proletário. (...) Riscamos radicalmente a palavra “arte” do nosso programa; as nossas “peças” eram apelos com os quais queríamos intervir no fato atual e “fazer política” (PISCATOR, 1968, p. 51).

Já no Brasil, Augusto Boal fez algo parecido com seus predecessores, mas os superou ao convidar a platéia a integrar a cena.

O espetáculo é um jogo artístico e intelectual entre artistas e *espect-atores*. É necessário que o *curinga* explique aos espectadores as regras do jogo e os convide a fazer alguns exercícios de aquecimento e de *comunhão* teatral. (BOAL, 2014 p. 52).

Todos esses homens de teatro, apesar das diferenças geográficas, temporais e poéticas, têm algo em comum: convidam a plateia a não ser uma figura passiva do discurso, tornando-a responsável por seu próprio levante. Nesse sentido, nos moldes daquilo que pesquiso e do que vivenciei em meu processo formativo, assim como não existe Teatro sem plateia, também não existe Teatro Político sem que a plateia esteja no centro do debate.

Tendo isso em mente, olho para o teatro feito em Natal e no Rio Grande do Norte e percebo índices desse Teatro Político aqui descrito em trabalhos de diversos grupos, mas optei por olhar o trabalho de dois grupos específicos devido o discurso levantado por esses grupos ao longo dos muitos anos de suas existências e pelos vínculos diretos e indiretos de seus integrantes com o Partido dos Trabalhadores, partido ao qual sou filiado desde 2016.

Os grupos Estandarte, fundado em 1986 por Ivonete Albano², e Facetas, Mutretas e Outras Histórias, fundado em 1999 por Monique Dias³, possuem, além do discurso, uma prática política dentro dos coletivos que muito me cativa, visto que a organização desses grupos também é marcada pela militância.

O Estandarte, por exemplo, surgiu a partir da iniciativa de estudar a cultura popular. A orientação política de seus fundadores leva o grupo a adotar uma organização semelhante à de um partido, com tomadas de decisão coletivas e democráticas, regras de permanência e de manutenção dos trabalhos, além da

² Artista paraibana que funda o grupo na década de 1980 com o objetivo de fundar um grupo de estudos teatral estudar sobre marxismo e cultura popular. Na época, Ivonete Albano era militante do Partido Comunista Brasileiro.

³ Na época professora de sociologia que organizava um projeto de teatro voltado ao debate sobre cidadania.

própria afirmação de ser um GRUPO em um contexto no qual os debates sobre a redemocratização estavam a todo vapor.

O Facetas, Mutretas e Outras Histórias, por sua vez, emerge no âmbito de um projeto de extensão da Escola Estadual Berilo Wanderley, situada no bairro de Neópolis, na zona sul de Natal. O vínculo com esse espaço de origem se mantém até a atualidade, por meio de ações desenvolvidas no Território de Educação, Cultura e Economia Solidária, TECESOL, sede do grupo, localizada na mesma rua da escola. Nesse território, o grupo promove atividades que estimulam a participação da comunidade residente na região.

Por fim, este estudo se fundamenta no meu processo formativo enquanto pesquisador e professor-artista-militante de teatro. Não fossem os itinerários que percorri, não me seria possível compreender o teatro como um espaço de disputa ideológica, tampouco reconhecer, no Teatro de Grupo, sua dimensão política. Assim, ao tratar do Teatro Político e do Teatro de Grupo na cidade de Natal, refiro-me também a mim mesmo, enquanto sujeito inserido e atravessado por esse contexto.

Resposta 2:

Quando me percebo provocado a falar em primeira pessoa, nas vias de explicar quem sou, necessito lembrar sempre que sou em gerúndio: sou o que estou me tornando. Então, hoje, entendo que estou há quase quatro décadas me tornando um aprendiz, um ator, um leitor do mundo, um curioso... Sou, sendo o menino que subiu em árvores e correu descalço por diferentes terrenos; sou, sendo também aquele que encontrou no ato de viajar um modo de conhecer; sou, sendo alguém que leva consigo essas e muitas outras marcas.

O trabalho de pesquisa na ciência e na prática teatral, que me motiva, está fundido a essa forma de ser e seguir, me compondo; sendo em relação com as coisas do mundo (Gumbrecht, 2010). Mais do que essência, sou devir. A política que me habita conceitua-se pelo posicionamento ético e situado, e assim vivo atento às minhas decisões e seus contextos. No verso-reverso do conteúdo-forma, estimo que tão

interessante quanto cuidar de temas e referências que dão estrutura ao que produz artístico e academicamente, é cultivar dia a dia modos de aproximação e relação do corpo que sou diante de outros. É imprescindível atentar à fala, escrita, ação, imagens e imaginação que articulo. Assim, em meus exercícios de criação, a política apresenta-se muito mais do que como um assunto ou questão. Persigo-a como uma atividade que pode conter uma mensagem; entretanto, mais que habitada por uma lição ou moral, deve estar povoada por uma sensibilidade crítica e cidadã, na qual convivem corpo, emoção e razão. É um *corazonar*.

La consideración que hace hoy la academia a la importancia de las emociones, de las sensibilidades, en la construcción del sentido de la existencia, no ha sido el resultado de una sensibilización de las epistemologías — pues éstas aún siguen manteniendo su sentido disciplinario, y continúan siendo instrumentales al poder, por lo cual continúan vaciadas de afectividad —, sino de las luchas de insurgencia material y simbólica de los pueblos subalternados por el poder, lo que les ha permitido dejar de ser objetos de estudio de la academia, para constituirse hoy como sujetos sociales, políticos e históricos que han evidenciando que el horizonte vital de sus luchas ha sido históricamente la existencia, lucha que ha sido posible ante todo desde el poder de los afectos y las emociones. Asistimos a un tiempo en el cual las emociones ya no pueden seguir siendo ignoradas, por ello, como dice el pueblo Kitu Kara, “Este es el tiempo del Corazonar”, y no sólo la academia, sino todas las dimensiones de la vida (ARIAS, 2010, p. 89-90).

Uma pesquisa *corazonada* na qual quem a produz está implicado diretamente, em sua própria intuição e percepção, com insurgências e insubordinações, que podem melhorar o mundo. Um ato de pensar com o coração, e abraçar um coração que pensa, logo, conectar pólos do *sentipensar* desplugados pelo colonialismo, ativando zonas de encantamento e erotismo do conhecimento e da vida. Por fim, dar a latência do coração (emoções, sensibilidades) às sinapses do cérebro. Não esconder meu apaixonado envolvimento com o que faço, e também não sucumbir a esse *pathos*. Talvez seja esse o desejo orientador da política que busco no meu fazer pesquisa em teatro.

Resposta 3:

Nascido no povoado Camboatá, no município de Arauá, interior de Sergipe, venho de um lugar onde o teatro nunca esteve presente como possibilidade concreta. Cresci distante dos palcos, sem acesso a formações artísticas, a referências de atores ou mesmo à ideia de que o fazer teatral poderia um dia me alcançar. Ainda assim, como uma grande amiga uma vez me disse: "a gente nasce para o que é" (IVANA IZA). Hoje, entendo essa frase como um norte, como um gesto de gestão sobre mim mesmo e como uma chave de resposta para o caminho que trilho.

Minha caminhada no teatro começou pela coragem. Enfrentei, sozinho, as barreiras do preconceito étnico-racial, religioso e social. Encontrei no teatro não apenas um espaço de expressão, mas uma forma de existência e resistência. Desde 2016, venho construindo minha trajetória como ator, me formando tecnicamente, academicamente e afetivamente. Sou estudante do curso de Teatro – Licenciatura pela UFAL, cursei o Técnico em Arte Dramática pela ETA e atualmente estudo Atuação para Câmera pela Escola Criativa. Em 2025, vivi uma das experiências mais intensas da minha vida artística em uma imersão com o LUME Teatro, em Campinas/SP, além da estreia de Era Uma Vez no Sertão, uma comédia nordestina onde dou vida ao prefeito da cidade. Início de 2026 com a defesa de conclusão de curso, com um monólogo autoral, me torno o primeiro da minha família a possuir um diploma de ensino superior e esse momento faz da minha política, que, uma política prática é realizada.

O teatro me encontrou e me transformou. E por isso, compreendo que minha existência dentro do contexto teatral carrega uma missão: registrar, preservar e fortalecer a memória de quem faz teatro no Brasil, especialmente os corpos que vêm das margens, como o meu. Não falo apenas da memória de grandes figuras da cena, mas de todos aqueles que constroem esse fazer atores, atrizes, diretores, técnicos, dramaturgos, figurinistas, iluminadores, sonoplastas, produtores. Cada um desses corpos é parte da engrenagem viva do teatro. E a ausência de registros apaga essas contribuições ao longo do tempo.

Por isso, ao me colocar como sujeito da cena e da pesquisa, defendo a urgência de políticas culturais que assegurem não só o fazer, mas a documentação desse fazer: registros físicos, vídeos, fotografias, relatos orais e escritos. Sem eles, a história do teatro brasileiro especialmente o de rua, o comunitário, o periférico corre o risco de se perder.

Quando escolho investigar e valorizar figuras do Teatro Alagoano em meu trabalho acadêmico, não o faço apenas por reconhecimento individual. Faço por entender que a valorização de um corpo artístico pode irradiar valorização a muitos outros que o cercam e compartilham o mesmo chão. Falar de memória é falar do que foi, do que é e do que pode vir a ser. É garantir que as próximas gerações tenham de onde partir e, mais ainda, tenham a quem olhar como referência.

Nesta pesquisa sobre o teatro alagoano, apresento a trajetória de Reginaldo Meneses, artista fundamental para o teatro de rua alagoano, cuja atuação se estende por mais de três décadas e evidencia a força da arte popular como instrumento de resistência e transformação social. Natural de Palmeira dos Índios, iniciou sua relação com o teatro ainda na infância, motivado por sua mãe, professora, e incentivado pelo pai, agricultor. Ao longo dos anos construiu uma linguagem cênica própria, ancorada na cultura nordestina, na escuta do corpo e no compromisso coletivo.

Referência no grupo de teatro de rua Associação Cultural Joana Gajuru, Reginaldo Meneses constrói um legado artístico pautado na valorização das expressões culturais populares, combinando estudo, reflexão e estética para imprimir em seus personagens a vivência do povo, com destaque para espetáculos como A Farinhada, Bem Me Quer e Carcomida, que abordam temas como a fome, a marginalização e a luta de classes. Por meio de entrevistas e da análise de fontes documentais, o presente estudo evidencia a importância histórica e pedagógica de sua trajetória, reafirmando a potência do teatro feito com e para a comunidade, bem como a urgência de reconhecer artistas que constroem a cena teatral fora dos grandes centros, com autenticidade, entrega e afeto.

Reginaldo vê sua trajetória como uma mistura de luta e encantamento. Ele fala de momentos difíceis, de superação, de improviso e, ao mesmo tempo, de alegria, afeto, reconhecimento e magia. É uma caminhada que encara com orgulho e humildade, como alguém que não esperava toda a repercussão e que se surpreendeu com as conquistas, mas nunca deixou de acreditar no processo.

Enquanto a vida tiver, a gente tem que caminhar sempre, não desistir dos objetivos e não se preocupar com o dia de amanhã... viver exatamente o que está acontecendo hoje (Reginaldo Meneses, 2025).

69

Essa fala mostra uma filosofia de vida muito enraizada no presente e no poder transformador da persistência e da paixão pela arte. Reginaldo acredita numa arte coletiva, viva e acessível. Ele dá muito valor à construção em grupo, ao impacto comunitário, e à arte que transforma e que toca. Ele vive a arte como prática e como resistência, algo que se faz mesmo com pouco recurso, mesmo com dificuldades estruturais.

A preocupação não era teoria em sala, mas era fazer, fazer teatral, fazer a prática na prática." (Reginaldo Meneses, 2025)
"A gente ensaiava ali... e as pessoas vinham, ficavam nas janelas, no círculo... isso era mágico (Reginaldo Meneses, 2025).

A arte para ele é compartilhada, popular e territorial, brota do chão, da rua, da escola pública, do improviso, do calor humano. E é também transformadora, porque dá sentido à própria história de vida. A visão do Reginaldo é reflexo de um cenário artístico periférico e potente, onde os artistas muitas vezes não têm acesso a infraestrutura, políticas públicas, nem reconhecimento imediato, mas que criam caminhos alternativos, pelas escolas, pelas oficinas, pelos festivais, pelas trocas entre coletivos. Ele mostra como a arte, mesmo em contextos precarizados, é resiliência, afeto e comunidade. E como a formação artística fora dos grandes centros pode gerar profissionais de impacto, que voltam para seus territórios para ensinar, criar e inspirar.

Saber que um menino que saiu da escola pública, ele se tornou um profissional e voltou à escola como um profissional dando aula de teatro... (Reginaldo Meneses, 2025) .

Esse olhar sensível reflete a busca constante de Reginaldo, uma busca que está enraizada na crença, nos valores, no amor, no respeito e no impacto. A junção desses aspectos resulta no compromisso com um ofício tão belo, que é dar voz a aqueles que, muitas vezes, não são ouvidos, por não terem o espaço ou a potência necessários para expressar o que viveram, vivem e talvez viverão. Contudo, através da arte, do fazer-teatro e, principalmente, de um teatro acessível, essas vozes também são ouvidas.

O envolvimento de Reginaldo, pessoal, espiritual, físico e profissional, é carregado de satisfação por ter trilhado um caminho que explora um universo de histórias contadas, ouvidas e que fizeram de Reginaldo um ser que se conecta profundamente com o mundo. Seu envolvimento com grupos, espetáculos e formação teatral o tornam um dos pilares da história do teatro alagoano, cuja existência e permanência se tornam ainda mais significativas através de figuras como ele.

Com a mesma empolgação em falar sobre Reginaldo, sinto necessário falar que vim de onde nunca houve teatro, e mesmo assim, o teatro me encontrou. Essa é uma memória que precisa ser contada, registrada, multiplicada. Porque quando o teatro chega a lugares onde antes não existia, ele transforma tudo: transforma o sujeito, a comunidade e o tempo.

Minha trajetória é feita de fé, estudo, luta e sonhos. Sou filho de Dona Josiene e Seu Jorge, criado com orgulho em Camboatá, artista nordestino, sergipano e aquariano que acredita na potência da arte como ferramenta de transformação social. Cada não que recebi foi o impulso para dizer sim a mim mesmo. Hoje, sigo voando, conectando vidas, contando histórias e acreditando que a minha, também, é uma história digna de ser lembrada.

Resposta 4:

Soy un chico de barrio, nacido y criado en Barrio Jardín de San Miguel de Tucumán, provincia del Noroeste argentino. Mi infancia la pasé jugando al fútbol en

la esquina de mi casa y al básquet en el club del barrio. Era la época del tucumanazo⁴, recuerdo, cuando mi tío nos llevaba a la escuela en su Citroen 2cv, tuvimos que volvernos a casa porque no podíamos pasar por las manifestaciones de los obreros en las calles, una horda de gente que avanzaba ferozmente y te obligaba a pegar la vuelta raudamente, nunca me olvido de esa imagen y de la sensación que me produjo. La adolescencia fueron cambios profundos, nuevo golpe de estado, ahora con toques de queda, helicópteros sobrevolando los techos de las casas, miedo, silencio, de eso no se habla... Sí, soy lo que se dice en mi país, “hijo del proceso” por haberme criado en dictadura y pasar la adolescencia en la más cruenta dictadura cívico militar que se vivió en este país entre 1976 y 1983.

Terminar la secundaria fue salir de ese mundo luminoso del que hablaba Aldous Huxley⁵, y entrar a conocer otro mundo a partir del teatro. Comencé en un taller de teatro independiente, que era el único espacio para la formación que existía en ese momento en Tucumán, los talleres de teatro independiente. El teatro significó un vuelco profundo en mi vida, en la forma de pensar, de ver el mundo. Nuevas amistades, nuevos pensamientos, nuevas cabezas, nuevas músicas, nuevas lecturas. Fue adentrarme de lleno en los ambientes artísticos tucumanos de la música, las artes visuales, la danza y el teatro.

Así, por relaciones de amistades en ese mundo, surgió la posibilidad de acercarme y luego decididamente formar parte del “grupo Propuesta”, un grupo independiente que además del teatro, en los comienzos, también incursionaba en la danza contemporánea. Con el grupo “Propuesta”, el teatro se convirtió en mi profesión. Allí profundicé la formación, la experimentación, la gestión y la producción escénica.

⁴ El Tucumanazo se refiere a tres levantamientos populares e insurreccionales que ocurrieron en la ciudad de San Miguel de Tucumán, Argentina, entre 1969 y 1972. Estos eventos fueron parte de un ciclo de protestas contra la dictadura militar y se caracterizaron por la participación activa de obreros y estudiantes en la lucha callejera.

⁵ Tomado de “Un mundo feliz” de Aldous Huxley en donde el concepto de mundo luminoso está tomado en forma irónica, ya que el mundo luminoso provenía de un régimen autoritario.

Encaré un trabajo de investigación sobre el “Grupo Propuesta”, con el fin de que quede algún registro que dé cuenta de la existencia del mismo en la década del 80 hasta su disolución a principios de los 90 en San Miguel de Tucumán, Argentina. ¿Por qué lo relaciono con lo político? Por el contexto histórico y, además, adhiriendo al pensamiento de Ricardo Bartís, cuando afirma que ⁶*“El teatro, en particular, por su propia naturaleza, es un discurso político”*.

“Propuesta” puede encuadrarse dentro de lo que se denomina “Teatro de grupo”, teniendo en cuenta algunas características del mismo, como el período en el que se creó, un contexto de gobiernos de dictaduras militares en toda Latinoamérica y expresiones de violencia ante las diferencias ideológicas en lo político y lo social en Europa; adhiriendo al análisis del Dr. Máximo Gómez, en donde afirma que este contexto promovió: ⁷*“La aparición de una gran cantidad de grupos de jóvenes que proponían a través del arte y a través del teatro, una forma distinta de expresarse políticamente y exponer sus ideales sociales. Nacieron como una respuesta de resistencia frente a ciertas formas de violencia, no por ello menos politizados, tratando de encontrar un medio de expresión que les permitieran tener una incidencia real en la sociedad, solo que a través de otros medios y fundamentalmente de los medios artísticos”*. Otra característica tiene que ver con las actividades de “Propuesta” considerando la definición también de Gómez en la misma mesa de diálogo, de que el teatro de grupo es: *“Un núcleo de formación, producción y creación de conocimiento”*. Otra característica que encuadraría dentro de estas definiciones, es que las creaciones del grupo Propuesta fueron creaciones colectivas en su gran mayoría. Lo interesante de este grupo, en lo político, fue que ideológicamente se proponía la experimentación y la búsqueda de nuevas formas de producción del hecho artístico teatral, pero también preocupados por la formación del intérprete escénico, el grupo

⁶ Mesa de diálogo: Teatro independiente, teatro de grupo y democracia en el NOA, organizada por el Instituto de Artes del Espectáculo UBA <https://www.youtube.com/watch?v=uWL-gTlyKug>

⁷ Ricardo Bartís en “Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos” Edición de textos e investigación de Jorge Dubatti. Ed. Atuel Teatro. Página 140.

gestionó la llegada a Tucumán de distintos maestros y referentes del teatro y la danza contemporánea de la región, del país y del mundo.

En “Propuesta” todos los integrantes se ocupaban de todo, entre todos. Eso implicaba realizar hasta el más mínimo detalle en un trabajo casi artesanal. Hablo de la realización del vestuario, la utilería, la música etc. Estas tareas se sumaban a la de los ensayos del proyecto artístico que había encarado. Tenían un régimen democrático en todas las decisiones.

El primer trabajo que realizó el grupo con los integrantes fundadores, fue una obra de Danza contemporánea que se llamó “Soledades” interpretada por las bailarinas del grupo.

El segundo trabajo fue una obra para niños de Norberto Campos, director rosarino, “Pasto verde y Josefino Truco”, en esta obra ya participaban todos sus integrantes con la ayuda de varios muñecos en escena.

Posteriormente desde la danza realizaron un recital de danza Jazz y danza Contemporánea con bailarines invitados estrenada en 1982.

Luego vino un nuevo espectáculo teatral con parte del grupo y actores invitados. Se trató de la obra de teatro de Manuel Maccarini, “El señor Vizcachón” estrenada en noviembre de 1983.

Como observamos, en los comienzos el grupo producía teatro por un lado y recitales de danza por el otro. Fue en 1984, con la renovación de sus integrantes, que el grupo comenzó a producir más desde el teatro y dentro del teatro, específicamente, desde la creación colectiva. A partir de ese momento todos los trabajos del grupo, hasta su disolución en el año 1991, fueron creaciones colectivas. Los espectáculos escénicos no partían de ningún texto dramático, partían de ideas, de búsquedas de nuevas formas de producción dramatúrgica. Tanto fue así, que los dos primeros trabajos que produjo el grupo, fueron sin textos. Eran espectáculos para niños donde no se usaba la palabra, sino juegos corporales y pantomímicos que se unían arbitrariamente. Por eso el primero de estos dos trabajos, se llamó “Garabateando”, porque remitía a los garabatos que dibujan los niños. No se contaba ninguna historia,

se conjugaban distintas situaciones escénicas que se iban sucediendo una tras otra en un entramado de diferentes juegos rítmicos, en donde la música jugaba un papel importante.

Se trataba de un espectáculo pensado para realizarlo en cualquier espacio, había una decisión grupal de que sea un evento más bien popular. De esta manera Garabateando fue representado en teatros, escuelas, plazas, clubes de barrio o canchitas de fútbol de algún barrio. Este espectáculo se gestó en el año 1984 y se estrenó en abril de 1985, participando de numerosos festivales y encuentros de teatro en el país y también en el exterior como Sao Paulo, Brasil. Este espectáculo se presentó hasta el año 1987, cuando se estrenó el siguiente trabajo, también para niños, “Garabateando dos”.

Garabateando dos surgió casi inmediatamente después de estrenar el primero, porque en la producción de materialidades corporales y juegos escénicos que produjeron para Garabateando I, hubo muchos que quedaron fuera de la selección del montaje final; y siempre existió la idea de hacer un nuevo trabajo con esos materiales. Así comenzaron los ensayos de “Garabateando dos” que les llevó dos años en terminar de montarlo y estrenarlo en mayo de 1988. Este trabajo fue una suerte de homenaje a los grandes del cine mudo como Charles Chaplin y Buster Keaton, como así también al Gordo y el Flaco y los Tres chiflados, en ese sentido el espectáculo tenía muchas citas de estos grandes del humor. Con este trabajo, el grupo, también participó en diferentes festivales y encuentros de teatro por todo el país.

Para encarar un nuevo trabajo, el grupo se propuso aprender la ejecución de instrumentos musicales que habían adquirido para usarlos en escena. Ardua tarea, ya que los instrumentos no eran nada fáciles: Violín, Clarinete, Flauta traversa, Verdulera, Tumbadora y Zurdo. Se consensuó quién abordaría cada instrumento y comenzaron. En este trabajo el grupo volvió al uso de la palabra en la escena, contando un cuento entre todos, incluido el director. La estructura consistía en formar una banda de música que, en la calle o espacio público, convocaba a la gente

para comenzar con el desarrollo de un cuento en donde cada integrante contaba un fragmento y usaba su instrumento musical como un dispositivo escénico. Esta nueva creación colectiva se llamó “Bajáte del tren” y se estrenó en el año 1989 en el marco del II Encuentro de Teatro callejero en Villa Dolores, Córdoba, Argentina y recorrieron diferentes espacios públicos en distintas ciudades del país.

El siguiente trabajo del grupo surgió con la idea grupal de tomar como punto de partida el tango. El grupo estaba movilizado por los acontecimientos que sucedían en el país. En junio de 1989 el Presidente Raúl Alfonsín tuvo que dimitir antes de cumplir su mandato presidencial debido a las grandes presiones por la hiperinflación y el levantamiento carapintada de los militares liderados por Aldo Rico. Ante la salida anticipada de Alfonsín, asumió como presidente Carlos Menem, quien, en contra de todo lo que había prometido en su campaña, instauró una política económica liberal, privatizando gran cantidad de empresas del Estado e implementando una economía recesiva en detrimento de la industria nacional. En este marco de situación de crisis desde todo punto de vista, “Propuesta” crea el espectáculo de creación colectiva, “Ensayo de Tango. El espectáculo de la crisis”. Esta nueva propuesta se hizo en una casa de familia, novedoso para la época y tenía la particularidad que se realizaba en el horario de trasnoche, algo novedoso también para Tucumán en esa época. El espectáculo comenzaba con la recepción del público por parte de los artistas, en el hall de entrada de la casa en donde se realizaba el evento, ofrecían una tacita de café o un vaso de vino, hasta que hacían ingresar al público al espacio escénico que era como un gran living en donde el público se ubicaba en los extremos enfrentados. En el centro, el espectáculo. La obra consistía en presentar distintas situaciones que tenían que ver con la historia, el baile y el canto del tango. Se cocinaba una sopa en la escena que luego se convidaba al público, en un espacio que albergaba a no más de cuarenta personas. Había una orquesta de tango ejecutada por los mismos integrantes del grupo, imitaciones de cantantes de tango como Carlos Gardel, Libertad Lamarque, Alberto Castillo y una desfigurada Tita Merelo. Todo esto guiado permanentemente por el director que era un actor más en la escena. El trabajo tenía

por momentos situaciones de humor, de muestra de cierto virtuosismo por parte de los intérpretes en el baile y el canto del tango y poco a poco el clima del espectáculo se iba enrareciendo y cargando de una cierta densidad inquietante, finalizando con una situación de sometimiento total a manos del director. Todo lo utilizado en la escena, al final quedaba tirado y desparramado por todo el espacio como si hubiera pasado una masacre por allí, masacre que tal vez era la que se estaba viviendo socialmente en ese momento en nuestro país. Con este trabajo se realizó un ciclo de funciones en una casa en la Calle Córdoba al 800 de San Miguel de Tucumán y también viajaron a una que otra provincia a representarla.

Luego de este último espectáculo, el grupo emprendió un nuevo proyecto, que fue una nueva obra para niños en la que estuvieron ensayando un tiempo, pero no prosperó. Lo último que realizaron como grupo, fue un evento que se hizo por única vez en una fábrica de papel abandonada donde junto a otros grupos independientes: “El Teatro Inestable de Tucumán”, el grupo de danza contemporánea “La otra” y el grupo de rock “La banda de rock and rol”; realizaron un espectáculo multidisciplinar y de creación colectiva que se llamó “Blues en la calle del vicio” en donde se recreaba un Night Club en el que tocaba la banda de rock and roll y las bailarinas bailaban, que junto con las actrices y actores recreaban un ambiente de la mafia de los años 50, donde se producía el enfrentamiento entre dos bandas de gángster con disparos con pistolas verdaderas con balas de fogueo y todo lo típico de esa década. Este evento se realizó en “La papelera” en junio de 1991, en San Miguel de Tucumán.

Poco tiempo después el grupo se disolvió por distintas cuestiones personales y también por la situación de crisis de nuestro país que influía a todos.

Los fundadores del grupo fueron Oscar Nemeth, Beatriz Lábatte, Norma Pelacio, Luis Olivera y Aldo Sayago. Posteriormente y en el recambio que se produjo a fines de 1983 el grupo se integró con Oscar Nemeth que fue el director del grupo hasta el final, Beatriz Lábatte, Bernardo Brunetti, Sergio Aguilar, Ricardo Sobral y Jorge Sarmiento que se integró a partir de Garabateando dos.

Resposta 5:

Quando criança, a única coisa com que eu me preocupava era que fruta eu ia escolher para comer direto do pé; ou que aventura eu ia viver naquele dia com a minha avó, graças ao ambiente do lugar onde nasci. Sou uma mulher negra, criada por pessoas negras em Serra Areias, no município de Jardim, cidade do interior do Ceará, localizada na zona rural, no seio da Chapada do Araripe. Foi nesse lugar onde eu nasci e vivi até os 18 anos de idade, não recebendo nenhum conhecimento ou tendo noção do que era teatro. Porém, hoje afirmo também que sou uma mulher negra de 21 anos vivendo o teatro.

Quando provocada pela pergunta disparadora destas reflexões – Quem é você e como percebe a política no seu fazer pesquisa em teatro? –, várias memórias vêm à minha mente e percebo que não há como respondê-las sem retornar a essas lembranças. Eu queria ser muitas coisas e exercer várias profissões, mas não tinha certeza de nenhuma delas. Até chegar no Ensino Médio, onde participei de uma peça experimental organizada por um grupo de amigos para o evento realizado pela instituição onde estudávamos. Foi aí que o interesse pela profissão começou. Mas o contato com o teatro de fato só aconteceu no Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri – URCA, onde sou concludente hoje.

A matriz curricular do curso oferta três componentes nomeados de Processo de Encenação I, II e III. No espaço do primeiro Processo de Encenação, iniciei, em agosto de 2024, uma pesquisa que perpassa a memória e a ancestralidade, surgindo, daí, o *05/03/2017*, um espetáculo teatral performativo que foi apresentado em novembro de 2024, dentro da Mostra Didática do curso daquele semestre. Aquele processo trouxe a memória, a vivência e a criação em tempo real como metodologia criativa e, assim, germinou-se um monólogo no qual explorei, como atriz e dramaturga, questões como luto e saudade. Em cena, uma mulher revela suas confusões e pensamentos em relação aos vários lutos de sua vida, destacando-se a morte de seu pai e de um tio que exercia a profissão de vaqueiro. Contaminado-se e dando lugar a outra versão de si mesma, sendo ela uma mulher vaqueira que conta

diretamente para o público como se sente em relação a essas memórias, ela se despede do tio cantando a música “A morte do vaqueiro”, de Luiz Gonzaga.

Na sequência, no Processo de Encenação II, nasceu *Mucunã*, exercício cênico ritualístico que traz semente, força ancestral, ancestralidade, sagrado feminino e espiritualidade. Nele, ao invés de possuir uma dramaturgia com diálogo falado entre as atrizes, germinou-se cenas que priorizam partituras físicas que criam imagens corporais como a que mostrarei a seguir.

78

Imagem 01: Registro de apresentação na XXIX Mostra Didática do Curso de Licenciatura em Teatro.



Fonte: Moura, 2025. Disponível em:
https://www.instagram.com/p/DL3tYKis025/?img_index=8&igsh=MTU4eG5zdGJ6dmJoNA==
Acesso em: 08 de Agosto de 2025.

Se mostra a lembrança, o calor e o contato. Quando falo desses Processos, trago a experiência e vivência pessoal como potência criativa. Destaco que as memórias utilizadas como disparadores criativos para 05/03/2017 são reais e são lembranças minhas, valorizando a cena como canalizador de emoções. Diferente de *Mucunã*, onde as memórias e vivências utilizadas como metodologia de criação,

foram as da minha avó paterna. Onde durante uma conversa ela me contou algumas de suas lembranças, e a partir de seu relato eu construí uma vivência em sala de ensaio.

Acreditar que as minhas memórias e vivências poderiam servir como disparador criativo foi um processo que me colocou em um lugar desconfortável, já que as dramaturgias a que eu tinha contato eram de dramaturgos europeus que morreram há décadas ou outros/as autores/as distantes de mim. Raramente eu via uma mulher negra, nordestina, fazendo teatro e falando sobre suas vivências em cena. Collins diz em seu livro que uma mulher negra pode se empoderar quando tem consciência de tal entendimento sobre como a sua vida cotidiana se transforma, podendo levá-la a seguir um caminho de liberdade pessoal mesmo que essa liberdade exista primeiramente em seu próprio pensamento. (COLLINS, 2019).

Continuando a discussão sobre os espetáculos que falam dos temas citados acima ainda frisando a ancestralidade negra, são de extrema importância para academia podendo endossar o conhecimento relacionado a este tema tão importante para a contemporaneidade, assim como Collins destaca e analisa a importância do pensamento feminista negro na sua própria realidade. Pensando nisso, trago como proposta enfatizar em cena tradições, comportamentos, conhecimentos e vivências dessas mulheres relacionando ao meu fazer teatral que nasce a partir da maneira como compreendo particularidade como as mesmas vêm a se relacionar com as dificuldades no dia a dia, sendo essas dificuldades econômicas, sociais ou culturais. Trazendo um contraponto e não destacando em cena as violências sofridas pelas mesmas e sim as suas essências tornando esse material criativo rico em sentimento. Resgato as palavras de Nayara Macedo como forma de complementar as minhas.

Este um brevíssimo panorama aponta, assim, para as diferentes esferas em torno das quais as mulheres, dentro do recorte temporal e regional proposto, têm se representado, aludindo e problematizando, de formais mais ou menos explícitas, imagens de controle a elas associadas. (BRITO, 2023, P. 13)

Trago isto para a cena buscando explodir estereótipos onde são colocados as mulheres negras, mostrando suas essências e modos de vida que são particulares e individuais de cada uma, dizendo de forma poética que apesar de termos dores semelhantes cada uma brilha de forma singular e majestosa.

Resposta 6:

Tenho para mim um exercício conciso da escrita. Talvez a historiografia do teatro brasileiro jamais abarque toda uma humanidade. Talvez eu me perca ao pensar na redistribuição das posições políticas em nosso país ou no vale-tudo que surge quando nos apegamos aos caprichos entre realidade e ficção. Não sei se isso é teatro, política, cena ou escrita. Talvez nem importe: podemos abandonar definições, deixar de lado aquilo que nos prende, e escutar a pulsação concreta das vozes democráticas que se recusam a silenciar.

Acredito nessas vozes que caminham rumo a uma emancipação estética, que insistem em se afirmar, se projetar e se transformar. São elas que nos lembram que golpes de Estado não são meros registros de cartório, mas crimes contra o Estado. Essas vozes clamam por memória, justiça e consciência. São elas que nos ensinam que a arte, a escrita e a cena podem ser simultaneamente espelho, resistência e instrumento de transformação.

Eu poderia listar uma infinidade de temas urgentes do nosso país, até que tudo se converta em corpo político e ocupe a dimensão do sensível. Mas me pergunto: as maneiras de ver, sentir e dizer permanecem as mesmas nessa temporalidade que chamamos de contemporaneidade?

No meu percurso, pesquisa e prática artística não se apartam; antes, se atravessam mutuamente, produzindo zonas de fricção, interesse e curiosidade. Talvez seja justamente dessa inseparabilidade que nasce a possibilidade de compreender o presente — não como algo estático, mas como gesto em movimento, feito de tensões, escutas e reinvenções

Na trajetória desta pesquisa, uma espécie de arqueologia do passado insiste em se manifestar no presente. Poder-me-ia chamar investigador — ou mesmo arqueólogo — de temporalidades que retornam, não como ruínas inertes, mas como pulsos vivos que atravessam a história do nosso teatro. Esse passado, ao mesmo tempo enigmático e familiar, despertou em mim a habilidade de mediar tempos, de fazer dialogar o que permanece com o que se reinventa. E, ainda que não saiba se este trabalho encontra seu desfecho como um arquivo depositado em um repositório institucional, reconheço que seu movimento ultrapassa qualquer encerramento formal: permanece vibrando no entremeio, onde memória e criação continuam a se tocar, produzindo sentidos e deslocamentos que resistem ao gesto de arquivar.

Esse gesto de arquivar possui um sentido político e estético. Poderia, por si só, constituir um pressuposto capaz de inaugurar um debate, mas é necessário ir além: propor outras formas de relação social, tensionar estruturas estabelecidas e, em última instância, subverter a máquina da lógica capitalista que insiste em organizar o mundo segundo hierarquias rígidas e silenciosas.

“O gesto de arquivar”, como sugerido por Derrida, não é neutro; é sempre um ato de poder, uma decisão sobre o que merece permanecer e o que pode ser esquecido. Nesse sentido, arquivar é já interpretar, ordenar, construir memória — e, portanto, disputar narrativas.

Ao iniciar meus estudos sobre as peças teatrais censuradas durante o período da ditadura civil-militar brasileira, deparei-me com rasuras e marcações dos censores sobre palavras consideradas subversivas. Havia uma violação que desqualificava a escrita dos dramaturgos. Ao observar que a censura não é um tema novo no Brasil, atravessando séculos de nossa história, pude identificar uma espécie de ritual estratégico destinado a minar a liberdade criativa dos artistas. Existia, assim, a dominação de um órgão público censor, com a pretensão de calar vozes democráticas.

Nesse contexto, as vozes democráticas correspondem a artistas, intelectuais, trabalhadores, estudantes, movimentos sociais e demais coletividades políticas que,

por meio da arte ou da ação pública, expressam demandas por liberdade, justiça, igualdade e participação social.

No teatro censurado durante a ditadura civil-militar brasileira, tais vozes democráticas materializaram-se em questionamentos à autoridade estatal, críticas às desigualdades sociais, denúncias de violência política e afirmações da liberdade de expressão, bem como na defesa dos direitos civis e humanos.

82

Essa colaboração concisa integra um percurso ainda em passos lentos. Posso definir esse ato de pesquisar — esse caminhar entre caminhos, escritas vertiginosas e singularidades — como um conhecimento afetivo, de qualidade sensível e potencialmente curativa. Trata-se de um trajeto investigativo que se orienta em direção aos sujeitos historicamente explorados e excluídos da sociedade, buscando compreender suas experiências, tensionar silenciamentos e reinscrever suas narrativas no campo artístico e acadêmico.

CONCLUSÃO

Em síntese, a partir das escritas evidenciadas, pode-se destacar que o Teatro Político configura-se como espaço de disputa, diálogo e engajamento, no qual estética e política se entrelaçam. Ao discutir o Teatro Político, os artistas e sujeitos são atravessados por essas experiências. O teatro, nesse contexto, não é apenas palco, mas território de transformação, participação e memória coletiva.

A prática teatral, ao articular corpo, emoção e razão à pesquisa e à criação artística, revela-se como dispositivo ético, político e pedagógico. Ao valorizar narrativas e corpos historicamente marginalizados, o teatro produz conhecimento, fortalece identidades e propõe novas formas de relação com o mundo, tornando-se espaço de resistência, memória e afirmação cultural.

Cada texto converge ao apresentar o teatro como prática estética, pedagógica e política, capaz de transformar sujeitos, comunidades e territórios, assegurando a continuidade de experiências que fortalecem a diversidade e a potência da cena teatral brasileira."

Memórias muitas vezes invisibilizadas nos discursos hegemônicos encontram na cena espaço de legitimação, resgate da ancestralidade e afirmação de subjetividades, especialmente de mulheres negras. Dessa forma, o gesto artístico torna-se simultaneamente estético, ético e político, evidenciando a potência transformadora do teatro enquanto prática coletiva capaz de refletir, subverter e reconfigurar a história e o presente.

Assim, o teatro deixa de ser apenas um espaço de representação para se tornar um verdadeiro catalisador de transformações sociais, consolidando-se como prática artística profundamente conectada à ética, à política e à memória coletiva.

REFERÊNCIAS

ARIAS, Patricio Guerrero et al. Corazonar el sentido de las epistemologías dominantes desde las sabidurías insurgentes, para construir sentidos otros de la existencia (primera parte). *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, v. 4, n. 5, p. 80-95, 2010.

BOAL, Augusto. Jogos para atores e não atores. 16. ed - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

BRECHT, Berthold. Estudos sobre teatro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRITO, Nayara Macedo Barbosa de. Imagens de controle em cena: Um olhar sobre a produção dramatúrgica/cênica de autoria de mulheres no nordeste do Brasil (2015-2021). *Repertório*, Salvador, ano 26, n. 40, 2023.

COLLINS, Patricia Hill. Pensamento Feminista Negro: Conhecimento, Consciência e a Política do Empoderamento. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

GUMBRECHT, Hans. *Produção de Presença*. Rio de Janeiro, RJ: Ed. PUC, 2010.

FIADEIRO, João; EUGENIO, Fernanda. Secalharidade como ética e como modo de vida: o projeto AND_Lab e a investigação das práticas de encontro e de manuseamento coletivo do viver juntos. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 19, p. 061-069, 2019. DOI: 10.5965/1414573102192012063. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3191>. Acesso em: 11 nov. 2025.

JOANA GAJURU - ASSOCIAÇÃO TEATRAL. Espetáculos. Gajuru.com, [s.d.]. Disponível em: <https://www.gajuru.com/espetaculos>. Acesso em: 23 abr. 2025.

LUKÁCS, Georg. INTRODUÇÃO A UMA ESTÉTICA MARXISTA: Sobre a Particularidade como Categoria da Estética. 1. ed. São Paulo: Instituto Lukács, 2018.

MARQUES, Mário Osório. ESCREVER É PRECISO: O princípio da pesquisa. 5. ed. rev. Ijuí-RS: Editora Unijuí, 2006.

MENESES, Reginaldo. Entrevista concedida a Bruno dos Santos em 16 mar. 2025, às 15h, em sua residência. Gravação com duração de 1h22min57s. Não publicada.

MENESES, Reginaldo. Entrevista concedida a Bruno dos Santos em 16 abr. 2025, às 15h, via Google Meet. Gravação com duração de 22min. Não publicada.

PISCATOR, Erwin. Teatro Político. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1968.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE, UFRN (Natal). Núcleo de Estudos e Pesquisas em Artes da Cena, NACE. I JORNADA DE PESQUISA EM ARTES DA CENA. Natal, 2025. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1hr43sgEPQ_vk4BAztuVUnfrKCa5Zdnuy/view?fbclid=PAZXh0bgNhZW0CMTEAc3J0YwZhchBfaWQMMjU2MjgxMDQwNTU4CGNhbgxzaXRIAjE1AAGni7tQ0ut64qTdYpgmS4WMSwrod0kJuVT4scKRZ-UfWTDQ1YnQrQM4W8ga6VQ_aem_ydfE1su_YhlqusD3WRsbyw. Acesso em: 1 nov. 2025.