

POÉTICAS, POLÍTICAS E PRODUÇÃO TEATRAL percursos, memórias e modos de fazer nas artes da cena no nordeste e no sul do Brasil

Felipe Cabral de Araújo Fagundes
Universidade de São Paulo – USP

23

Manoel Lourenço Maia Neto
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

Sara Lourenço Coelho
Universidade Federal de Santa Maria – UFSM

DOI: 10.21680/2595-4024.2025v8n1ID42261

RESUMO

Este artigo reúne reflexões produzidas a partir do encontro entre três pesquisas apresentadas na I Jornada de Pesquisas em Artes da Cena (2025), articuladas em torno da mesa “Poéticas, políticas e modos de produção teatral”. O texto discute como diferentes modos de produção em artes cênicas se constituem em meio a atravessamentos sociopolíticos, institucionais e históricos, destacando tanto experiências contemporâneas quanto práticas desenvolvidas fora dos centros hegemônicos de validação artística. A partir das contribuições de Daniela Mussi (2010), Heloisa Marina (2023), Néstor García Canclini (2010), Ileana Diéguez Caballero (2011) e Rômulo Avelar (2008), os autores analisam desde processos de profissionalização impulsionados por políticas públicas recentes, até estratégias de criação e resistência presentes em grupos potiguaros das décadas de 1970 e 1980. Também são examinadas ações extensionistas no Teatro Caixa Preta (UFSM/RS), evidenciando a articulação entre gestão cultural, formação e vínculo comunitário. Juntas, essas perspectivas revelam a importância de compreender os modos de produção teatral como práticas situadas, atravessadas por memória, política e coletividade, ressaltando a urgência de preservar narrativas invisibilizadas e de fortalecer novas formas de encontro entre artistas, obras e públicos.

PALAVRAS-CHAVE: Modos de produção teatral; memória das artes da cena; políticas culturais.

ABSTRACT

This article brings together reflections produced from the encounter between three research projects presented at the 1st Research Conference in Performing Arts (2025), articulated around the panel “Poetics, politics and modes of theatrical

production". The text discusses how different modes of production in performing arts are constituted amidst socio-political, institutional and historical intersections, highlighting both contemporary experiences and practices developed outside the hegemonic centers of artistic validation. Based on the contributions of Daniela Mussi (2010), Heloisa Marina (2023), Néstor García Canclini (2010), Ileana Diéguez Caballero (2011), and Rômulo Avelar (2008), the authors analyze processes ranging from professionalization driven by recent public policies to strategies of creation and resistance present in theater groups from Rio Grande do Norte during the 1970s and 1980s. They also examine outreach activities at the Teatro Caixa Preta (UFSM/RS), highlighting the articulation between cultural management, training, and community engagement. Together, these perspectives reveal the importance of understanding modes of theatrical production as situated practices, traversed by memory, politics, and collectivity, emphasizing the urgency of preserving invisible narratives and strengthening new forms of encounter between artists, works, and audiences.

KEYWORDS: Modes of theatrical production; memory of the performing arts; cultural policies.

INTRODUÇÃO

Antes de tudo, é importante destacar que este escrito nasce do encontro das pesquisas em andamento de três pessoas autoras, apresentadas na I Jornada de Pesquisas em Artes da Cena, realizada em 12 de julho de 2025, em formato remoto. O evento foi organizado pelo Núcleo de Estudos e Pesquisas em Artes da Cena (NACE) e pelo Laboratório de Teatro Experimental e de Pesquisa (LaTEP), sob a coordenação do Prof. Adriano Moraes, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). A temática que articula os trabalhos deu título à mesa "Poéticas, políticas e modos de produção teatral", na qual cada participante apresentou sua pesquisa e, em seguida, promoveu-se um debate que lançou o desafio da construção conjunta deste texto.

O propósito do diálogo entre as pesquisas aqui reunidas é justamente observar como os modos de produção em artes cênicas, em contextos diversos e em épocas distintas, não apenas se renovam, mas também respondem a desafios relacionados à preservação da memória e à continuidade das práticas teatrais. Ao tratar de modos de produção, é preciso reconhecer que eles não se limitam simplesmente ao desejo ou ao interesse individual do artista, grupo ou coletivo,

estão atravessados por implicações políticas, sociais e culturais que incidem diretamente sobre as formas de produzir arte e sobre seus desdobramentos.

A professora brasileira, atriz e produtora teatral Heloisa Marina, em seu livro *Atuar-produzir: desafios de artistas da cena frente à gestão de suas trajetórias* (2023), propõe uma reflexão sobre o entrelaçamento entre diferentes campos da prática teatral, especialmente a atuação e a produção, como alternativa para a subsistência do trabalho artístico no contexto contemporâneo.

Diante de um modelo de organização em que não há condições, e tampouco sentido, para estruturar uma setorização rígida das funções, muitos profissionais encontram na gestão horizontal e colaborativa, e por vezes, até na autogestão, uma forma mais coerente com a natureza do próprio fazer artístico.

Em seu livro, ao comentar Néstor García Canclini (2010), antropólogo conhecido por seus estudos sobre hibridismo cultural, a autora afirma:

Já não existem mais processos sociais isolados — as mais variadas atividades humanas se influenciam mutuamente a nível global, desde a alimentação, vestuário, até as guerras. O fazer artístico, o teatral inclusive, é parte deste mundo, logo, compartilha tal dinâmica. Sendo assim, não pode ser entendido como processo autônomo (isolado) de fabricação (MARINA, 2023).

Sob essa perspectiva, torna-se evidente a dimensão sociopolítica das artes cênicas na contemporaneidade. Em uma sociedade orientada por uma lógica de mercado segregatória, optar por produzir uma arte que se coloca na contramão dessa lógica é, em si, um ato político. A necessidade de encontro direto entre artista e público impulsiona continuamente práticas que buscam renovar tais possibilidades.

Essa não é, contudo, uma preocupação restrita ao presente. O teatro de grupo, o teatro alternativo e o teatro independente, tão fortemente presentes na América Latina, nasceram da urgência de construir experiências que se contrapusessem a modelos hegemônicos de produção nas artes da cena. Ao

privilegiar determinados grupos e contextos, tais modelos legitimam e definem o que deve ou não ser reconhecido como obra de arte.

Esses aspectos emergem, por exemplo, a partir da análise da produção de dois grupos natalenses, o Subgrupo de Teatro Mágico para Loucos e a Esquina Colorida, que, já na década de 1970, realizavam obras cênicas atravessadas por questões estéticas e políticas posteriormente valorizadas no circuito cultural hegemônico, mas que permanecem invisibilizadas, tanto localmente quanto nacionalmente, quando nos referimos ao conhecimento sobre as artes cênicas realizadas no Brasil. Hoje, enquanto produções atuais que retomam práticas semelhantes recebem destaque, a memória dessas experiências segue sujeita ao apagamento.

Se a tecnologia contemporânea, a popularização das ferramentas de registro em foto e vídeo, as redes sociais e a ampliação dos meios de armazenamento de dados, por exemplo, constitui uma aliada na preservação da memória, seu uso é condicionado por fatores políticos e institucionais que ainda determinam o que é registrado e o que permanece esquecido. Nesse cenário, a universidade se afirma como um espaço estratégico: ao articular ensino, pesquisa e extensão, consolida práticas que não apenas fortalecem a criação artística, mas também contribuem para a salvaguarda da memória e para a reflexão crítica sobre o presente.

Exemplo disso é a atuação do grupo gestor do Teatro Caixa Preta – Espaço Rozane Cardoso, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), que, ao integrar ações de gestão, produção artística e extensão, vem estabelecendo uma relação direta com o público interno e a comunidade. O projeto Caixa Preta – Caixa Aberta demonstra como a prática extensionista e a gestão cultural universitária podem ampliar horizontes de atuação, assegurar registros e fortalecer os vínculos entre arte e sociedade.

Ambas as experiências dialogam com uma prática cada vez mais crescente na produção cultural brasileira, especialmente a partir dos incentivos do governo

federal por meio de leis, programas e projetos que, além de fomentar, buscam promover e difundir a cultura nacional, bem como salvaguardar práticas fundamentais para sua história. Esse tema vem, aos poucos, conquistando espaço nas discussões universitárias, que passam a refletir e tensionar não apenas os aspectos técnicos e de linguagem, mas, sobretudo, as relações entre a cultura, a sociedade e seus processos de desenvolvimento.

Ao reunir essas olhares, o presente texto busca, portanto, tensionar o passado e o presente da produção teatral no Brasil, destacando a necessidade de refletir sobre os modos de produção em artes cênicas como práticas situadas, atravessadas por contextos políticos e sociais distintos, mas interligadas pela urgência de resistir ao esquecimento e de afirmar novas possibilidades de encontro entre artistas, obras e comunidades.

Nas páginas seguintes, veremos um pouco desse embate, sobretudo em práticas teatrais que se realizaram e se realizam ainda fora dos centros hegemônicos, em regiões que, apesar de validarem suas próprias produções, seguem sujeitas ao olhar curatorial do eixo rio-são paulo que determina aquilo que é ou não relevante nas artes cênicas brasileiras. Sua importância em seus próprios territórios, enfrentando a homogeneização voraz que tenta apagar suas singularidades.

CONTEXTOS INICIAIS SOBRE A PRODUÇÃO CULTURAL NO BRASIL NOS ÚLTIMOS ANOS

No Brasil, no início do século XXI, com o incremento de recursos e as mudanças nas políticas públicas culturais, observa-se um movimento em direção à profissionalização dos modos de fazer arte. Nesse período, diversos artistas, como aponta a professora brasileira Heloisa Marina (2023), buscaram sistematizar metodologias que contribuíssem para a formação de agentes do setor. Esse mesmo impulso reaparece entre 2020 e 2022, nas ações derivadas das leis

emergenciais¹ de incentivo à cultura, criadas para amenizar os prejuízos causados pela pandemia de Covid-19.

As lutas que transformaram essas medidas emergenciais em programas institucionais e políticas públicas permanentes, após o fim do período pandêmico, evidenciam um esforço ainda maior, tanto do setor cultural quanto do próprio Estado, na elaboração de estratégias que democratizem o acesso a esses instrumentos. Cursos formativos, assessorias, oficinas e projetos de formação figuram entre as iniciativas que buscam estruturar os processos organizacionais do fazer artístico.

Um exemplo significativo é o projeto Agentes Territoriais de Cultura, fruto da parceria entre os ministérios da Cultura e da Educação, através dos Institutos Federais, que desde 2024, promove ações de formação para 601 artistas e produtores culturais, ampliando o alcance das políticas públicas de norte a sul do país. Entre as ações desenvolvidas, destaca-se a articulação do setor cultural em cada território, a partir da atuação dos agentes vinculados ao projeto, responsáveis por fomentar discussões e práticas relacionadas à produção cultural.

Nesse contexto, cresce a valorização das práticas voltadas à organização dos modos de fazer, o que resulta na consolidação de uma função diretamente associada a tais práticas: a do(a) produtor(a). Essa figura, hoje, está intimamente ligada às atividades burocráticas do fazer artístico, assumindo a responsabilidade de preparar e estruturar o terreno para que o processo de criação possa fluir da forma mais integrada e tranquila possível.

Mas, afinal, seria a função do(a) produtor(a) restrita apenas ao âmbito técnico e burocrático de uma obra artística? Onde se situa a dimensão criativa

¹ As leis emergenciais de incentivo à cultura foram iniciativas do governo federal, com forte participação popular, para reduzir os impactos da pandemia de Covid-19. Entre elas, destacam-se a Lei Paulo Gustavo (LC nº 195/2022) e a Lei Aldir Blanc (Lei nº 14.017/2020). A Lei Aldir Blanc foi posteriormente reestruturada e transformada em uma política de Estado permanente, hoje conhecida como Programa Nacional Aldir Blanc (PNAB).

desse fazer? E quais são as implicações que ultrapassam o resultado final da obra? Essas são algumas das questões levantadas por pesquisadores(as) da área, que buscam problematizar os atravessamentos éticos, políticos e ideológicos nessa prática.

É certo que as atividades dessa função derivam diretamente do objetivo que orienta a idealização do projeto, sejam eles financeiros, nos casos de produções mercadológicas, ou sociopolíticos, quando se trata de iniciativas que buscam discutir questões relacionadas ao desenvolvimento social, seja pela problematização do cotidiano, seja pela própria pesquisa de linguagem.

Nesses diferentes contextos, a atuação do(a) produtor(a) assume contornos distintos, já que suas ações se articulam em torno desse objetivo central. Nas produções comerciais, por exemplo, as estratégias são pensadas para transformar a obra em um produto de mercado, ou, como se costuma dizer hoje, em uma “experiência”. A preocupação concentra-se, então, em tornar a obra um verdadeiro ímã de capital, como se observa nos grandes musicais. Críticas apontam, inclusive, que o lucro dessas produções não se concentra na obra em si, mas no que a circunda, nos produtos que ela é capaz de gerar, como roupas, acessórios e objetos decorativos.

Por outro lado, há produções interessadas em discutir e problematizar o cotidiano por meio de uma pesquisa de linguagem. Uso aqui o termo “pesquisa de linguagem” consciente de que foi amplamente cooptado pela academia, mas ainda assim reconhecendo que há, nessas práticas, um impulso investigativo genuíno, ainda que subjetivo, em obras que desejam comunicar algo transformando-o em cena, seja num espetáculo teatral, numa performance ou numa composição coreográfica. Nesse caso, a relação do(a) produtor(a) com a obra é completamente distinta. Embora também precise lidar com as condições financeiras, já que vivemos em um sistema que se sustenta nesse pressuposto, a centralidade do trabalho é outra. As ações se voltam, sobretudo, para o diálogo com o público, para a criação de uma experiência que, em vez de seduzir com interesses ocultos, busca

mobilizar, seja sensibilizando, seja convocando à reflexão e à ação diante da realidade apresentada.

Há, porém, uma série de fatores que influenciam o alcance e a relevância dessas produções: a realidade social em que se inserem, as perspectivas culturais, macro e micro, de cada território, a relação dos(as) envolvidos(as) com a arte, entre tantos outros aspectos externos que transbordam o objetivo interno da produção.

30

Em ambos os casos, todas essas questões se manifestam no campo da produção, função muitas vezes reduzida ao âmbito burocrático, mas que, como se vê, atravessa profundamente a dimensão criativa da obra, sobretudo quando o projeto incorpora essas discussões.

Ao falar em projeto, é interessante aprofundar esse elemento, especialmente no contexto da produção. Hoje, pensar em “projeto” remete quase automaticamente à estrutura dos editais de incentivo, públicos ou privados. Contudo, um projeto deveria anteceder essas etapas, funcionando como um espaço de investigação das questões anteriormente mencionadas, onde o valor, inclusive o financeiro, se ajusta aos interesses e sentidos que emergem dessa reflexão.

Assim, o mesmo conflito observado entre objetivos internos e externos reaparece quando pensamos o projeto em um sentido mais amplo. Há, no país, um projeto sociopolítico hegemônico que privilegia determinadas atividades, grupos e regiões em detrimento de outras. Estas, por sua vez, buscam estratégias de resistência e intervenção nessa lógica, afirmando suas práticas e seus modos de existir.

A MEMÓRIA DA CENA QUE SE ESVAI OU DOIS EXEMPLOS DA PRODUÇÃO TEATRAL NATALENSE DAS DÉCADAS DE 1970 E 1980

O nosso conhecimento sobre as artes cênicas produzidas no Brasil é hegemônico. Quando pensamos no conhecimento a respeito das artes cênicas no

Brasil é muito comum lembrarmos das trajetórias de artistas, grupos e coletivos que realizaram e/ou que seguem desenvolvendo as suas criações na Região Sudeste, mais concentradamente, nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo.

Durante muito tempo, o percurso acadêmico de muitos alunos dos cursos de graduação em Teatro e Dança espalhados pelo Nordeste foi marcado por uma inundação de referências sudestinas e estrangeiras que fazia com que estes formandos não conhecessem muitas vezes as obras de artistas e coletividades que foram importantes para cada um dos nove estados nordestinos.

Esse processo de valorização exacerbada de produções que foram realizadas nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo, em detrimento do que é produzido na cidade de Natal, para me referir à capital do estado do Rio Grande do Norte, um dos estados da Região Nordeste, faz com que a história, principalmente de artistas e coletividades natalenses dos anos de 1970 e 1980 tendam ao desaparecimento da memória coletiva do povo potiguar. E é aí que a hegemonia sudestina se torna cada vez mais forte.

A hegemonia, para a pesquisadora carioca Daniela Mussi (2010), especialista na obra do filósofo marxista italiano Antonio Gramsci (1891-1937) que foi o responsável por elaborar e discutir este conceito,

[...] não era apenas consenso, não poderia ser enquadrada exclusivamente no plano “ético-político”², mas era um conceito “histórico-político”, ligado radicalmente e realisticamente ao esforço pela construção ou manutenção de determinado bloco histórico (p.143-144).

No que concerne às artes da cena brasileira, essa ideia de uma produção artística hegemônica está ligada à manutenção e difusão dos saberes artísticos que foram e ainda são criados no eixo Rio-São Paulo. É por isso, que enquanto

² Sobre essa ideia de um plano ético-político, atrelado à discussão sobre o conceito de hegemonia, a filósofa Daniela Mussi (2010), nesse mesmo texto explica que esse termo se refere aos diferentes graus de consciência política presentes em uma sociedade, sendo este, um dos três momentos de articulação das relações de força, composto ainda pelos momentos econômico-corporativo e das relações de forças militares (p.142).

aluno da graduação em Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), eu desconhecía as produções de artistas e grupos como Jesiel Figueiredo (1938–1994) e seu grupo Artistas Unidos; Vécio Lisboa e o Teatro Mágico para Loucos; Esquina Colorida e Stabanada Companhia de Repertórios e tantos outros que contribuíram para um processo de expansão da linguagem cênica natalense e mais precisamente, do teatro feito na capital potiguar.

Portanto, ao me debruçar sobre os processos criativos, incluindo aí os desafios de se produzir arte em Natal entre os anos de 1970 e 1980, estou buscando não construir uma nova hegemonia, mas sim, ampliar o conhecimento sobre o teatro, para ficar mais restrito a esta linguagem cênica, realizado em território brasileiro, para além daqueles exemplos que nos lembramos mais facilmente quando somos levados a enumerar referências artísticas do teatro produzido no Brasil.

Produzir teatro em Natal, entre os anos de 1970 e 1980 era um desafio hercúleo que os artistas daquele período precisavam enfrentar, e aqui não estou me referindo somente ao regime ditatorial que (des)governava o Brasil naquele momento. A ausência de políticas públicas, de locais adequados para que os artistas e grupos pudessem criar seus trabalhos e as dificuldades em conseguir pautas para as apresentações faziam com que criar uma obra artística em solo tão árido se tornasse algo mais complexo do que o que temos nos dias de hoje.

Se hoje, a partir da evolução tecnológica, temos uma profusão de meios que nos permitem registrar as produções artísticas que estão sendo realizadas nos últimos anos, na capital potiguar dos anos de 1970 e 1980, capturar o momento do que era produzido cenicamente na cidade não era uma tarefa fácil, o que contribui para um processo de apagamento, e por consequência, de desconhecimento, por (grande) parte da população natalense, de muitas obras que foram importantes para o teatro da segunda metade do século XX em Natal.

Como exemplo dessa dificuldade podemos citar dois espetáculos, cujos registros não foram encontrados: “La Serpento” dirigido em 1977 por Vécio Lisboa no Subgrupo de Teatro Mágico para Loucos; e “Esquina Colorida”, espetáculo criado pelo grupo de mesmo nome que estreou na capital potiguar dentro da programação do Festival de Artes do Natal em 1982.

A escolha de ambas as obras não se dá por acaso. Tanto “La Serpento” (1978) quanto “Esquina Colorida”, são espetáculos que flertam com o conceito de liminaridade apropriado pela pesquisadora cubana-mexicana Ileana Dieguez Caballero como uma lente que permite analisar as obras cênicas desenvolvidas por artistas e grupos da América Latina. Para Caballero (2011), interessam obras que escapam do que comumente entendemos por teatro. Nas palavras da autora,

As práticas da cena a que me referirei expõem outro desafio, escapando das taxonomias tradicionais que têm condicionado a teatralidade: não representam nem partem necessariamente de um texto dramático prévio, mas têm-se configurado como escrituras cênicas e performances experimentais, associadas a processos de pesquisa, nas bordas do teatral, explorando estratégias das artes visuais e dentro da tradição da arte independente, desvinculadas de projetos institucionais ou oficiais (CABALLERO, 2011, p.13-14).

Cabe dizer aqui, que este conceito proposto pela pesquisadora cubana-mexicana é algo recente dentro da pesquisa em artes cênicas no Brasil, logo, não é possível afirmar que os artistas e grupos aqui citados tivessem qualquer consciência de que estavam criando uma obra cênica dentro de uma perspectiva liminar. Essa aproximação entre este modo de analisar as artes cênicas e as obras do Teatro Mágico para Loucos e do Esquina Colorida é feita por mim, ao entender que os espetáculos aqui referenciados, escapam ou alargam as fronteiras tradicionais do que entendemos por teatro.

Em 1977, Vécio Lisboa, que anos antes, havia fundado o Subgrupo Teatro Mágico para Loucos³, estreia um espetáculo disruptivo na cidade de Natal. Se as

³ O primeiro espetáculo dirigido por Vécio Lisboa com o que viria a se tornar o Subgrupo de Teatro Mágico para Loucos foi “A Paixão de Cristo” que ocorreu em 1971, nas ruínas de uma antiga casa de

obras anteriores do Subgrupo, foram apresentadas em espaços mais convencionais para fins de apresentações teatrais, como o Teatro Sandoval Wanderley e o auditório da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), “La Serpento”, terceiro espetáculo do repertório oficial do Subgrupo, rompe radicalmente com a espacialidade.

“La Serpento” é encenada dentro de uma lancha que fazia, na época, o trajeto entre Natal e a praia da Redinha⁴. O público embarcava na lancha no cais da Tavares de Lira, no bairro da Ribeira, que seguia um trajeto de aproximadamente 50 minutos entre a partida e o desembarque do público no mesmo cais de onde haviam saído.

A obra “La Serpento”, segundo seu diretor, surge da necessidade que ele tinha enquanto artista de abordar através de um espetáculo teatral, o despertar da consciência, que vinha de uma forte relação com os estudos esotéricos com os quais Vécio se relacionava na época.

Devido aos poucos recursos aos quais o Subgrupo de Teatro Mágico para Loucos, a apresentação somente ocorria em noites de lua cheia, pois não havia como o grupo usar refletores na embarcação onde a peça transcorria. O espetáculo acontecia durante o trajeto da lancha até que em um determinado momento, a jiboia Lili (que pertencia a Vécio Lisboa) e que interpretava a serpente título da peça, aparecia de dentro de uma caixa.

Somente por meio desta pequena descrição que fiz, já dá para perceber o quão disruptiva a obra “La Serpento” se apresentava para as artes cênicas da cidade de Natal naquele momento. No entanto, é preciso ressaltar que o Subgrupo de Teatro Mágico para Loucos, não tinha qualquer apoio institucional nem

detenção abandonada em Natal. Nessa versão dos últimos dias da vida de Jesus Cristo, doze atores (entre homens e mulheres) interpretavam o personagem principal. A estreia oficial do grupo se dá no Teatro Sandoval Wanderley, localizado no bairro do Alecrim, na capital potiguar com o espetáculo “A Ampulheta e o Espelho” no ano de 1973. Informações obtidas através de entrevista realizada com Vécio Lisboa em 05 de ago. de 2024.

⁴ Praia urbana da capital potiguar localizada na Zona Norte da cidade de Natal.

governamental para criar os seus espetáculos. Os ensaios de “La Serpento”, por exemplo, ocorriam nas calçadas do antigo cinema Rio Grande, localizado no bairro da Cidade Alta, na capital potiguar. Além disso, não são encontrados registros em fotos com uma boa resolução que nos permitam ver como a peça de fato ocorria.

Anos mais tarde, em 1982, um grupo de artistas, oriundos de diferentes outras companhias de teatro natalense se juntam e criam o Esquina Colorida, um coletivo que buscava romper com o tradicionalismo do teatro natalense dos anos 1980.

Formado por Chico Villa, Dimas Carlos e Marcos Bulhões, que trabalhavam no Artistas Unidos dirigido por Jesiel Figueiredo); João Marcelino, que vinha da Cia Manacá de Teatro, dirigida por Costa Filho; e Nelson Quinderé, artista visual natalense, o Esquina Colorida buscava criar seus espetáculos a partir das diferentes valências de seus integrantes. Por exemplo: Marcos Bulhões e Chico Villa tinham uma maior experiência com o teatro e eram responsáveis pela dramaturgia dos espetáculos; Dimas Carlos, apesar de também ter trabalhado com teatro, se aprofundava cada vez mais na linguagem da dança; Nelson Quinderé e João Marcelino ficavam responsáveis pela parte visual dos espetáculos, sendo este último também reconhecido por sua voz e pela sua habilidade no canto.

O grupo criava seus espetáculos se valendo das valências individuais de seus integrantes, em um processo que culminava em espetáculos cujas fronteiras entre as diferentes linguagens artísticas se encontravam borradas, aproximando-se assim do conceito de liminaridade, apresentado anteriormente nesse texto.

O primeiro espetáculo, que recebeu o mesmo nome do grupo, estreia dentro do Forte dos Reis Magos⁵, na programação do Festival de Artes do Natal⁶, no ano

⁵ Localizado na Praia do Forte, em Natal. Sua construção, o Forte dos Reis Magos foi construído pelos portugueses entre os anos 1598 – 1603 para proteger o litoral potiguar de invasores estrangeiros.

⁶ O Festival de Artes do Natal foi organizado de forma autônoma por alguns artistas natalenses, tendo a maioria de suas edições ocorrendo no Forte dos Reis Magos, sendo a primeira realizada em 1978 e a última em 1988.

de 1982. Ele era composto por diferentes esquetes criados coletivamente pelo Esquina Colorida, e que abordavam tanto questões da macropolítica da capital potiguar quanto da micropolítica referente aos corpos gays e dissidentes dos artistas que compunham o grupo.

O “Esquina Colorida” não era comumente apresentado em espaços convencionais de teatro. O grupo costumava fazer as suas apresentações em espaços como bares, praças e eventos, como a recepção dos novos alunos da UFRN, aproximando-se, assim como o Subgrupo de Teatro Mágico para Loucos, de um público que não frequentava regularmente os espaços de teatro oficiais da cidade.

Dessa obra, assim como foi relatado em relação a “La Serpento”, não há registros, nem em fotos e nem em vídeo. No entanto, os relatos obtidos através das entrevistas e que são complementados pela pouca cobertura jornalística que consegui acessar, me permitem perceber o quão potente e disruptiva foi a cena realizada em Natal entre os anos de 1970 e 1980 que precederam muitos dos espetáculos que hoje são tidos como canônicos da cena teatral contemporânea e performativa brasileira e que são compostos basicamente por produções cariocas e paulistas.

Por isso, falar sobre as obras aqui abordadas é colocá-las dentro de um panteão do conhecimento sobre as artes cênicas brasileiras que são produzidas em outros contextos e cuja memória está sendo perdida.

SOBRE A CRIAÇÃO DE VÍNCULOS PARA ALÉM DOS MUROS DA UNIVERSIDADE POR MEIO DA PRODUÇÃO CULTURAL

No ano de 2023 iniciou-se a concepção de um trabalho vinculado ao projeto de extensão “Caixa Preta - Caixa Aberta” a ser executado no ano seguinte. A ideia do projeto tratava-se do incentivo à extensão universitária no Teatro Caixa Preta - Espaço Rozane Cardoso, localizado na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM/RS), e visava a ampliação da participação de público externo ao Centro de

Artes e Letras e à Universidade. Ao mesmo tempo em que uma questão nos inquietava: quais ações são possíveis de realizar de forma que contem com adesão da comunidade externa?

No ano de 2024 o projeto foi financiado pelo programa FLEX e pode realizar atividades de caráter extensionista que possibilitaram a participação de diferentes públicos de comunidades da região. A partir disso, fomos descobrindo algumas respostas para nossa inquietação e elaborando diversas ações para comunidades santamariense.

Para executar este projeto nos atentamos às três etapas de produção cultural: pré-produção, produção e pós-produção. Contamos com os responsáveis pela gestão do teatro a fim de colocar em prática o planejamento. O grupo orienta-se pelos princípios das Políticas Públicas para Cultura e Política de Extensão Universitária da UFSM (2019)⁷.

Atualmente o Teatro Caixa Preta é coordenado pela professora do Departamento de Artes Cênicas Raquel Guerra e constituem a equipe estudantes do Centro de Artes e Letras. A bolsista FLEX, Sara Lourenço, em conjunto com a coordenadora e os demais discentes planejaram cada etapa para alcançar o objetivo esperado.

Durante a elaboração do projeto estabeleceu-se uma parceria do teatro com o Ateliê Griô, espaço cultural situado na Vila Resistência, uma ocupação urbana localizada na zona oeste de Santa Maria. Planejou-se oficinas de técnicas circenses a ocorrerem tanto na comunidade quanto no teatro, cujo público alvo seriam crianças e adolescentes da Vila. Além disso, durante a execução do projeto surgiram outras atividades com diferentes comunidades do município e região.

Como forma de organizar as ações da melhor maneira possível, nos apegamos aos conceitos de produção cultural para manter uma organização eficaz na execução do projeto.

⁷ O propósito desta Política é orientar e integrar as atividades extensionistas desenvolvidas na UFSM, de modo a colaborar para a construção de uma universidade de excelência e socialmente referenciada. (Política de Extensão da UFSM Anexo da Res. N. 006/2019, de 29.04.2019)

Produzir arte e cultura também demanda a execução de atividades em sequência lógica e racional. A despeito de toda a informalidade que caracteriza o setor, é preciso perceber que, quando se trata desse campo, nada pode ser conduzido casualmente. A organização do trabalho é fator de sucesso também no universo cultural. Compreender a existência de etapas em uma produção é o ponto de partida para uma atuação eficiente dos profissionais da área. (AVELAR, 2008, p. 173)

Concordamos com Rômulo Avelar, o qual afirma que o êxito de qualquer atividade de produção condiciona-se à existência do perfeito encadeamento de todas as ações programadas (2008). Para isso realizamos reuniões semanais a fim de organizar para além da gestão do espaço a execução do projeto.

Ao final do ano de 2024 concluímos o projeto de forma a executar o planejamento inicial, além de ampliar as ações durante os meses que se seguiram. Na fase de pós-produção realizamos o relatório final, função fundamental para a conclusão do projeto.

A apresentação de relatórios para os parceiros, sejam eles privados, públicos, ou de terceiro setor é outro procedimento imprescindível na pós produção [...] um relatório bem estruturado é fundamental para a comprovação de que os recursos foram bem empregados e renderam bons frutos. (AVELAR, 2008, p. 273)

Foi através da execução do relatório final que pudemos visualizar o grande número de atividades realizadas e seus respectivos registros. As ações fizeram partes de segmentos diferentes, sendo essas atividades de: gestão, produção artística, atendimento ao público, atendimento às Escolas, ações com a comunidade externa e divulgação.

Dentre as ações realizadas no ano de 2025 destaca-se a recepção da Escola de Educação Básica Educar-se, da cidade de Santa Cruz, da E.E.E.B. Professora Margarida Lopes e da E.E.E.M Cilon Rosa, bem como diversas escolas da região que participaram do evento Descubra-UFSM. Nestas ocasiões os estudantes tiveram a oportunidade de participar de diferentes ações, como por exemplo: tour guiado, oficina teatral, acompanhamento de montagem, exposição de fotografia e

uma sessão do espetáculo *As Albas*, produzido na disciplina de Montagem Teatral I, do curso de Licenciatura em Teatro da UFSM. Além da execução das duas oficinas de técnica circense com o Ateliê Griô da Vila Resistência, sendo a primeira delas realizada em um evento de dias da criança na comunidade e a segunda no teatro, onde as crianças e adolescentes puderam ter contato com diversos equipamentos aéreos.

O projeto Caixa Preta - Caixa Aberta atuou na indissociabilidade entre Ensino Pesquisa e Extensão, tendo como base principal o autor Rômulo Avelar (2008) e a Política de Extensão da Universidade Federal de Santa Maria (Resolução 006/2019). No contexto desse projeto tal indissociabilidade esteve presente na integração das diversas ações que ocorrem no Teatro Caixa Preta - Espaço Rozane Cardoso.

Este projeto possibilitou também o desenvolvimento de uma equipe de produção em conjunto com a coordenadora do teatro e os demais estudantes que atuam na gestão do espaço. Este grupo auxiliou no desenvolvimento das atividades proporcionando as condições possíveis para uma questão de produção cultural que Rômulo Avelar considera fundamental, o cuidado com todos os detalhes para que o resultado final seja atingido com a máxima eficiência (2008).

Conclui-se que o projeto alcançou os objetivos esperados e os ultrapassou, focando em um público externo de diferentes comunidades, desenvolvendo não apenas uma experiência formativa no teatro mas externa também, como foi o caso da Vila Resistência que promoveu-se numa via de mão dupla: a Universidade foi a comunidade e a comunidade foi até a Universidade.

Mesmo após a conclusão do projeto ele segue gerando resultados positivos através do compartilhamento das ações realizadas no ano de 2024. Isto ocorre através da participação em eventos, sendo o primeiro deles a *39ª Jornada Acadêmica Integrada*, realizada na UFSM no mesmo ano de execução do projeto. Já no ano de 2025 foi possível compartilhar sobre o projeto no evento *Jornada*

NACE através da mesa *Poéticas, políticas e modos de produção teatral*, espaço que também gerou a escuta e troca de demais trabalhos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reflexões desenvolvidas ao longo deste texto evidenciam que, embora inseridas em realidades distintas, as experiências aqui apresentadas convergem em um ponto central: pensar produção teatral no Brasil é, inevitavelmente, pensar política, memória e modos de existir. Seja ao revisitar práticas desenvolvidas nas décadas de 1970 e 1980 em Natal, ao analisar a atuação de agentes culturais no início do século XXI ou ao relatar ações extensionistas realizadas em um teatro universitário do sul do país, torna-se claro que a produção cênica brasileira sempre se articulou como forma de resistência, reinvenção e disputa simbólica.

Os relatos mostram que os modos de produção não se limitam às ferramentas de gestão ou aos instrumentos burocráticos que organizam uma obra. Eles são atravessados pelas condições materiais de cada território, pelo acesso (ou ausência) de políticas públicas, pelas relações institucionais e pela capacidade de mobilização de artistas, coletivos e comunidades. Assim, o ato de produzir – entendido em seu sentido amplo – revela-se profundamente entrelaçado a questões éticas, estéticas e sociopolíticas, reafirmando a potência do teatro como prática cultural situada.

Outro elemento que se destaca é a urgência de preservar e visibilizar memórias que historicamente foram marginalizadas pelos circuitos hegemônicos. Resgatar a produção potiguar das décadas de 1970 e 1980, reconhecer a atuação de artistas e grupos que criaram longe dos centros legitimadores e valorizar iniciativas universitárias que aproximam arte e comunidade são ações que ampliam o repertório crítico e contribuem para a construção de um olhar mais diverso sobre a cena teatral brasileira.

Por fim, este texto coletivo, nascido de uma mesa de debates sobre poéticas, políticas e modos de produção teatral, reafirma a importância do diálogo entre

práticas, pesquisas e territórios. Ao escrevermos juntos, evidenciamos que as investigações em curso não apenas se aproximam, mas também se fortalecem mutuamente, apontando para a necessidade de seguir produzindo conhecimentos que questionem modelos estabelecidos, proponham novas perspectivas e reafirmem a centralidade da cultura como campo de transformação social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVELAR, R. O Averso da Cena Notas Sobre Produção e Gestão Cultural. 1. ed. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2008.

CABALLERO, Ileana Diéguez. Cenários liminares: teatralidades, performance e política. Trad. Luis Alberto Alonso e Ângela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011. (Coleção Teoria Teatral Latino Americana; v.1)

MARINA, Heloisa. Atuar-Produzir: Desafios de artistas da cena frente à gestão de suas trajetórias. Editora Javali, 2023.

CANCLINI, Nestor García. La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia. Madrid: Katz, 2010.

MUSSI, Daniela. POLÍTICA E LITERATURA NOS CADERNOS DO CÁRCERE: NOTÍCIAS DE UMA PESQUISA. Revista Eletrônica de Ciência Política, [S.l.], v. 1, n. 1, set. 2010. ISSN 2236-451X. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/politica/article/view/18545>>. Acesso em: 05 set. 2023. doi:<http://dx.doi.org/10.5380/recp.v1i1.18545>.

SANTA MARIA. Política de Extensão da UFSM Anexo da Res. N. 006/2019, de 29.04.2019. Dispõe Sobre as diretrizes e os objetivos da extensão na UFSM e da Pró-Reitoria de Extensão. Santa Maria: Ministério da Educação e Universidade Federal de Santa Maria, 2019. Disponível em: <https://www.ufsm.br/pro-reitorias/proplan/politica-de-extensao-da-ufsm>