

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
INSTITUTO DE ARTES – CAMPUS DE SÃO PAULO**

JOSÉ GUILHERME CARNEIRO RIBEIRO SILVA

POÉTICAS DA MEMÓRIA:

**UMA TRAVESSIA ENSAÍSTICA ENTRE LEMBRANÇA E ESQUECIMENTO, NOS
TEATROS E RUAS DE CARMO DE MINAS, GOIÂNIA E SÃO PAULO**

São Paulo

2025

JOSÉ GUILHERME CARNEIRO RIBEIRO SILVA

POÉTICAS DA MEMÓRIA:

UMA TRAVESSIA ENSAÍSTICA ENTRE LEMBRANÇA E ESQUECIMENTO, NOS
TEATROS E RUAS DE CARMO DE MINAS, GOIÂNIA E SÃO PAULO

Dissertação apresentada ao Instituto de
Artes da Universidade Estadual Paulista –
UNESP como requisito para a obtenção de
título de Mestre em Artes no Programa de
Pós-graduação em Artes.

Área de concentração: Artes Cênicas.

Linha de pesquisa: Estética e Poéticas
Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Mate

São Paulo

2025

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

S586p Silva, José Guilherme Carneiro Ribeiro, 1998-

Poéticas da memória: uma travessia ensaística entre lembrança e esquecimento, nos teatros e ruas de Carmo de Minas, Goiânia E São Paulo / José Guilherme Carneiro Ribeiro Silva. – São Paulo, 2025.
122 f. : il. color.

Nome artístico: José Guilherme Carneiro

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Mate.

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Teatro (Literatura) Técnica . 2. Memória na arte. 3. Criação (Literária, artística, etc.). I. Mate, Alexandre. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 792.0981

Bibliotecária responsável: Mariana Borges Gasparino - CRB/8 7762

JOSÉ GUILHERME CARNEIRO RIBEIRO SILVA

POÉTICAS DA MEMÓRIA:

**UMA TRAVESSIA ENSAÍSTICA ENTRE LEMBRANÇA E ESQUECIMENTO, NOS
TEATROS E RUAS DE CARMO DE MINAS, GOIÂNIA E SÃO PAULO**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Artes Cênicas.

Linha de pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas.

Data da defesa: 29/09/2025.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate
UNESP - Instituto de Artes - Campus de São Paulo

Prof. Dr^a. Simone Carleto Fontes
UNESP - Instituto de Artes - Campus de São Paulo

Prof. Dr^a. Joana Abreu Pereira de Oliveira
UFG - Universidade Federal de Goiás

AGRADECIMENTOS

Agradeço e dedico este trabalho à minha mãe, Meryane, professora recém-aposentada após trinta e quatro anos no ensino infantil; ao meu pai, José Márcio, que primeiro me apresentou ao palco enquanto o acompanhava em suas locuções na minha cidade natal; e ao meu irmão, Pedro Henrique. Pessoas que estiveram comigo nos meus primeiros passos, falas e pulsões, compartilhando suas maneiras de dialogar com o mundo para que eu pudesse experimentar a minha própria.

Minha avó paterna, Maria Alzira, que me deu o primeiro banho e ensinou, por meio de seus descendentes, sobre força, coragem e o valor dos estudos, e inspirou-me a navegar pelas complexas e inesgotáveis travessias da memória. Meu avô paterno, Joaquim Carlos, que dedicou a vida ao trabalho e à família, apesar dos desafios da conjuntura social que o cercava. Agradeço aos meus avós maternos: Pedro, de quem herdei a afeição pela coleção de coisas diversas que evocam um tempo, e minha avó, Resnira, falecida quando minha mãe ainda era uma pequena criança, alguém que conheci a partir de fragmentadas e longínquas lembranças, e que trouxe à vida quem primeiro me formou.

Agradeço aos companheiros e companheiras, amigas e amigos da minha jornada em terras goianas, que estiveram comigo nos primeiros passos no teatro e me permitiram, em tempos tão ásperos de autodescoberta e de reconhecimento das injustiças e perigos do mundo, apoiar-me em ombros amigos. Sobretudo, agradeço às pessoas do Corpo Cênico Basileu França e à parceria no Teatro Taberna, que tornaram possível esta pesquisa. Agradeço também às professoras e aos professores da Universidade Federal de Goiás e da Escola do Futuro em Artes Basileu França, que muito me ensinaram e foram alicerces para que eu pudesse realizar meu sonho de menino – hoje expandido e desdobrado em outras possibilidades da arte teatral – de “subir” a um palco para fazer teatro.

Agradeço imensamente ao professor Alexandre Mate, trabalhador incansável da história do teatro, fundamentalmente do teatro de grupo, que, lá atrás, me confiou esta jornada, abrindo as portas da Universidade Estadual Paulista para que eu me desenvolvesse como pesquisador e realizasse esta pesquisa.

Agradeço ao professor Adailton Alves Teixeira, que tanto contribuiu na fase de qualificação desta dissertação, corrigindo e sugerindo mudanças que, em seus detalhes, trouxeram mais coerência aos assuntos abordados.

Agradeço à professora Simone Carleto Fontes, que, como condutora, junto a Alexandre Mate, do grupo de extensão carinhosamente chamado de “Amorada”, fortaleceu esse processo, além de contribuir generosamente na fase de qualificação e aceitar o convite para integrar a banca de defesa.

Agradeço à professora Joana Abreu, que me orientou no trabalho de conclusão de curso da UFG e é parte importante do meu, em curso, processo acadêmico, assim como por ter aceitado o convite para atuar na banca deste trabalho.

Por fim, dedico esta dissertação de mestrado, novamente, àquelas e àqueles que me formaram em diferentes esferas e a todas as pessoas trabalhadoras da cultura e da educação.

Mesmo o que estou contando, depois é que eu pude reunir lembrado e verdadeiramente entendido — porque, enquanto coisa assim se ata, a gente sente mais é o que o corpo a próprio é: coração bem batendo.

João Guimarães Rosa (*Grande Sertão: Veredas*).

RESUMO

Em um primeiro momento, ensaia-se a própria questão central do trabalho, desenvolvendo um relato autobiográfico e discutindo a relação dialética entre lembrança e esquecimento na sociedade. Evidencia-se como diferentes variantes histórico-culturais atuam sobre esses fenômenos sociais. A partir dessas reflexões e incorporando a ideia de memória coletiva, investiga-se de que modo a cultura do samba no Bixiga e o movimento de ciclo-ativistas em São Paulo resistem aos apagamentos. Em seguida, apresenta-se um panorama das memórias que compõem um léxico histórico do teatro na cidade de Goiânia, evidenciando a trajetória de pessoas consideradas pioneiras na cena teatral local, bem como alguns dos artistas e grupos que atualmente movimentam a capital. Por último, como eixo estruturante que integra as análises previamente expostas, o estudo aborda o teatro voltado a temas relacionados à memória. Trata-se de criações baseadas em documentos em suas diferentes mídias e, principalmente, na oralidade. Essas produções se organizam predominantemente em expedientes épicos para salvaguardar e transformar histórias, fatos e tradições que transitam entre a rememoração e o silenciamento. A partir da análise de dois espetáculos com essas características, nos quais o pesquisador colaborou como ator e na dramaturgia, busca-se compreender outras produções da cena contemporânea no teatro brasileiro, sobretudo em Goiás e São Paulo, que consideram a memória como um fenômeno processual, estético e ético. Procura-se, com base nessa investigação, indicar de que maneira a memória vem sendo constantemente explorada e concebida como objeto de trabalho no teatro contemporâneo.

Palavras-chave: memória; dramaturgia brasileira; processos de criação; manifestações urbanas.

ABSTRACT

At first, the dissertation addresses its central research question by developing an autobiographical account and discussing the dialectical relationship between memory and forgetting in society. It highlights how different historical and cultural variables influence these social phenomena. Based on these reflections and incorporating the idea of collective memory, the study investigates how the samba culture in Bixiga and the cycle-activist movement in São Paulo resist erasure. Next, a panorama of the memories that constitute a historical lexicon of theater in the city of Goiânia is presented, emphasizing the trajectories of individuals considered pioneers in the local theatrical scene, as well as some of the artists and groups currently shaping the city's cultural life. Finally, as the structuring axis that integrates the previously presented analyses, the study examines theater focused on themes related to memory. These are creations based on documents in various media, and primarily on oral narratives. Such works are predominantly organized through epic expedients to safeguard and transform stories, events, and traditions that oscillate between remembrance and silence. Through the analysis of two performances with these characteristics, in which the researcher collaborated as an actor and in dramaturgy, the study seeks to understand other contemporary productions in Brazilian theater—particularly in Goiás and São Paulo—that regard memory as a procedural, aesthetic, and ethical phenomenon. This analysis aims to show how memory is continually investigated and treated as an object of work in contemporary theater.

Keywords: memory; dramaturgies of memory; creative processes; urban memory.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Visão panorâmica de Carmo de Minas.....	11
Figura 2 - Rua Gabriel Ribeiro, onde vivi boa parte da minha vida.....	12
Figura 3 - Coletivo Revolução Periférica ateia fogo em estátua do bandeirante Borba Gato, na Zona Sul da cidade de São Paulo.....	42
Figura 4 - Teatrólogo Hugo Zorzetti.....	55
Figura 5 - Otavinho Arantes.....	62
Figura 6 - Ocupação nos Campus Samambaia da UFG em 2016.....	66
Figura 7 - Cici Pinheiro.....	69
Figura 8 - Bennio em uma cena de <i>Ciúme</i> , de L. Vermail, contracena com Cici Pinheiro.....	73
Figura 9 - Região Metropolitana de Goiânia.....	81
Figura 10 - Da esquerda para a direita: Hélio Fróes (diretor), Gustavo Castro, Adan Souza, Sá Ribeiro, João Victor Sanoli, Rafael Freitas (à frente), Carlos Eduardo, Ana Domitila Rosa, Bárbara Felipe, José Guilherme Carneiro (atuantes).....	98
Figura 11 - Equipe do longa-metragem <i>Festa Entre Parentes</i>	100
Figura 12 - Vasos reconstruídos em apresentações do Lume Teatro.....	109

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. LEMBRANÇAS: QUADROS FAMILIARES E O TEMPO VIVO DA MEMÓRIA	26
2.1 ORALIDADE E PRÁXIS CORPORAIS NA TRANSMISSÃO DE COSTUMES E TRADIÇÕES	34
2.2 LACUNAS E OMISSÕES: O PAPEL DIALÉTICO DO ESQUECIMENTO	38
3. REFLEXÕES ENSAÍSTICAS SOBRE MEMÓRIA: QUILOMBO SARACURA, CICLOATIVISMO E A CIDADE	45
4. O TEATRO GOIANIENSE: OS PRIMEIROS PASSOS	55
4.1 VENTOS DO PRESENTE: UMA LEITURA SOBRE O TEATRO EM GOIÂNIA HOJE	79
5. DRAMATURGIAS DA MEMÓRIA	91
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
REFERÊNCIAS	117

1. INTRODUÇÃO

Uma cidade pequena e suas 13.797 pessoas¹, na beira da Serra da Mantiqueira no Sul de Minas Gerais, Carmo de Minas, antiga Silvestre Ferraz, segundo distintas afirmações, conhecida como “terra de parte dos melhores cafés do mundo”, caracteriza-se em *lócus* essencial para entender o clima e as divisões de classe de uma cidade, ainda marcada (ou ilhada) pela cultura fazendeira. Território no qual algumas poucas famílias “tradicionais” ostentam casarões em torno da praça central, em formato de caixão, defronte à igreja matriz, batizada Igreja Matriz de Nossa Senhora do Carmo, padroeira da cidade e inspiração para seu nome, como aconteceu com outras do estado de Minas Gerais. O sino dessa igreja dita o tempo na cidade. Se são dez horas da manhã, ele bate dez vezes; se são dez e meia, bate uma vez. Às seis horas da tarde, toca uma música e uma reza. Sempre que alguém morre, isso é anunciado após uma sinfonia. Quando o mesmo morto sobe em cortejo para o cemitério, o sino bate em um ritmo lento. Tudo isso é ouvido por quase toda a cidade.

Figura 1 - Visão panorâmica de Carmo de Minas.



Fonte: Elaborada pelo autor, 2020.

¹ Consultar mais em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/carmo-de-minas/panorama>>.

A rua que segue à esquerda (colocando-se defronte) da igreja, subindo em direção ao “morro”, via inclinada onde se sobe ziguezagueando, parando, olhando para baixo e para cima, é aquela em que nasci. Ao menos aquela de minhas lembranças – o despertar de que tenho consciência –, brincando nas ruas adjacentes e me sentando no “meio-fio”. Peripécias comuns para crianças do interior. Ali, todos se conhecem, mesmo que “de vista”. Quando a igreja toca a sinfonia que antecede a morte de alguém todos param para ouvir. É uma teia, uma pequena/grande teia, de famílias e de todo tipo de situações. Trata-se de um local tão imerso nele mesmo que se caracteriza em uma espécie de arcabouço e logradouro propício à criação e veiculação de histórias e memórias bastante comuns a todos e todas. Pelo desejo de querer ser ator, de querer criar e interpretar, ainda pequenino, passei a agir ficcionando as conversas, andanças e ações corriqueiras naquele pequeno pedaço (mas imaginadamente tão imenso) de mundo. Não há teatro ali, tanto no que concerne a um espaço arquitetônico, como ao desenvolvimento e experimentação da linguagem teatral. Mas há aquilo que podemos chamar de teatralidade popular, nas relações corriqueiras, ou nos folguedos de carnaval, folia-de-reis e modas de viola.

Figura 2 - Rua Gabriel Ribeiro, onde vivi boa parte da minha vida.



Fonte: Elaborada pelo autor, 2020.

Ao me embrenhar nas lembranças gerais de minha terra-vida, o Carmo logo desponta e parece funcionar como um estado de pensamento pelo qual vejo/ sinto/ intuo/ imagino o mundo: um prisma, uma sombra. Agora, estremecido por um percurso espiralar de ideias e sensações, parece coerente que a memória coletiva, seus relatos e tradições, contradições e apagamentos, tenham se caracterizado nas raízes do interesse de desenvolver esta pesquisa. Como afirmei, o caminho se deu em espiral, depois dos meus primeiros 18 anos de vida – todos vividos em Carmo de Minas – “muita água rolou”, morei em algumas cidades, trabalhei em algumas peças, amei e fui amado. Mas não há poda que me desaterre por completo daquela gente e daquelas estradas, ao menos creio que dificilmente isso seria possível.

Dessas outras cidades em que vivi, Goiânia foi a de tempo mais longo: me graduei, atuei em peças, fiz parte de pelo menos quatro grupos de teatro, Coletivo Cênico Centelha, Teatro Ludos, Corpo Cênico Basileu França e Teatro Taberna. É, sobretudo, os dois últimos e suas produções que me induziram às reflexões que aqui tecerei. O Corpo Cênico é um grupo de pesquisa vinculado à Escola do Futuro em Artes Basileu França² que desenvolve pesquisas (teóricas e práticas) em torno dos fazeres teatrais e da performance. É tido como um dos Núcleos de Altas Habilidades (NAH) da Escola, que também abriga núcleos equivalentes referentes a outras áreas: Artes Visuais, Circo, Música e Dança. Ingressa-se no coletivo via teste de cena, tendo direito a uma bolsa caso fique entre as dez primeiras pessoas colocadas. Digo isso, pois pode haver a escolha por contemplar suplentes que desenvolverão o mesmo trabalho sem receber a bolsa, como é o caso do exemplo que virá nos seguintes capítulos.

Integrei o Corpo Cênico de 2019 a 2022, perpassando um período sanitário e sociopolítico estarrecedor da história brasileira e mundial. Esse período foi atravessado por uma pandemia que colocou o mundo ao avesso e encerrou milhões

² A Escola do Futuro em Artes Basileu França, localizada em Goiás, destaca-se como uma instituição dedicada ao desenvolvimento artístico. Integra diversas expressões artísticas, proporcionando aos alunos uma formação holística em música, dança, teatro e artes visuais; entre cursos técnicos e de graduação. Atende mais de três mil alunos, sempre de maneira gratuita. É gerida pelo governo de Goiás e, atualmente, pela Universidade Federal de Goiás - UFG, que juntos promovem um significativo espaço para a ampliação dos locais que já eram bastante substanciais em termos de tamanho e infraestrutura. Entretanto, antes da parceria com a UFG, passou por anos com diversas dificuldades financeiras que desencadearam em processo de sucateamento, marcado, inclusive, pelo não pagamento de salários aos profissionais.

de vidas³, no caso do Brasil, fortalecida pelo negacionismo do presidente da República⁴, que além de minimizar toda a conjuntura estabelecida, se negava a adquirir as vacinas oferecidas nas primeiras oportunidades, com um discurso de normalidade que não condizia com o estado real, então vivido. Durante 2021, mantivemos as atividades de maneira remota, sobretudo em função das bolsas, que demandavam um grau de responsabilidade e de trabalho, de acordo com os quais se fazia necessário responder aos ditos "benefícios" relativos ao valor de seiscentos reais que recebíamos mensalmente.

O outro grupo fundamental para o desenvolvimento desta reflexão é o Teatro Taberna, do qual sou cofundador com João Victor Sanoli. O coletivo foi criado em 2019, quando colocamos em prática um desejo antigo de nos juntarmos e criarmos obras que coligissem os nossos movimentos de vida estético-éticos, e que nos blindasse da necessidade de nos sujeitarmos a processos com diretores (e aqui o uso do masculino é extremamente deliberado) absolutamente abusivos, como havíamos vivenciado. Acreditávamos e acreditamos no processo conjunto, das práxis do teatro de grupo⁵ que se fortalecem e dialogicamente se constituem como espaço importante de partilha comunitária e de experimentalismo cênico.

Nesses grupos, houve sobretudo duas de suas criações espetaculares, com que colaborei na cena e na dramaturgia. Foram elas ((*Parênteses*)), espetáculo que reúne histórias de familiares das atrizes e atores, e *A Saudade Deixa Tudo Melhor do Que Foi*, trama realizada com diários e escritos dos atores-criadores que tinham como tema o tempo, a morte, e os estados de vigília e adormecimento, cujas análises são desenvolvidas em capítulo dedicado a tal reflexão. Quando da criação de tais obras, de algum modo, consegui materializar uma curiosidade que, então, não sabia muito bem do que se tratava, nem de onde vinha. De articulados modos, por meio das obras

³ A Covid-19, causada pelo vírus SARS-CoV-2, surgiu em Wuhan, China, em 2019, tornando-se uma pandemia global. Apresenta sintomas que variam de leves a graves, incluindo febre, tosse e dificuldade respiratória. Medidas preventivas, como distanciamento social e uso de máscaras, foram amplamente adotadas. Apesar do desenvolvimento de vacinas, a pandemia impactou significativamente a saúde pública e a sociedade global (OPAS, 2023?)

⁴ Jair Messias Bolsonaro. Primeiro presidente não reeleito na história brasileira, pós ditadura civil-militar e "abertura" política.

⁵ Segundo Alexandre Mate (2015) ao comentar sobre o sujeito histórico na cidade de São Paulo afirma: [...] teatro de grupo existe desde a criação da linguagem teatral. A autonomia dialética do coletivo nos diversos processos de produção, premido por militância e consciência política de seu fazer e do poder de sua intervenção, pelo entendimento e consciência de que o teatro não pode se caracterizar em especulação metafísico-idealista, mas processo de luta cravado e travado em processos históricos determinados, faz surgir na cidade de São Paulo, a partir de década de 1990, um novo sujeito histórico que será batizado de teatro de grupo.[...]

citadas, transitei pelos terrenos e estudo das memórias – o plural da palavra aqui utilizado serve como prelúdio das diferentes maneiras de entendimento social da memória, que emergiram nesta reflexão –, nas artes cênicas e outras práxis.

É notável, entretanto, que houve um marco para que eu voltasse mais a atenção para esse imerso e inesgotável universo das memórias. Foi, também, durante a pandemia de Covid-19, em que tive a possibilidade de participar de uma oficina com o Lume Teatro de Campinas⁶, ocorrida durante quatro dias, que tal percepção engatinhante se estabeleceu. No período, nos foi apresentado – em nível de diálogo –, o processo de *Kintsugi, 100 Memórias*, espetáculo que entre outros atravessamentos temáticos, lida com a história real de pessoas acometidas com Alzheimer. Pessoalmente, é um assunto marcante, pois minha avó paterna, Maria Alzira, conviveu com um grau bastante avançado da síndrome, e pude conviver de perto com tal situação. Alzheimer é uma síndrome de demência neurodegenerativa, presente principalmente em pessoas de idade mais avançada, mas não só.

Esta patologia é comprometedora da memória, quase anulando-a – e aqui me manifesto sempre em uma perspectiva relacional e não médica, em razão de eu não ter os conhecimentos necessários para discorrer sobre isso. Explicito isso, não porque esta reflexão se volta para uma experiência da memória por uma perspectiva clínica, mas por entender que esses fatores são muito presentes na minha trajetória e basilares para a travessia até essa escrita. Além disso, é fundamental sinalizar, para a amplitude do debate acerca da memória, o que me faz entender os limites desta dissertação e que me impulsionaram à análise de um processo prático que me induziu ao desenvolvimento deste processo em partilha. Dessa maneira, no primeiro capítulo deste trabalho, aprofunda-se a relação que tenho com a memória, os arranjos familiares que enovelam esse interesse e que também servem como campo/ matéria para esboçar alguns atravessamentos sociais que balizam aquilo que é lembrado ou esquecido.

⁶ A oficina nomeada Lume em Quatro Tempos – Conceitos e Práticas foi oferecida pelo Sesc Campinas e ocorreu de forma virtual pela plataforma Zoom, nos dias 20, 21, 22 e 23 de julho de 2021. Alternou-se nesses dias a participação de diferentes membros do grupo, Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini. O Grupo que tem na influência de Luís Otávio Burnier seu grande expoente, aproximou-se, por conta das pesquisas desse diretor, de nomes como Eugenio Barba, Philippe Gaulier, Jacques Lecoq, Ives Lebreton, Jerzy Grotowski e de estudos do teatro oriental (Noh, Kabuki e Kathakali). Começando suas investigações em 1985 na cidade de Campinas – SP, foi depois de muita luta que conseguiu o vínculo com a Universidade Estadual de Campinas - Unicamp, posteriormente, conquistando uma sede para suas ações. (Lume Teatro, 2023?)

Subsequentemente, a partir dessa escrita bastante pessoal – visto que, se procura nesse trabalho introduzir um diálogo conceitual sobre a memória enquanto exercício de relembrar, portanto, de sobrepor uma travessia pessoal às questões de ordem da memória social e da história, ensaiando a própria questão central do trabalho – ainda em itens do primeiro capítulo, será levantado um breve panorama da relação da memória em nossa sociedade, em suas implicações históricas, filosóficas e artísticas. Para isso é desenvolvido diálogo com autores como Eclea Bosi (2023), Jacques Le Goff (2013), Maurice Halbwachs (1990).

No terceiro capítulo – sim, nesta explanação, opta-se por um salto do primeiro ao terceiro capítulo, visando a uma melhor organização da exposição – de certo modo, de modo metalinguístico, como são nas minhas lembranças familiares aqui descritas para tratar sobre as fragilidades dos processos de documentação e reconstituição da própria memória (primeiro capítulo), realiza-se um exercício de rememoração do teatro surgido na cidade de Goiânia. A partir desse exercício, chega-se nos objetos/ sujeitos de pesquisa que melhor sintetizam a ideia primordial deste trabalho (quarto capítulo), a relação entre teatro – e também outras ações com matizes artísticas – e memória: dois espetáculos montados e realizados em Goiânia: ((*Parênteses*)) do Corpo Cênico, e *A Saudade Deixa Tudo Melhor do que Foi* do Teatro Taberna. São espetáculos que se estruturaram em expedientes memoriais para suas pesquisas e construções cênicas.

Cumprir observar, antes de prosseguir, que embora a ordem dos resumos dos capítulos aqui apresentada não siga uma cronologia, o segundo capítulo propõe uma reflexão em torno de situações em que a memória (ou as tentativas de seu apagamento) relaciona-se a diferentes práticas em contexto urbano. Nesse caso, refiro-me a ações não propriamente do campo do teatro, mas àquelas que funcionam como desdobramentos de determinadas memórias. Selecionei as experiências de moradores do bairro do Bixiga em São Paulo e de ciclo-ativistas da mesma cidade, que, a partir de suas ações, de certo modo, operam contra a hegemonia do capital que menospreza determinados modos de existência. Seja pela desconfiguração do bairro do Bixiga e menosprezo das marcas da população do antigo Quilombo Saracura, ou pela precariedade da situação do ciclista na cidade.

Nesse sentido, são pensadas expressões que aludem a transmissões mnemônicas comunitárias não necessariamente centradas nos relatos verbalizados, mas sim, sobretudo, corporizados. Algo comum em determinados grupos e culturas.

Segundo Leda Maria Martins, nas tradições africanas, sobretudo de origem banto, “[...] toda a memória do conhecimento é instituída na e pela performance ritual por meio de técnicas e procedimentos performáticos veiculados pelo corpo” (2022, p.48). Essa perspectiva descentraliza a memória do texto, livros, manuais, atas ou procedimentos semelhantes, e atrela ao corpo, em estado performático, a instância de reavivamento ancestral, onde se situa a memória, nesse devir, ou como a autora nomeia, nessas “performances espiralares”; e é aqui, mais uma abordagem possível sobre esse tema que mexe com o que há de mais substancial na experiência humana. Por isso, o segundo capítulo surge como um complemento, em que se apresentam ações mais orgânicas e “abertas” com expedientes não necessariamente verbais que ajudam a contar tradições e alertar para o não esquecimento de certas vivências e/ou violências.

O terreno do que aqui se chama de práxis vinculadas à memória para a escrita desse capítulo surge como um expoente do meu olhar como pesquisador para duas situações: A primeira é a presença de moradores do bairro do Bixiga em São Paulo que em suas ocupações contam/cantam a história daquele território. Por meio geralmente de rodas de samba e a própria caracterização de símbolos que remetem à escola de samba Vai-Vai, antagonizam com um crescente quadro de situações que inclinam para o apagamento das culturas e materialidades arquitetônicas de matrizes negras do bairro. No outro caso, disserto sobre as relações das pessoas ciclistas que chamam a atenção para um modelo não sustentável de mobilidade urbana e para vítimas de trânsito sobre bicicletas, e fazem isso a partir de ações organizadas com apelo imagético para chegar à mobilização necessária por parte da sociedade. Ambos os casos são familiares para mim, tanto por ter vivido rente ao Bixiga, no bairro da Bela Vista, que oficialmente é o distrito que abrange o território bixiguense, quanto por ser um ciclo-ativista e estar em defesa das reivindicações desse(s) grupo(s) que lutam por uma cidade mais sustentável. Apesar de, *stricto sensu*, a questão dos ciclistas se distanciar da temática do teatro e das artes (foco deste trabalho), optou-se por trazer essa discussão como forma de refletir sobre como outras práticas, mesmo alheias ao campo artístico, se apropriam de recursos imagéticos para a conscientização. Além disso, no que tange à memória, busca-se alertar para violências no trânsito já ocorridas e que não devem ser esquecidas.

Como é proposto neste trabalho, o elo dirigido pelos fenômenos da memória está presente, sobretudo, na intenção comum de não permitir que certas vivências

atravessadas – e, em muitos casos, dizimadas – pela conjuntura econômica de São Paulo sejam esquecidas. Nos dois casos, isso se dá por meio de expedientes que mobilizam um forte apelo imagético e interativo. São ações organizadas que operam a partir de experiências inerentes às artes, como o canto, a dança e a plasticidade, nas quais o aspecto reivindicador se manifesta no conjunto e no contexto de sua realização, convocando o espectador a um olhar crítico que relaciona essa presença a um problema maior.

Me aproximei de obras de Darcy Ribeiro (2022), Diana Taylor (2013), Judith Butler (2023), Leda Maria Martins (2021), para compreender como determinadas ações atuam no escopo da preservação da memória e suas transmissões, militância política, procedimentos artísticos inerentes a determinadas culturas.

Caracteriza-se em proposição de Maurice Halbwachs (1990), sociólogo francês, assassinado pelos nazistas, o entendimento e significado de memórias coletivas (1990), cujas reflexões são mobilizadas para o desenvolvimento desta reflexão que, em especial, parte do interesse por memórias que se constituem em comunidades familiares, comunitárias ou em outras pequenas ou médias conjunturas. Trata-se, portanto, essencial indagar em que passagens vivas dos acontecimentos em seu dia a dia, olho a olho, em uma vila da periferia da cidade, ou em um prédio do centro, que nunca estará isolada das memórias nacionais, como nomeia Halbwachs com relação àquelas instauradas e repassadas como verdades absolutas, essas memórias vivem. A esse respeito, Halbwachs (1990) sublinha que:

[...] mesmo quando se trata de lembranças de nossa infância, vale mais não distinguir uma memória pessoal, que reproduziria tal como nossas impressões de outrora, que não nos faria sair do círculo estreito de nossa família, da escola e de nossos amigos; e uma outra memória que chamaríamos histórica, onde não estariam compreendidos senão os acontecimentos nacionais que não pudemos conhecer então; tão bem que por uma penetraríamos num meio no qual nossa vida já se desenrolava, sem disso nos apercebermos, enquanto que a outra nos colocaria em contato com nós mesmos ou com um eu alargado realmente até os limites do grupo que comporta o mundo da criança (p.60).

Em outras palavras, e na mesma fonte e página, Halbwachs afirma, “[...] não é na história aprendida, é na história vivida que se apoia nossa memória”.

Nesse escopo da memória, é fundamental compreender como as histórias, tradições e lembranças relacionadas aos hábitos corriqueiros se exteriorizam de maneira relacional, por meio de conversas, relatos e vivências. Essa dinâmica de

coletivismo, ainda presente em alguns bairros e cidades, esmaece à medida que as relações se tornam mais virtuais e impessoais. Corre-se, assim, o risco – e tal processo interessa a quem detém o poder – de esquecer o que é comum a determinada comunidade ou família.

Na contramão dessa tendência, criar um espetáculo que aborda a memória como mote e como registro documental de eventos de circunstâncias mais restritas — como a imigração familiar, o surgimento de um bairro, ou a luta de uma pessoa em sua comunidade por melhorias estruturais — é, de certo modo, uma tentativa de perpetuar e evocar, por meio do contato com o público, o contexto sócio-histórico dessas melhorias e suas reverberações. Memórias que, no teatro, encontram uma plataforma ideal para ecoar. Como já mencionado, e com base em minhas experiências como artista e público, esse interesse temático e metodológico — já que erguer um espetáculo com tais pressupostos exige um trabalho minucioso de pesquisa — acaba sendo comumente praticado por coletivos interessados em determinada discussão que incida de algum modo na sociedade. Como suporte para o trabalho coletivo voltado à composição cênica, a obra de Simone Carleto Fontes (2024) é especialmente relevante para o desenvolvimento do capítulo dedicado à experiência de criações coletivas e colaborativas. Nessa esteira, é imprescindível à pessoa atuante⁷ a consciência segundo a qual: “A sensibilidade [histórico-]social é absolutamente necessária para o ator. No entanto, ela não substitui o conhecimento das condições sociais. E o conhecimento das condições sociais não substitui o estudo constante delas. Cada figura, cada situação e cada fala exigem novo estudo (Brecht, 2022, p.126).

Desse modo, o que nomeio dramaturgias da memória, segue alguns critérios que são fundantes para esse tipo de concepção. Desde a pesquisa – sempre há, usualmente documental, ao passar por diversas fontes: oral, escrita, material etc. –, que comumente é realizada em coletivo de pessoas; seja ela feita por grupos de teatro ou ajuntamento de pessoas de modo provisório (somente para aquela montagem). Os documentos que compõem a dramaturgia derivam de lembranças narradas ou

⁷ Utilizei-me, para me referir a ator e atriz a expressão pessoa atuante ou somente atuante. Entendo que o termo “atuar” cabe em qualquer esfera ao se referir a uma prática, por isso peço a ciência da pessoa leitora para essa utilização mais restrita. Da mesma maneira, que empreguei palavras, que sejam biformes, no feminino. Apropriando-se do anteposto à pessoa. Trata-se de uma deliberação movida por um incômodo permanente nas minhas escritas, de me referir sempre às funções a partir de substantivos masculinos.

registradas, seja em textos, seja em imagens. A partir disso, e tomando como eixo temático questões como Alzheimer, pandemia, violências, desafios familiares etc., a dramaturgia organiza esses materiais para a produção teatral. No espetáculo, essa construção cênica evidencia esteticamente o caráter fragmentado da memória, tal como se revela na pesquisa.

Alguém pode se dedicar exclusivamente à dramaturgia, na instância de costurar a narrativa dos materiais apreendidos, entretanto, em sendo um trabalho colaborativo e improvisado para sua criação, dificilmente nesse caso uma pessoa dramaturga irá, de modo isolado, se dedicar à construção em sua totalidade. Essa conjectura é, portanto, elaborada, ao menos nos espetáculos que trarei como exemplo no capítulo correspondente a essa reflexão, de maneira coletiva. Diante dessa configuração no modo de se fazer teatro, novamente concernente ao sujeito histórico teatro de grupo já citado nessa introdução, trata-se de considerar, a partir do pensamento de Simone Carleto Fontes que:

[...] a organização de artistas de teatro em grupo configura-se também como uma atuação em uma espécie de brecha do sistema (cujo corolário apologético consagra o indivíduo e o individualismo), mesmo que ocorram processos dinâmicos e contraditórios, podem representar uma alteração significativa ao próprio modo hegemônico – predominante nas relações humanas (2024, p.70-1).

Assim, penso a proposição de ensaio crítico dos espetáculos *A Saudade Deixa Tudo Melhor do Que Foi* do grupo Teatro Taberna, ((*Parênteses*)) do Corpo Cênico, ambos realizados na cidade de Goiânia, e as menções ao processo de *Kintsugi*, *100 Memórias* do Grupo Teatro Lume. Entender como lembranças, descortinadas por meio de relatos, diários, fotografias, objetos ou outros modos de documentação, são estudadas e encenadas de maneira coletiva. Desse modo, o que chamo de dramaturgias da memória, como uma fazedura ampla que vai desde a dinâmica que caracteriza as propositoras dentro do contexto do “grupo” à pesquisa desenvolvida, e a maneira de discorrer em cena essa construção dramatúrgica. Assume-se que dramaturgias da memória consistem sempre em um parâmetro bastante alinhado ao chamado teatro documental ou teatro documentário. No entanto, insere-se em um eixo temático mais específico — o exercício de rememorar, memória coletiva e comunitária, instância familiar. Afinal, a própria ideia de teatro documental é bastante

ampla e recorrente, como é possível verificar na síntese apresentada por Ana Carolina Angrisani Fiorentino Nanci:

Ao utilizar a expressão teatro documentário na atualidade, adentra-se um vasto campo de possibilidades cênicas e de pesquisas, que passam pelas escolhas estéticas de cada grupo ou diretor e diretora e diferentes tratamentos artísticos, o que nos permite afirmar que se trata de teatros documentários. Entre essas diversas possibilidades cênicas, é possível identificar o Teatro Documentário que parte de uma perspectiva materialista histórica de raízes épica e política bem definidas, encontrando suas matrizes nas manifestações artísticas de agitprop no contexto da Revolução Russo-Soviética no início do século XX e nos trabalhos de Erwin Piscator [...]; o Teatro autobiográfico, que encontra referências na obra *Confissões de Rousseau* em meados do século XVIII; outro termo, denominado Autoficção, criado pelo francês Serge Doubrovsky, surge em meados da década de 1970, sem a mesma exigência de um pacto de verdade proposto pelo autobiográfico; o Biodrama, termo cunhado pela encenadora argentina Vivi Tellas em 2002, que prioriza a encenação da biografia de pessoas ditas comuns; o Verbatim, técnica documental de cunho político que reproduz com as mesmas palavras um relato real, tendo sua primeira apresentação em 1974 dirigida pelo encenador britânico Peter Cheeseman; o *Playback Theatre* que consiste em cenas de improviso a partir de relatos vindos do público no momento das apresentações, desenvolvido em 1975 pelos estadunidenses Jonathan Fox e Jo Salas; os denominados Teatros do Real, termo utilizado pela primeira vez pela filósofa francesa Maryvone Saison na década de 1990, referindo-se às diferentes formas de colocar o real em cena; algumas práticas performativas contemporâneas entre outras experiências cênico-documentais (Nanci, 2024, p. 72).

No capítulo correspondente ao aprofundamento dos espetáculos analisados, algumas dessas vertentes do teatro documentário serão tratadas; como os chamados teatro autobiográfico e autoficcional. Nesse sentido, o que baliza o teatro dramático⁸ raramente encontra espaço nas criações do teatro documental. Sobre tal forma hegemônica da produção teatral, Iná Camargo Costa comenta:

No caso do teatro, a forma que dá régua e compasso para todas as discussões é o drama. Vamos fazer um resumo básico de suas regras e exigências, pois a sua síntese configura uma espécie de “forma ideal” que

⁸ No cinema, por exemplo, foi comum uma distinção “clássica” entre ficção e documentário. Apesar de haver formas que embaralham tal dicotomia, como nos ‘falsos’ documentários, em que se simula contar uma história real, ou nos documentários que utilizam elementos ficcionais para narrar a história, ambos os eixos formais ainda prevalecem. As próprias premiações reforçam essa separação: enquanto no teatro, geralmente em festivais com tal característica, se premia o ‘melhor espetáculo’, no cinema é comum a distinção entre ‘melhor filme de ficção’ e ‘melhor documentário’. Essa é uma questão sintomática, ao menos no que diz respeito ao teatro do século XXI, no qual as produções — sobretudo aquelas de caráter épico e com responsabilidade histórico-dialética — preocupam-se mais com a matéria dramática do que com classificações dicotômicas entre realidade e ficção. Nesse sentido, nas produções aqui analisadas, e em outras do período e que são citadas neste trabalho, não raramente há inserções ficcionais na encenação, mesmo quando há uma proposta documental.

até hoje funciona na cabeça de todo mundo para avaliar quase tudo o que se faz no campo das artes cênicas, inclusive filmes e novelas de televisão. Esta “forma ideal” corresponde ao que Peter Szondi chamou de “quadro não problemático”, pois ela descreve uma espécie de “funcionamento perfeito” da ordem burguesa (capitalista), na medida em que é uma sedimentação do conteúdo profundo da experiência burguesa, tanto naquilo que tem de verdadeiro (no sentido histórico) como no que tem de idealizado e de ideológico. Em outras palavras: escrever e encenar peças (ou roteiros de filmes, ou até mesmo romances) de acordo com as regras do drama corresponde a endossar as regras de funcionamento da sociedade burguesa (tanto as que o drama enuncia quanto as que ele esconde) (Costa, 2010, p. 98-9).

Sendo assim, o que é lido como dramaturgias da memória, geralmente se distância do teatro dramático por diferentes razões. Por isso, a própria ideia de personagem não pode estar em primeiro plano, muito menos o drama, que é ilusionista. Como exemplo, no espetáculo ((*Parênteses*)), tem-se uma representação que se desenvolve em proposição adversa ao teatro dramático, no qual, dentre outras características, geralmente há sujeitos chamados de personagens. Na obra em destaque, os atuentes narram histórias em primeira pessoa contadas por parentes, mesmo que a idade ou o gênero do ator ou da atriz não remetam minimamente ao conteúdo da história contada. O estranhamento⁹ entre o relato e a imagem da pessoa é nítido; não houve a intenção de – para além de poucas adaptações no sotaque ou no ritmo da fala – causar uma ilusão ou 'personificar' alguém.

Dessa forma, o termo "figura"¹⁰ pode estar mais relacionado às expressões interpretativas das pessoas atuentes em cena. Essa terminologia é encontrada nas

⁹ No teatro épico, o efeito de estranhamento (*Verfremdungseffekt*) tem um caráter central. Para Brecht, esse conceito, chamado de efeito-V, alude à tese de que o teatro deve romper com a ideia de ilusionismo. O público, ao não acreditar que a pessoa atuante está metamorfoseada em outrem, passa a se concentrar em questões mais centrais, como a evidência dos aspectos sociais e narrativos. Dessa forma, o envolvimento emocional deixa de ser primordial, cedendo espaço ao pensamento crítico sobre as questões apresentadas. Em tal contexto “[...] imitará outra pessoa, mas não de tal modo a tal ponto que o tomemos por ela; sem a intenção de, com isso, fazer com que o esqueçam. Sua pessoa é preservada como uma pessoa comum, com seus traços particulares que a distinguem de outras, uma pessoa que, por isso, se parece com todas aquelas que a observam.” (Brecht, 2022, p.53)

¹⁰ O trecho abaixo, inserido em nota de rodapé da obra *Sobre a profissão do ator* (2022), composta por textos de Bertolt Brecht e organizada por Werner Hecht, foi introduzido e traduzido por Laura Brauer e Pedro Mantovani (Bertolt Brecht. *Sobre a profissão do ator*, 2022). O termo remete a um modo semelhante de interpretar a questão de encenações que contam com agentes que se distanciam da ideia clássica de personagens: Brecht utiliza aqui a palavra *Figur*. Ela costuma ser traduzida por "personagem". Como no âmbito teatral a palavra "personagem" é geralmente usada em sua acepção dramática, como representação de um indivíduo autônomo em chave ilusionista, obtida pelo ator através da identificação completa com a personagem, optamos pelo termo "figura". Ele parece mais adequado ao contexto do projeto brechtiano no qual a representação das figuras é parcial e está subordinada à representação de relações entre pessoas. O termo "personagem" só será empregado quando Brecht utilizar os termos *Charakter* e *Person* (Brauer; Mantovani, 2022, p.401).

anotações de Bertolt Brecht (2022, p. 40), conforme a escolha da tradução brasileira, como indicado na nota de rodapé, ao se referir à maneira como a representação de outrem ocorre no teatro épico, por exemplo, como diferenciação da ideia de personagem, típica do teatro dramático e ilusionista.

A construção cênica em torno da memória pode induzir a um processo colaborativo e coletivo e agregar leitura crítica a situações passadas que permeiam as vivências atualizadas; rememorar é renovar a matéria fadada ao esquecimento. Trata-se de um ensaio sobre fazeres muitas vezes fragmentados. Consoante à afirmação dada por Ingrid Dormien Koudela de que:

A estética do fragmentário está, por sua vez, ligada a crítica do otimismo do progresso, e se processa dentro dos horizontes do materialismo histórico, nas obras de Bloch, Adorno, Horkheimer e Benjamin. A montagem moderna de fragmentos é vista como reflexo da desordem real, permitindo uma visão crítica da totalidade (2012, p.73).

Aquilo que se trata como uma estética fragmentária é análogo ao modo como a memória pode ser evocada: muitas vezes desmembrada e ganhando significado – no caso de ser encenada, pela visão crítica de quem assiste; ou, no caso de um processo, pelas pessoas envolvidas no trabalho.

Reavendo o trecho inicial desta introdução, penso uma associação entre minha experiência no Sul de Minas Gerais e minha trajetória juntas à criação das obras que tomo como referências. Entendo tais espetáculos como pequenos “cosmos sociais”, à semelhança de algumas cidades interioranas e ruas e bairros das metrópoles, onde ainda resistem afetos comuns e rotinas traçadas, ainda não vencidas pela especulação imobiliária. A cidade caracteriza-se em metáfora e literalidade, afinal, ela “[...] como a história de vida, é sempre a possibilidade desses trajetos que são nossos percursos, destino, trajetória da alma” (Bosi, 2022, p.75)¹¹. Há, portanto, uma ânsia pela ancestralidade¹² “borrada” pela cultura do esquecimento que, tendencialmente, prioriza o agora, tão somente. Nessa direção, no teatro dramático burguês, as

¹¹ As referências de página indicadas nas citações desta obra referem-se exclusivamente à edição digital oficial disponibilizada pela Amazon por meio do Kindle. Trata-se de uma versão licenciada e devidamente publicada pela editora responsável. A edição impressa do livro possui 512 páginas, enquanto a versão Kindle apresenta 701 páginas, em função da formatação digital. Optou-se por manter a paginação do Kindle nas citações, com o devido esclarecimento.

¹² Por outra via teórica, também, segundo Leda Maria Martins: “A concepção espiralada do tempo funda-se no lugar de privilégio do ancestral que preside, como Presença, as espirais do tempo, habitando a temporalidade transiente, o ilimitado passado, *per si* composto de presente, passado e futuro acumulados, o pote Kalunga, núcleo da energia vital em movimento.” (2022, p.58)

convenções se alinham à forma capitalista de organizar as relações sociais, refletindo as dinâmicas urbanas e históricas. O conceito latino *hic et nunc* ("aqui e agora") prioriza a criação da ilusão de “um momento único e irrepetível”, frequentemente desvinculado de um aterramento histórico materialista e concreto. Esse enfoque no presente absoluto, por vezes, resulta em uma trajetória dramatúrgica que desconsidera conexões profundas com o passado ou projeções para o futuro. Iná Camargo Costa comenta sobre o funcionamento dessas proposições cênicas:

O drama exige do espectador uma passividade total e irracional: separação ou identificação perfeita. Uma das convenções mais chocantes do drama é exatamente esta: fica combinado que os atores não são os atores, mas outras pessoas (as personagens) que estão, naquele momento, vivendo aquela história e, mais importante, que o público *não está ali*, vendo aquelas coisas acontecerem. É por isso que a cena frontal é a cena própria para o drama. Qualquer outro tipo de espaço compromete a relação passiva do espectador. Pela mesma razão, o trabalho do ator exige identificação absoluta com a personagem (desaparece o ator para dar lugar à personagem). Porque drama não é *representação*; ele se *apresenta* a si mesmo (Costa, 2010, p.101).

Na representação do teatro épico, a teatralidade permite que passado e presente se entrelacem, estimulando, em atrizes, atores e na plateia, uma perspectiva analítica que vai além dos eventos apresentados em cena. Dessa maneira, a cena ganha amplitude interpretativa e uma dimensão crítica, pois ultrapassa a identificação imediata e absoluta e de caráter mais alienante do drama. Em narrativas que evocam lembranças, surge, por vezes, a questão de por que determinado objeto rememorado foi esquecido ou ignorado. Como afirma Bosi, “cabe-nos interpretar tanto a lembrança quanto o esquecimento” (2022, p.18). Diante disso, busquei nesta reflexão explorar a memória em relação a práticas teatrais recorrentes atualmente, observando as similaridades em diferentes esferas quanto ao uso de recursos memoriais, com o objetivo de ampliar seu impacto além da cena, envolvendo também pessoas fora do universo teatral.

Além de apontar, em outro capítulo, como certas práxis no contexto urbano interrogam o esquecimento por meio da própria corporalidade, celebração e militância, é importante destacar como essas ações são realizadas de forma organizada, mas de maneira distinta do teatro. Às vezes, têm um impacto imagético, como no caso da bicicleta branca, símbolo das lembranças dos ciclistas mortos no trânsito.

O tema estará longe de se esgotar nessas breves passagens, prefiro vê-las como um convite para um olhar sobre determinadas práticas que passam, também, pela transformação do teatro e da sociedade, em sua parcela que questiona a transitoriedade e ausência de registros de determinadas vivências. Por isso do uso “poéticas” no título desta reflexão: o termo parece associar melhor às “desfronteras” das práticas vívidas no tempo corrido e ampliar o reconhecimento das renomeadas “artes da presença” que se nutrem da criação memorial.

2. LEMBRANÇAS: QUADROS FAMILIARES E O TEMPO VIVO DA MEMÓRIA

Foi em uma tarde de julho de 2021, alguma entre os dias 20 e 23 daquele mês, onde eu realizava mais uma atividade virtual no período mais grave da pandemia, que escutava do importante grupo de teatro brasileiro, Lume¹³ de Campinas-SP, sobre o processo do espetáculo *Kintsugi - 100 Memórias*. Creio se tratar do último dia, afinal, depois dessa data, me envolvi internamente em diversas reflexões sobre minha atuação como pesquisador, movidas pelos momentos com o Grupo.

Evocando agora as lembranças daqueles encontros, principalmente do que ficou de mais latente em meus pensamentos na descrição do processo de montagem do espetáculo, os relatos sobre a obra *Cem Anos de Solidão*¹⁴, do escritor colombiano Gabriel Garcia Márquez, e uma pesquisa ferrenha sobre o esquecimento entre pessoas com algum quadro de alzheimer e seus familiares, se sobressaem. Com relação à última lembrança, fiz uma associação à situação da minha avó paterna, que foi acometida pela doença em um início gradual por volta de 2007, até alcançar um estágio avançado em pouco tempo, até sua morte no ano de 2015, vítima de um AVC. Como já foi comentado na Introdução desta dissertação, tal tópico foi um dos propulsores de meu interesse pela memória. Arrisco afirmar que essas lembranças foram a semente daquilo tudo que vinha fazendo no ano de 2021 e que foi costurado ao conhecer o processo da obra do Lume.

Minha avó era uma Carvalho, sobrenome que se tornou adjetivo no contexto de nossa família para caracterizar ela e seus descendentes, que eram conhecidos por terem gênio forte, assertivo e, até mesmo, rude. Ela era o centro da família, e meu avô, um homem negro que trabalhou a vida toda na roça, em situações análogas à escravidão moderna, compunha o núcleo central da família Silva, seu sobrenome.

¹³ O Grupo Lume Teatro, fundado em 1985 em Campinas, Brasil, é uma companhia teatral conhecida por seu foco no treinamento físico e expressivo do ator. Eles combinam teatro de pesquisa, teatro de/na rua teatro físico, desenvolvendo espetáculos colaborativos e oferecendo atividades pedagógicas. O Grupo é reconhecido internacionalmente pela inovação em linguagens cênicas.

¹⁴ *Cem Anos de Solidão* é uma obra fundamental na literatura latino-americana (e mundial), publicada pela primeira vez em 1967, por meio da qual Gabriel García Márquez constrói uma narrativa densa e multifacetada, marcada pela repetição cíclica do destino das gerações. A mistura do real com o fantástico ilustra as complexas relações humanas e a solidão intrínseca ao ser humano. Através de uma estrutura narrativa que desafia o tempo linear, o autor questiona a memória, o esquecimento e a busca por sentido em um mundo marcado pela imutabilidade de certos destinos. A obra se revela não apenas como uma história, mas como uma reflexão sobre a condição humana.

Minha bisavó Maria de Lourdes, mãe de meu avô, viveu em diversas fazendas como colona¹⁵. Ela era curandeira e mudava-se conforme surgiam situações de enfermidade em algum membro da família fazendeira. Em conversas com familiares, entendo que pouco se sabe sobre esse período e seu estilo de vida. Apenas se relata que, entre os acordos que fazia após ajudar alguém com suas habilidades, estava a permissão para trazer sua família para morar em uma residência precária nas terras. Em troca, todos trabalhavam para o senhor da fazenda. Sobre esse período, entre meados da primeira metade do século XX, Darcy Ribeiro escreve:

As novas fazendas estruturadas de acordo com o sistema de colonato se fazem progressivamente monocultoras e, simultaneamente, acrescentam à plantação um elemento a mais, que é o barracão. Aí, o fazendeiro se faz comerciante para prover aos colonos de tudo que necessitam, mas também para recuperar o máximo dos salários pagos. Assim, os contratos mais vantajosos e já monetários passam a deteriorar-se para o trabalhador rural, sujeitos a duas reduções. Primeiro, a inflação que diminui substancialmente o valor dos contratos de plantio de café, geralmente de quatro anos. Segundo, a exploração nos fornecimentos feitos pelo barracão. Nessas circunstâncias, o colono só conseguiria poupar à custa de uma compressão violenta de seus gastos, permanecendo a maioria deles jungida ao sistema por dívidas insaldáveis e vendo esvaír-se sempre a suspirada oportunidade de se fazer granjeiro (Ribeiro, 2022, p.293-94).

Na realidade das fazendas, havia pouco ou quase nenhum espaço para o crescimento econômico. No caso da minha família, mais tarde, contam que foi apenas com a obrigatoriedade do estudo e os incentivos dos meus avós nesse sentido que a possibilidade de um futuro diferente começou. Ainda sobre àquele sistema, Ribeiro detalha:

No sistema de colonato, o fazendeiro já é um absenteísta. Reside na cidade e dirige sua propriedade através de administradores. Mantém, contudo, no regime republicano, a posição hegemônica conquistada no Império, perpetuando-se no poder um patriciado oligárquico, que coloca a serviço do patronato cafeicultor toda a máquina governamental. A própria autonomia dos estados, de que a primeira República se fez tão zelosa, explica-se por esse esforço continuado do cafeicultor de tudo submeter aos seus interesses. Entre eles, a transferência ao Estado dos controles e da faculdade de dispor das terras devolutas, que assumiram enorme importância nas áreas da cafeicultura (Ribeiro, 2022, p.294).

¹⁵ O sistema de colonato, predominante na primeira metade do século XX, configurava-se como uma dinâmica de trabalho rural em que os colonos residiam nas fazendas e, em troca de moradia, acesso à terra ou uma parcela da produção, dedicavam-se às atividades agrícolas. Inserido no contexto pós-abolição, esse arranjo refletia relações marcadas por desigualdades, perpetuando condições de exploração características do período.

Ouvia como minha avó largou sua vida economicamente mais favorável na cidade, para se juntar a meu avô no Capinzal ainda nesse modelo; bairro que viveram a vida toda, onde cresceram meu pai e meus tios e tias. Como uma mestra, ou uma maestra, minha vó trazia as ideias de prosperidade e “crescimento” da cidade¹⁶, e com essa perspectiva, em um contexto de pobreza na zona rural, educava seus filhos e filhas.

Foi ela quem deu meu primeiro banho. Essa e outras lembranças me foram contadas, muitas vezes relembradas em fragmentos do meu dia a dia. Como o fato de a matriarca ser uma pessoa de excessos no que diz respeito a servir alimentação, e que por isso, apesar das dificuldades, sempre fazia boa quantidade de comida para as visitas se fartarem e não faltar. Creio ter herdado isso dela, como também os meus familiares.

Apesar dessa imponência e desse lugar que ela representou (e representa) na família, mesmo eu convivendo cerca de 6 anos bem próximo dela, não consigo dizer que a conheci. Por mais cruel que possa ser dizer isso, conheci um corpo que pouco – ou nada – resguardava daquela grande mulher. Os anos de juventude onde eu já tinha mais discernimento das coisas foram o período mais próximo de minha avó e quando o Alzheimer já estava em estágio avançado, e por mais que eu testemunhasse a presença dela andando pela casa, sua garra, suas lutas, sua história, não eram percebidas em seu olhar.

Apesar de ser um corpo idoso, ainda tinha muita disponibilidade para o andar, e o fazia quase que ininterruptamente durante o tempo acordada. Todavia, demonstrava uma vulnerabilidade impiedosa. Era a presença sinuosa de alguém que não sabia mais da própria existência. Pensar esse contraponto é terrível, uma Carvalho que não levava desaforo para casa, mulher de fibra, guerreira; mal sabia o próprio nome, e

¹⁶ Carmo de Minas, a cidade no qual o bairro Capinzal é inserido, é uma cidade pequena no sul de Minas Gerais. Sua população se divide, quase que igualmente, entre as chamadas zona urbana e zona rural. Hoje, graças, sobretudo, ao Instituto Federal Sul de Minas que tem como uma das sedes o município, o Carmo, como é carinhosamente chamado, voltou a ter um maior apreço pela educação num contexto institucional e de qualidade. Também, ali, algumas atividades de teatro e música são realizadas. Mas não foi sempre assim, durante minha vida na cidade, até os 18 anos, pouco – ou nada – se tinha relacionado ao fazer teatral e artístico propriamente dito, principalmente em suas proposições pedagógicas. O que eventualmente acontecia, era alguma proposição da igreja católica da cidade, materializada na paróquia de Nossa Senhora do Carmo – que atua como um centro de poder –, em diferentes eventos santos. Dessa forma, nesse período em que minha infância e juventude gravitam, pensar algum curso técnico ou superior era tão longínquo como vislumbrar esses fazeres artísticos. Mas não foi sempre assim. Minha avó experimentou – na práxis e nas memórias de seus pais e avós –, uma Carmo de Minas, que antes chamara Carmo do Rio Verde (1841-1901) ainda como distrito e depois já como município emancipado Silvestre Ferraz (1901-1953), conhecida como Atenas Sul-Mineira, por seu congregado de instituições escolares, principalmente de graduações, no início do século XX.

não tinha mais, nem mesmo, autonomia para comer ou ir ao banheiro, mesmo dispondo de possibilidades físicas para isso. É difícil imaginar o quão violento seria para minha avó, de alguma maneira, saber o que esperava os seus últimos anos de vida. Ela, inclusive, não foi avisada da doença; situação que revela a falta de liberdade de ação sobre si, como exemplificado, completamente associada à própria memória, ainda mais prejudicada quando se trata de pessoas que envelhecem, e à falta dos seus poderes de decisão, muitas vezes impostos pelas pessoas à sua volta.

O que minha avó passou é simbólico para mim por perceber a vulnerabilidade humana sobre as próprias histórias, e em especial, sobre a própria memória. Essa é uma questão inesgotável, pessoas historiadoras e arqueólogas¹⁷ se debruçam sobre e vivem para não se deixar esquecer aquilo que os poderes institucionais ou a sociedade civil por diversos interesses acabam ignorando. Enxergar o passado não é como olhar uma natureza morta, é se apropriar daquilo que nos tornou possível, o que nos constitui, nossa cultura e ações. O passado sempre está presente, pois o tempo desliza por diversas direções que convergem e se espaçam, pelo menos, essa pode ser outra forma de ler o navegar que é o passar dos dias, e com certeza se equivalem mais com a passagem do tempo relativo à memória. Quanto a essa perspectiva, Martins pergunta: “[...] De que forma os tempos e intervalos dos calendários também marcam e dilatam a concepção de um tempo que se curva para a frente e para a trás, simultaneamente, sempre em processo de prospecção e de retrospecção, de rememoração e de devir simultâneos? (2022, p.23)”.

A autora encontra, nas performatividades africanas e afro-diaspóricas, uma possível interpretação desse tempo. Focando muitas vezes nas tradições de origem lorubá – grupo étnico da África Ocidental, em toda sua complexidade, para desenvolver o seu pensamento teórico-filosófico sobre tradições que se fundam em dinâmicas miméticas que percorrem outra temporalidade, que ela afirma ser curva. Faz isso, também, investigando como a memória pode ser transmitida a partir de diferentes meios, e não só pela escrita. A partir dessa percepção importante nos

¹⁷ Essa é uma questão ampla, e a própria bibliografia deste trabalho remete a alguns nomes. Da mesma forma, outros, até então não mencionados, como Michel-Rolph Trouillot, que discute a forma como a história é silenciada pelos poderes instituídos, ou Paul Ricoeur, que reflete sobre a memória e o esquecimento, assim como historiadoras como Silvia Lara, que aborda a memória da escravidão no Brasil, e arqueólogos como Pedro Paulo Funari, que investigam os silêncios da arqueologia histórica no contexto latino-americano, também se debruçam sobre essas questões. Esses pesquisadores dedicam suas vidas a impedir que aquilo que os poderes institucionais ou a sociedade civil, por diversos interesses, acabam ignorando, caia no esquecimento.

estudos sobre a memória e sobretudo no seu entrecruzamento com as artes cênicas e práticas cotidianas, a autora chega ao entendimento de que:

Espiralar é o que, no meu entendimento, melhor ilustra essa percepção, concepção e experiência. [...] o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiência ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem (Martins, 2022, p.23).

Em certa medida, apropriar-se dessa ideia de tempo mnemônico é adotar um olhar crítico sobre o sistema capitalista e as condições que promovem tanto o esquecimento quanto a lembrança. Isso implica reconhecer, material e filosoficamente, que, de alguma forma, em cada passo dado, carregamos múltiplos tempos em nós. Em relação à responsabilidade que emerge, principalmente dos “ventos do passado”, Walter Benjamin, de certa forma, convoca:

O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. O materialista histórico sabe disso (Benjamin, 1987, p.223).

Conforme exposto, o caso da minha avó é simbólico, e é evidente que o esquecimento por parte dela não se restringiu à esfera dos interesses sociais, mas esteve, sobretudo, relacionado a uma questão de saúde, âmbitos que convergem a todo momento. Apesar disso, é frustrante pensar que grande parte do que ela viveu, e que poderia habitar em meus parentes e em mim, se perdeu devido à ausência de registros e à falta de uma escuta atenta aprofundada de suas experiências.

Por mais que o esquecimento de minha avó fosse originado por uma doença, é sintomática a escassez de documentação, ao menos àquela relativa a registros físicos, portanto impressos, do passado de famílias como a minha, pobre e [de parcela] negra. Famílias de maior poder aquisitivo tendem a ter mais nítidas e materializadas as suas descendências e trajetórias. Isso acontece por motivos variados, que se entrecruzam de acordo com diferentes atravessamentos, como

raciais, econômicos e de gênero. Exemplificando, famílias ricas podem dispor de equipamentos fotográficos para registro, tempo livre para o dialogismo e a possibilidade de preservação de documentos diversos em uma residência fixa. No caso, uma família com recursos materiais mais escassos pode ter dificuldade, tanto no registro quanto na preservação. Tratando-se do recorte racial, que não está de modo algum desatrelado do econômico, a questão se agrava, e aqui direciono a discussão para a majoritária parcela afro-brasileira do país. A pessoa negra, até o final do século XIX, nem sequer podia afirmar sua liberdade diante de sua posição no mundo. E mesmo em atuação livre, aqueles e aquelas que se destacaram em diferentes setores da sociedade por sua competência tiveram, muitas vezes, suas trajetórias apagadas, invisibilizadas e silenciadas. E, embora a escravidão tenha sido oficialmente abolida, a mentalidade de superioridade racial continuou (e ainda continua) a permear as mentes das elites burguesas. Isso se manifesta, por exemplo, nas experiências que observei ao longo da minha trajetória e que comento aqui, especialmente entre as elites fazendeiras de cidades como Carmo de Minas.

Nesse sentido, a situação material em que a população negra historicamente se encontrou neste território não proporcionou nem mesmo o mínimo para um conhecimento pleno sobre a própria história. Afinal, foi violentamente privada de seus direitos materiais mais básicos, inclusive do controle sobre o próprio corpo. Sobre parte da trajetória da população negra no Brasil, Darcy Ribeiro relata:

[...] a luta mais árdua do negro africano e de seus descendentes brasileiros foi, ainda é, a conquista de um lugar e de um papel de participante legítimo na sociedade nacional. Nela se viu incorporado à força. Ajudou a construí-la e, nesse esforço, se desfez, mas, ao fim, só nela sabia viver, em razão de sua total desaffricanização. A primeira tarefa cultural do negro brasileiro foi a de aprender a falar o português que ouvia nos berros do capataz. Teve de fazê-lo para comunicar-se com seus companheiros de desterro, oriundos de diferentes povos. Fazendo-o, se reumanizou, começando a sair da condição de bem semovente, mero animal ou força energética para o trabalho. Conseguindo miraculosamente dominar a nova língua, não só a refez, emprestando singularidade ao português do Brasil, mas também possibilitou sua difusão por todo o território, uma vez que nas outras áreas se falava principalmente a língua dos índios, o tupi-guarani. [...] (Ribeiro, 2022, p.166).

Cabe salientar que os negros escravizados não dominaram miraculosamente a nova língua, conforme afirma Darcy Ribeiro, mas o fizeram por meio de estratégias linguísticas e comunicativas complexas, ainda que inseridas em um contexto extremo

de violência, seguindo práticas multilíngues que acompanhavam os negros sequestrados da África, dos quais grande parte já falava duas ou mais línguas.

Notadamente, o racismo se reinventa dentro dos moldes de uma suposta democracia. Como é o caso do que foi chamado de racismo ambiental, sobre essa nomenclatura Selene Herculano comenta:

A expressão suscita estranheza e há quem ache que teria sua dose de oportunismo e “apelação”. Mas olhe a cor da pele de quem mora nas favelas sobre os morros, nos beira-rios e beira-trilhos; olhe a cor da pele de expressivo número dos corpos levados pelas enchentes, soterrados pelos deslizamentos (Herculano, 2006, p.1).

Os pensamentos acerca do racismo ambiental procuram denunciar e propor mudanças no modo como as pessoas não-brancas se organizam, na maior parte das vezes, forçosamente, no que diz respeito ao ambiente, em situações de extrema vulnerabilidade. Logo, nesse cenário, antes de qualquer consciência e práticas acerca da preservação oral e material da própria história, torna-se urgente a manutenção da própria vida.

O percurso aqui feito, tem como objetivo propor perguntas como: quem está inserido no curso da memória institucional? A quem está renegado o curso da própria história? Quem é mais afetado pelo esquecimento em suas conjunturas familiares e comunitárias? Com essas perguntas que seguem após as próprias pistas que as responderiam, é definido que o âmbito central em que este trabalho busca tratar diz respeito às memórias ameaçadas, seja por questões de saúde ou sociopolíticas, e a como o teatro e outras práxis atuam, esteticamente, como agentes ou possibilidades para recontar, transformar e reviver esses esquecimentos.

A memória externalizada, enquanto matéria ou material, não é neutra nem representa de forma exata um determinado acontecimento. No capítulo correspondente, ao abordar os processos teatrais, ficará mais evidente como, ao acessarmos nossa memória ou a de outra pessoa, já a transformamos no próprio ato de escuta. Nesse processo, destacamos elementos que consideramos dotados de significado, seja em relação a uma representação teatral, seja no contexto de uma escrita. Posso, como pesquisador e/ou dramaturgo, me ater mais a determinados tópicos de acordo com os meus interesses, e isso diz respeito à limitação humana sobre o lembrar e, também, sobre os traços culturais que enovelam o interlocutor e a própria estética/ética que se busca com o fazer teatral.

Considerando isso, um exemplo que, por vezes, se caracteriza como um epicentro de interesses diferentes relativos a como a memória é preservada e apresentada é o de Maria do Carmo Gerônimo. Nascida em Carmo de Minas, em 5 de março de 1871, e falecida em 14 de julho de 2000, em Itajubá, também no sul de Minas. A senhora, que teria sido a mulher mais velha do mundo, foi a última pessoa escravizada do país. Nunca se pôde afirmar com absoluta certeza sua data de nascimento, devido às dificuldades existentes no registro de pessoas escravizadas à época. Essa precariedade também afetava indivíduos da classe operária e, em alguns casos, outras camadas da população, em razão das circunstâncias políticas e materiais daquele período.

Estima-se, a partir de registros religiosos, que Maria do Carmo Gerônimo tenha vivido 129 anos. Chama a atenção, entretanto, que essa devota de Santa Teresinha não tenha sido reconhecida nos pormenores de sua história no contexto de sua cidade natal. Celebrada sempre por sua avançada idade, nunca soube de menções ao seu passado em terras carmenses, que atravessariam a própria, ainda presente, realidade coronelista.

Com isso, mais uma vez é visível um quadro típico brasileiro de como as memórias são articuladas de modo em que as elites são omitidas em seus atos de violência. Frequentemente, os opressores são estrategicamente apagados pela história. Maria do Carmo Gerônimo foi celebrada, sobretudo em Itajubá, cidade em que passou os últimos anos de vida, mas não foram abordados, em Carmo de Minas, os motivos para que a última pessoa escravizada tenha nascido ali.

Do mesmo modo que, diariamente, milhões de pessoas passam por avenidas na cidade de São Paulo e em todo o país com nomes de sanguinários da época da ditadura civil-militar no Brasil — Humberto Castelo Branco, Artur da Costa e Silva, Emílio Garrastazu Médici, Ernesto Geisel e João Figueiredo, por exemplo —, também percorrem ruas e praças que homenageiam figuras históricas cuja atuação está vinculada a processos de violência e exclusão. Em São Paulo, a Avenida Raposo Tavares remete ao bandeirante conhecido pela exploração de territórios e violência contra populações indígenas. Em Goiânia, a Avenida Anhanguera homenageia outro bandeirante, associado ao avanço territorial colonial e à opressão de povos originários. Esses nomes, espalhados pelo país, perpetuam uma memória oficial que ignora ou silencia as vozes das vítimas desses processos históricos.

2.1 ORALIDADE E PRÁXIS CORPORAIS NA TRANSMISSÃO DE COSTUMES E TRADIÇÕES

No espetáculo ((*Parênteses*)) de que participei em Goiânia e de que trato com maior profundidade no próximo capítulo, é possível perceber como, quando, ao ser interpelada a contar uma história que veja como significativa, a pessoa – que no nosso caso foram em sua maioria mulheres –, revela alguma violência ou fato que, por motivos de interesse, não vieram à tona no próprio contexto familiar, muitas vezes por serem lidas como algum escândalo.

Em outros casos, envolve alguma relação de poder – masculina e/ou trabalhista que não possibilitou denúncias mais concretas. No ((*Parênteses*)), o que começou com uma elementar pesquisa que buscava ouvir e registrar histórias passadas por familiares, tornou-se um quadro vivo de experiências femininas cercadas por diferentes graus de alegrias e tormentos.

Nessa toada, quando são apontadas circunstâncias do esquecimento como, interesses coronelistas, racismo ambiental, patriarcado, e a constante desumanização das cidades, também se chega a agentes que se opõem ao que ameaça a dignidade das pessoas. Portanto, o conceito/expressão “poéticas da memória” pode se caracterizar na condição de espécie de plataforma a evocar lembranças, por meio do estético, do sensível e de alguma criticidade. Para que seja possível irradiar a memória, são restaurados meios que por muito tempo foram subjugados como força de repertório em detrimento da escrita. Beatriz Sarlo (2007) publica um importante estudo sobre a retomada dos relatos orais como expediente para reconstituir o que se passou em ditaduras latino-americanas; sobretudo na Argentina, seu país de origem.

No que diz respeito à oralidade, percebe-se na escrita de Sarlo a necessidade de tornar verificáveis as informações relatadas. Para a autora, a responsabilidade se diferencia ao privilegiar a restauração de fatos em um contexto nacional, visando tanto punições quanto registros históricos que reflitam o que de fato ocorreu.

De todo modo, refletir sobre o ato de relatar a vida cotidiana — seja um acontecimento específico de âmbito nacional ou em experiências mais pessoais — implica confrontar aquilo que nós, enquanto atores, atrizes, diretores e diretoras de teatro, denominamos “cacos”: trechos ou silêncios que se entrelaçam à estrutura

narrativa do relato, conferindo-lhe, junto a outras interseções típicas da oralidade, um caráter novelesco.

No teatro, os "cacos" nem sempre são bem-vistos por quem concebe dramaturgias. Contudo, no contexto das "poéticas da memória", eles constituem elementos valiosos, permitindo captar não apenas o texto verbalizado, mas também as nuances e os tempos que revelam a maneira como quem narra se relaciona com a lembrança.

Com esse interesse, faz-se um elo importante deste trabalho, que inicia pelo espetáculo do Grupo Lume, *Kintsugi, 100 memórias*. Kintsugi refere-se, em japonês, à junção de *kint* (ouro) *sugi* (emenda), é uma técnica de restauração datada no século XV. Consiste na colagem de partes de cerâmicas e porcelanas quebradas a partir de uma resina natural com acabamento em ouro; tornou-se uma leitura filosófico-metafórica para a vida, uma vez que representa o reparo e ressignificação de um objeto de modo que o torna único e mais valioso. Trata-se, portanto, de uma espécie de poética de reparação simbólica, que, à semelhança do processo de rememoração, busca revisitar e ressignificar o passado, conferindo-lhe novos sentidos. Por isso, nessa analogia, os "cacos" de uma fala podem ser compreendidos como fragmentos/acrescentamentos que, apesar de parecerem desconexos ou até indesejados à primeira vista, carregam uma riqueza expressiva semelhante às rachaduras restauradas pelo Kintsugi. Assim como a técnica de reparo japonês transforma os danos de um objeto em elementos que o tornam único, e valioso em sua singularidade, os "cacos" do discurso — pausas, hesitações, entonações ou palavras soltas — revelam camadas subjetivas e simbólicas do relato.

Sarlo (2007) nota que, ao valorizar e se abrir para a escuta e registro de histórias da vida cotidiana, as mulheres tomam um lugar de destaque, por culturalmente terem ficado com papéis mais atuantes no dia a dia da casa e da comunidade mais próxima. Como mencionado, foi possível perceber isso, quase que espontaneamente, olhando o quadro geral do espetáculo (*(Parênteses)*). Na afirmação de Sarlo, é possível verificar essa menção:

As "histórias da vida cotidiana", produzidas, em geral, de modo coletivo e monográfico no espaço acadêmico, às vezes têm um público que está além desse âmbito, justamente pelo interesse "romanesco" de seus objetos. O passado volta como quadro de costumes em que se valorizam os detalhes, as originalidades, a exceção à regra, as curiosidades que já não se encontram no presente. Como se trata da vida cotidiana, as mulheres (especialistas nessa dimensão do privado e do público) ocupam uma parcela

relevante do quadro. Esses sujeitos marginais, que teriam sido relativamente ignorados em outros modos de narração do passado, demandam novas exigências de método e tendem à escuta sistemática dos "discursos de memória": diários, cartas, conselhos, orações. Esse reordenamento ideológico e conceitual do passado e seus personagens coincide com a renovação temática e metodológica que a sociologia da cultura e os estudos culturais realizaram sobre o presente (Sarlo, 2007, p. 16-7).

Dessa forma, a oralidade atua como meio importante e estruturante para a construção da memória que interessou para o trabalho (montagens teatrais) a serem analisadas, e não só, como descreve Sarlo (2007); diários, cartas, conselhos e orações representam um quadro de comportamentos e lembranças de alguém ou um grupo. A esse quadro também se podem acrescentar cantos, receitas, formas de performances tradicionais, entre outras coisas. Tendo isso em vista, diversos registros e fragmentos do dia a dia podem compor uma memória.

Além de diferentes práticas do dia a dia como hábitos recorrentes, danças, cânticos, orações, como verificamos na obra de Diana Taylor (2013). Taylor, que apesar do nome que nos remete ao inglês é de origem mexicana, mesmo que tenha desenvolvido sua trajetória nos Estados Unidos (comento isso como fato fundamental para entender a confluência da autora entre diferentes Américas), apresenta importante colaboração com seu livro *O Arquivo e o repertório: Performance e memória cultural nas Américas* (2013). Sua pesquisa, entre diferentes motivos, é importante para compreender um dos caminhos metodológicos possíveis para a transmissão mnemônica nas Américas, e como a invasão colonialista europeia influencia a predominância da escrita como processo de registro e transmissão frente a outros modos tradicionais desse(s) continente(s) até suas chegadas.

Por conseguinte, torna-se essencial, sobretudo para o que é tratado no segundo capítulo deste trabalho, compreender como as práxis corpóreas organizadas atuam como repositórios e veículos de saberes e "mensagens". Essas práticas, ao lado da fala e da escrita — mas também em muitos casos como alternativas ou resistências a elas —, desempenham um papel crucial na preservação e transmissão de tradições, memórias e hábitos significativos. Afinal, de acordo com Taylor (2013), "as performances incorporadas têm sempre tido um papel central na conservação da memória e na consolidação de identidades em sociedades letradas, semiletradas e digitais" (p.21). Acompanhando a autora, na perspectiva proposta por tal reflexão, não se trata de sobrepor um meio de transmissão a outro, e sim, de dissertar sobre as qualidades das oralidades e das práxis corpóreas, considerando suas tendências à

improvisação e sua capacidade de adaptação aos contextos e momentos vividos, suas importâncias para diferentes grupos étnicos e mesmo para cultura ocidental (com todos os atravessamentos colonialistas), e como circunscrevem novos “cacos” e oportunidades para determinadas pessoas contarem suas memórias e viverem suas tradições.

Taylor (2013) contribui para a compreensão de como, com a invasão dos centros imperialistas europeus nas Américas – Portugal e Espanha –, a escrita tornou-se um instrumento central para controlar as populações à distância. No entanto, é necessário reconhecer que esse controle esteve longe de se limitar à escrita, sendo sustentado, principalmente, por práticas violentas, como genocídios, que devastaram comunidades inteiras. Além disso, é relevante observar que tanto os povos originários quanto as populações africanas trazidas ao continente não compartilhavam a relação com a escrita europeia, evidenciando a imposição de um sistema externo às suas formas tradicionais de registro e transmissão de saberes.

Práticas como rituais e danças, entre outras, que faziam parte das tradições e do senso de comunidade dos africanos e afro-brasileiros, não eram consideradas válidas. Determinados costumes que evocavam, pelo olhar do colonizador, alguma referência iconográfica religiosa proibida.

Em *O Negro no Mundo dos Brancos* (2007), Florestan Fernandes analisa a exclusão das práticas culturais afro-brasileiras pela sociedade dominante. Essa repressão evidencia a separação entre as expressões culturais dos negros e a cultura oficial, refletindo a visão eurocêntrica dos colonizadores que desconsideravam as tradições afro-brasileiras como válidas.

Essa análise possibilita refletir sobre como a desvalorização de diferentes meios de transmissão mnêmica carrega consigo um passado colonial. Pensar o fazer teatral – assim como práticas como o samba, conforme será abordado no capítulo correspondente – a partir de outros repertórios é ampliar as possibilidades de interpretação da experiência memorial de diferentes grupos.

2.2 LACUNAS E OMISSÕES: O PAPEL DIALÉTICO DO ESQUECIMENTO

Regressando àquilo que me move nesta pesquisa, conforme relato na introdução e início deste capítulo, confronto-me novamente com a realidade labiríntica do tema. A memória¹⁸, algo supostamente ordinário da condição humana, se levada até as últimas consequências, pode significar o reservatório de tudo que envolve nossas ações, pensamentos e palavras no dia a dia. Em algum nível, tudo é memória: desde o ato de escovar os dentes pela manhã até a apresentação complexa de uma ópera. Nossos dedos, ao tocar um instrumento, acostumam-se com aquele movimento, fortalecendo as ligações nervosas e os músculos responsáveis por executar essa ação. A própria escrita em um teclado, que segue uma ordem aparentemente aleatória, é memorizada com o tempo, tornando-se um movimento orgânico. Existem diversas e profundas pesquisas comportamentais¹⁹ que elucidam cientificamente esses hábitos; o ponto que trago é a convencionalidade de se ler essas atividades quase mecânicas como "memória corporal". É fato, portanto, que atribuímos à memória todo o conjunto de ações, falas, textos, afetos etc. que nos antecedem e, ao mesmo tempo, nos acompanham.

Entretanto, o conceito de memória que interessa concerne, sobretudo ao *corpus* mais especificamente relacionado à chamada memória social. De acordo com Jacques Le Goff (2013), alguns cientistas passaram a vincular a memória a fenômenos relacionados ao âmbito das ciências humanas e sociais, ao perceberem

¹⁸ Fenômeno individual e psicológico (cf. *soma/psiche*), a memória liga-se também à vida social (cf. *sociedade*). Esta varia em função da presença ou da ausência da *escrita* (cf. *oral/escrita*) e é objeto da atenção do Estado que, para conservar os traços de qualquer acontecimento do passado (*passado/presente*), produz diversos tipos de *documento/monumento*, faz escrever a história (cf. filologia), acumular objetos (cf. *coleção/objeto*). A apreensão da memória depende desse modo do ambiente social (cf. *espaço social*) e político (cf. *política*): trata-se da aquisição de regras de retórica e também da posse de imagens e textos (cf. *imaginação social, imagem, texto*) que falam do passado, em suma, de um certo modo de apropriação do tempo (cf. *ciclo, gerações, tempo/temporalidade*).

As direções atuais da memória estão, pois, profundamente ligadas às novas técnicas de *cálculo*, de manipulação da *informação*, do uso de máquinas e instrumentos (cf. *máquina, instrumento*) cada vez mais complexos (Le Goff, 2013, p.387).

¹⁹ Existem estudos marcantes no campo das pesquisas comportamentais, como o de Mauss (2003), que examina as "técnicas do corpo" como formas de aprendizado e memória inscritas no próprio corpo, e o de Bourdieu (2009), que desenvolve o conceito de *habitus* para explicar como as práticas corporais tendem a ser configuradas por distintas e articuladas estruturas sociais. Essas investigações iluminam os mecanismos que sustentam nossos hábitos, e o que resalto aqui é a tendência de interpretar essas atividades quase automáticas como manifestações da chamada "memória corporal". Ainda, a obra de Leda Maria Martins (2022), reconhecida como referência neste estudo, ao abordar as práticas afro-brasileiras e africanas, suas filosofias e temporalidades próprias, contribui para a questão das transmissões memoriais corporificadas na performance.

como ela se manifesta tanto nos aspectos biológicos quanto nos psicológicos, por meio de um sistema dinâmico de organização. Nesse contexto, sugere-se que a memória seja constituída pelas relações que estabelecemos com as pessoas e com o mundo. Considerando a linguagem como mediadora de tal processo, é por meio dela que construímos narrativas e organizamos os fatos do passado. Para isso, recorreremos a diferentes associações, como locais, rostos e outras percepções sensoriais.

No que diz respeito à linguagem como mediadora da formação e organização da memória, especialmente sob a perspectiva das ciências sociais, destaca-se a questão do esquecimento como um elemento identificável em diferentes grupos, representando uma possível ruptura na memória coletiva. Conforme Le Goff (2013):

Ainda é mais evidente que as perturbações da memória, que, ao lado da amnésia, se podem manifestar também no nível da linguagem na afasia, devem, em numerosos casos, esclarecer-se também à luz das ciências sociais. Por outro lado, num nível metafórico, mas significativo, a amnésia é não só uma perturbação no indivíduo, que envolve perturbações mais ou menos graves da presença da personalidade, mas também a falta ou a perda, voluntária ou involuntária, da memória coletiva nos povos e nas nações, que pode determinar perturbações graves da identidade coletiva. [...] (Le Goff, 2013, p.389).

Nesse trecho, Le Goff (2013) reafirma o esquecimento como um fator significativo na constituição de um grupo de pessoas. Em sua exposição, ele se refere a um contexto amplo, como o de uma nação que, ao não reconhecer um período de ditadura, por exemplo, permite que essa amnésia influencie a forma como sua população enfrentará situações semelhantes no futuro. Referindo-se a um contexto menos nacionalizado, mas pensando nas memórias de pessoas idosas — que, de todo modo, podem ser associadas à ideia da memória enquanto organização de quem fomos, somos e ao que nos orienta para onde vamos —, Ecléa Bosi (2023) afirma: “[...] esquecer é morrer [...]” (p. 33). Paralelamente, não só pensando do ponto de vista da memória enquanto subsistência do próprio ser, da própria relação consigo mesmo(a) e com sua comunidade; o esquecimento, conforme os psicanalistas desde os primórdios — sobretudo na figura de Freud (1999) — refletem, pode funcionar de forma inconsciente, sendo recoberto por outras lembranças, em uma organização que pode ou não estar relacionada a uma seleção que suavize certas passagens para tornar sustentável a própria existência (dado o peso que determinadas lembranças

podem gerar negativamente). Nesses casos, esquecer pode significar a própria sobrevivência enquanto mecanismo de defesa.

Complementando essa discussão, Le Goff enfatiza que tanto a memória individual quanto a coletiva estão sujeitas a manipulações conscientes e inconscientes, como as exercidas por interesses, afetos, desejos e censuras.:

[...] os psicanalistas e os psicólogos insistiram, quer a propósito da recordação, quer a propósito do esquecimento (nomeadamente no segmento de Ebbinghaus), nas manipulações conscientes ou inconscientes que o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição, a censura exercem sobre a memória individual. Do mesmo modo, a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva. O estudo da memória social é um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história, relativamente aos quais a memória está ora atrasada, ora adiantada. [...] (Le Goff, 2013. p.390).

Em *Cem Anos de Solidão* (2024), de Gabriel García Márquez, já citado, ao tratar do espetáculo do Grupo de Teatro Lume, a relação entre memória e esquecimento é levada ao extremo. Em determinado momento do romance, uma pequena criança chamada Rebeca chega a Macondo (povoado ficcional da obra), na casa dos Buendía, vinda de Manaure. Junto à cadeira de balanço em que é deixada na casa, estavam os ossos de seus pais. Rebeca é adotada pelo casal José Arcadio e Úrsula Iguarán. Rebeca, que ao chegar manifestou o vício de comer terra, curou-se rapidamente. Entretanto, certa noite, foi vista de madrugada com os olhos brilhando como os de um gato na escuridão. A “índia” que dormia na casa logo percebeu que se tratava da peste da insônia. Inicialmente, não houve grande preocupação com esse fato; pelo contrário, eles acreditavam que poderiam trabalhar mais e aproveitar melhor os dias. No entanto, ao notarem que a peste era facilmente transmitida e que levava ao esquecimento gradual, passaram a se preocupar mais.

Com o passar do tempo, a família e a comunidade que já estava toda contaminada, passou a esquecer o simples nome dos objetos, levando a atitudes mais radicais:

[...] Pouco a pouco, estudando as infinitas possibilidades do esquecimento, percebeu [a população de Macondo] que podia chegar o dia em que as coisas seriam reconhecidas por suas inscrições, mas ninguém se lembraria de sua utilidade. Então foi mais explícito. O letreiro que pendurou no cachaço

da vaca era uma mostra exemplar da forma pela qual os habitantes de Macondo estavam dispostos a lutar contra o esquecimento: *Esta é a vaca, e deve ser ordenhada todas as manhãs para que produza leite, e o leite deve ser fervido para ser misturado com o café e fazer café com leite*. E assim continuaram vivendo numa realidade escorregadia, momentaneamente capturada pelas palavras, mas que fugiria sem remédio quando fosse esquecido o valor da letra escrita (Márquez, 2024, p.56).

A comunidade, que já estava sofrendo com os diversos impactos do esquecimento, precisou se preservar daquilo que havia de mais identitário para sua população: “[...] Na entrada do caminho do pantanal tinha sido colocado um anúncio que dizia *Macondo*, e outro maior na rua central que dizia *Deus existe*. Em todas as casas tinham sido escritas palavras para memorizar os objetos e os sentimentos [...]” (Márquez, p.56).

Esta passagem da obra indica como a memória acompanha tudo o que somos e cremos, desde as verdades mais estabelecidas como os hábitos mais corriqueiros. Em Macondo, como poderia ser em minha Carmo de Minas, centralizar a ideia de que Deus existe é fundamental para a cultura da cidade. Muitas vezes, a representação fantástica da memória, pode dizer muito mais sobre ela, do que alguma tentativa exacerbadamente racional e com contornos científicos. A memória tende a pulsar com um compasso muito próprio, apesar da dependência pelo coletivo. Evidenciando tal afirmação, a memória que gira por uma rua, bairro ou cidade como um todo, é o que podemos chamar de memória coletiva, que em todo momento dialoga com uma memória histórica, a que Halbwachs (1990) considerou como uma sucessão de fatos cronológicos que, na maior parte das vezes, não encontrou significado tão direto na vida de determinados grupos de pessoas.

Figura 3 - Coletivo Revolução Periférica ateia fogo em estátua do bandeirante Borba Gato, na zona sul de São Paulo²⁰.



Fonte: Gabriel Schlickmann, 2021.

Para Halbwachs (1990), memória coletiva é aquela que tende a condensar um arcabouço de significados para uma determinada comunidade. É na experiência vivida que se apoiam os sentidos mais estreitos que dão direcionamento para alguém. No espetáculo ((*Parentêses*)), as lembranças, que se baseiam em distintos relatos para criação da dramaturgia, dizem respeito a fatos que são fundantes na experiência familiar própria de quem relata, exercendo um valor basilar para a vida daquelas pessoas.

O espaço geográfico é como um prisma aglutinador de distintas lembranças, pois remete a diversas situações que se desdobram no imaginário de geração em geração. Não à toa, o próprio nome da cidade de Macondo precisou ser lembrado, pois seria um meio de recuperar e conservar as memórias mais minuciosas daquele lugar. Na experiência da cidade fictícia criada por Márquez, é notório como as diferentes formas de registros se complementam. Apesar de ser uma comunidade de

²⁰ Em 24 de julho de 2021, a estátua do bandeirante Borba Gato, localizada no bairro de Santo Amaro, Zona Sul de São Paulo, foi incendiada por um grupo de manifestantes. O ato, que utilizou pneus para provocar as chamas, foi reivindicado pelo grupo Revolução Periférica como forma de protesto contra o racismo estrutural e a celebração de figuras históricas associadas à violência colonial. O episódio reacendeu debates sobre a preservação de monumentos históricos e suas implicações na memória coletiva. (Damasceno, Victoria; Verpa, Danilo, 2021)

forte tradição oral, a escrita oferece suporte para um momento drástico de suas experiências, que concerne ao esquecimento coletivo.

Porém, é sobretudo na oralidade que as memórias comunitárias, em conjunção àquelas histórico-sociais se transferem e restituem a própria base da memória coletiva. Para a criação de espetáculos com bases memoriais, os relatos orais são fundamentais. Halbwachs comenta sobre como essa dinâmica ocorre em lugares como os anteriormente mencionados (sejam fictícios ou não):

Embora seja fácil ser esquecido e passar despercebido dentro de uma grande cidade, os habitantes de um pequeno vilarejo não param de se observar mutuamente, e a memória de seu grupo registra fielmente tudo aquilo que pode dizer respeito aos acontecimentos e gestos de cada um deles, porque repercutem sobre essa pequena sociedade e contribuem para modificá-la. Dentro de tais meios, todos os indivíduos pensam e se recordam em comum. Cada um, sem dúvida, tem sua perspectiva, mas em relação e correspondência tão estreitas com aqueles outros que, se suas lembranças se deformam, basta que ele se coloque do ponto de vista dos outros para retificá-las (Halbwachs, 1990, p. 80).

Essa dinâmica é o que chamei na introdução de "teia", em que o crescimento da outra pessoa é acompanhado de perto; em razão de, na maior parte das vezes, sua história ser familiar para sua comunidade. A base material das memórias coletivas geralmente são os lugares conviviais. Enquanto, para uma pequena – ou mesmo uma grande – cidade, no caso de uma cultura notadamente cristã, a igreja tendia a ser o centro dessa teia de lembranças, na experiência individual, a casa da infância, a rua em que se brincava, funcionam como essa nascente de experiências mais íntimas.

Em *Meadowlands* (1996), a autora Louise Glück afirma algo que vai ao encontro disso: “Olhamos para o mundo uma vez apenas, na infância. Tudo o mais é memória”²¹ (Cardoso, 2024). À vista disso, é possível refletir sobre a memória, também, como um aspecto semificcional. Considera-se um fenômeno que se transmuta e nos confunde, que se adapta às diferentes etapas da vida, por vezes, revirando determinadas lembranças a ponto de questionar se, de fato, tais acontecimentos tivessem sido reais. O próprio título do espetáculo do grupo Teatro Taberna deriva disso. *A Saudade Deixa Tudo Melhor do Que Foi* diz respeito a um sentimento – estado psicológico, da mente, do corpo – em que se apresenta uma nostalgia, transportando-se por um caminho sinuoso de ausências e vazios de algo

²¹ “We look at the world once, in childhood. The rest is memory.” Tradução nossa.

ou alguém. Como o título explicita, esse ir e vir modifica a lembrança, reconfigurando-a a partir de outra instância instituída por mais apurada reflexão, do que o recorte de acontecimentos realmente sugeriria. Isso mostra a capacidade do ser humano reconstituir-se e, de distintos modos, transformar-se na própria história. Existem casos concretos que apresentam um significado amplamente reconhecido perante a sociedade. No entanto, é possível considerar que grande parte do que é vivido e preservado no campo da memória se transforma ao longo do tempo, conforme os diferentes modos de interpretar o mundo também se modificam durante a vida.

Por isso, a memória individual, como qualquer fonte histórica, não deve ser considerada uma certeza absoluta ou irrefutável. Pelo contrário, ela ocupa sua posição subjetiva e, por sua própria natureza, é parcial e enviesada. Ainda assim, isso não reduz sua importância ou significado no processo de construção da memória e da história. Daí também ser tão fascinante quando pensada como material dramático, pois assume “cacos” que são marcantes traços culturais das pessoas em suas trajetórias. No quarto capítulo desta dissertação, pretende-se esmiuçar as formas como o teatro pode articular relatos, diários, canções e outras fontes diversas para a concepção de dramaturgias que têm como proposição o desvelamento da memória. E de que maneira essa arte milenar e atual ajuda a refletir sobre os diferentes tempos que nos costuram.

3. REFLEXÕES ENSAÍSTICAS SOBRE MEMÓRIA: QUILOMBO SARACURA, CICLOATIVISMO E A CIDADE

Ao percorrer cidades como São Paulo, vastas e sujeitas a mudanças constantes e aceleradas, sendo alguém sensível às intransigências do capital, nota-se o apagamento de diversas casas, parques e locais de encontro e sociabilidade. Como exemplo, ao mudar-me para um apartamento na Avenida Nove de Julho, no bairro da Bela Vista, um dos mais tradicionais da cidade, ouvia falar de uma praça chamada 14 Bis que deveria estar a 15 minutos de onde morava. Ao passar por essa suposta praça, não a avistava. Posteriormente, compreendi que se tratava de um espaço verde suprimido por um elevado, o Viaduto Plínio de Queiroz. Para alguém do interior, como eu, é difícil interpretar aquele pequeno trecho de mínima vegetação com uma quadra esportiva minúscula e improvisada como uma praça. Esse trecho também é marcado por outros soterramentos, como o da, permitam-me dizer, simplória praça, pois fica de frente para o terreno da antiga sede da tradicional Escola de Samba Vai-Vai, que ocupou o espaço por 50 anos e agora cede lugar às obras da estação 14 Bis da nova linha do metrô, a Laranja.

Quando as primeiras escavações foram realizadas no local, descobriu-se tratar de um sítio arqueológico referente à ocupação do Quilombo da Saracura²². Após paralisações²³ e diferentes embaraços a obra foi retomada e hoje está ativa. No local, nem mesmo a alcunha do Quilombo permaneceu para nomear a estação, que se manteve como 14 Bis²⁴. Em uma das manifestações, o movimento Mobiliza Saracura, que luta pela preservação histórica daquele trecho, erguia placas com dizeres como: “Não somos contra o metrô! Somos contra o apagamento histórico”. O Córrego

²² Entre o século XIX e início do século XX, o Quilombo Saracura foi o lar de escravizados que escapavam das fazendas ou de feiras realizadas no Vale do Anhangabaú, onde eram colocados à venda. Foi nesse território que surgiu, em 1930, o cordão carnavalesco Vae Vae, que deu origem à tradicional escola de samba Vai-Vai. (Silva, 2023) Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/quilombo-saracura-a-busca-pela-preservacao-das-memorias-encontradas-nas-obras-do-metro-em-sao-paulo/>>. Acesso em: 22 de jan. de 2023.

²³ Disponível em: <https://cultura.uol.com.br/noticias/58688_linha-6-laranja-iphon-se-posiciona-contr-retomada-das-escavacoes-da-estacao-14-bis.html>. Acesso em: 22 de jan. de 2023.

²⁴ Durante a escrita deste trabalho, realizada entre 2023 e 2025, as reivindicações pela valorização da história daquele espaço foram, após muita pressão, parcialmente atendidas: a estação passará a se chamar 14 Bis–Saracura. Optei por manter a forma original como modo de assinalar e testemunhar essa mudança. Ver mais em: G1. Governo de SP muda nome da futura estação 14 Bis da Linha 6-Laranja para homenagear povos quilombolas. 10 jun. 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2024/06/10/governo-de-sp-muda-nome-da-futura-estacao-14-bis-da-linha-6-laranja-para-homenagear-povos-quilombolas.ghtml>. Acesso em: 7 ago. 2025.

Saracura corre hoje canalizado abaixo da Nove de Julho e ao redor dele, ainda em sua constituição natural, formou-se o aquilombamento. São diversos os rios e córregos subjacentes aos asfaltos na cidade. Nessa toada, minha relação converge com os ensinamentos ancestrais de Krenak (2022), que afirma: “Acho engraçado que tem gente que aceita com naturalidade considerar um rio sagrado desde que ele esteja lá na Índia, e saiba de cor que ele se chama Ganges, enquanto ousa saquear o corpo do rio ao lado, cujo nome desconhece, para fazer resfriamento de ciclos industriais e outros absurdos” (Krenak, 2022, p. 20).

Sandra Jatahy Pesavento (2004) contribui para refletir sobre as formas de perceber e problematizar os processos que marcam a cidade. A autora recorre à imagem do palimpsesto²⁵ para significar os processos de sobreposição que ocorrem cotidianamente nos espaços urbanos:

[...] Em se tratando da cidade, as dimensões do espaço e do tempo se apresentam como um desafio. Principiemos pelo espaço, entendido tanto como território da cidade – apropriado e transformado pelo homem – quanto como *espaço construído* – materialidade edificada – que se reveste de forma, função e significado. Ora, esta dimensão espacial que se oferece ao olhar no contexto urbano, tem marcada sobre si a passagem do tempo, uma vez que se trata de buscar, na cidade, a sua História e Memória. E, neste ponto, o historiador precisa ter filigranas no olhar para ver, neste espaço transformado, destruído, desgastado, renovado pelo tempo, a cidade do passado. Para ensinar, para socializar na lembrança a imagem do que não mais se pode observar desafiando a mudança ocorrida no espaço e no tempo, para dar a ver uma ausência e fazer falar o silêncio, o historiador se defronta com um desafio, que deve vencer. A cidade se apresenta como um palimpsesto, como um enigma a ser decifrado (p.26).

A partir da metáfora do palimpsesto, mobilizada pela autora para pensar os processos que marcam o espaço urbano, ela afirma, ainda:

O que chamamos de paisagem urbana é sempre uma paisagem social, fruto da ação da cultura sobre a natureza, obra do homem a transformar o meio ambiente. Neste espaço construído, a passagem do tempo altera as formas, seja pela destruição das mais antigas, entendidas como superadas, anacrônicas, não funcionais ou suficientemente desgastadas para serem substituídas, seja pela adaptação e composição com novas formas, onde fachadas modernas ocultam velhas estruturas, seja ainda pela atividade, regeneradora ou destrutiva, de uma preocupação de preservação, que

²⁵ Esta definição primeira do palimpsesto fornece uma chave para os olhos do historiador, quando se volta para o passado. Há uma escrita que se oculta sobre outra, mas que deixa traços; há um tempo que se escoou, mas que deixou vestígios que podem ser recuperados. Há uma superposição de camadas de experiência de vida que incitam ao trabalho de um desfolhamento, de uma espécie de arqueologia do olhar, para a obtenção daquilo que se encontra oculto, mas que deixou pegadas, talvez imperceptíveis, que é preciso descobrir (Pesavento, 2004, p. 26).

entende tais elementos do espaço construído como patrimônio. Em termos gerais, uma cidade abriga todos estes tipos de espaço construídos, em múltiplas combinações possíveis, por superposição, substituição ou composição (Pesavento, 2004, p. 26).

Retomando e ampliando as reflexões propostas pela autora, é notável, deploravelmente, que os embates com as grandes construtoras e as políticas de apagamento sejam, na maioria das vezes, sem sucesso, e a proliferação de prédios, condomínios e outras obras sobre locais de memória pungente aconteçam quase que incontrolavelmente. O exemplo do Quilombo da Saracura diz respeito ao quilombo urbano que deu origem ao bairro do Bexiga – ou Bixiga, como é reconhecido por moradores mais longevos do bairro –, localizado no próprio bairro da Bela Vista, e que comumente é usado como sinônimo²⁶. O GRCSSES Vai-Vai, ou Escola de Samba da Vai-Vai, foi um dos espaços de resistência do bairro, que de uma formação majoritariamente negra, hoje é reconhecido na maior parte das vezes como um bairro de formação somente italiana – outra vez podemos considerar a imagem do palimpsesto como metáfora –, após o patrocínio do governo brasileiro para a imigração dessa população no final do século XIX.

Esse fenômeno, sobretudo induzido pelas mídias, representa mais um movimento de soterramento das memórias e movimentos da população negra na cidade de São Paulo e em outras localidades. Territórios são balizadores da memória de um grupo, e quando dispersos ou apagados, corre-se o risco de um esvaziamento de suas vivências e espaços de resistência. “Como alguns percursos obrigatórios na cidade, que nos trazem acúmulo de signos de mera informação no melhor dos casos; tais percursos sem significação biográfica, são cada vez mais invasivos” (Bosi, 2022, p.24). A passagem de Ecléa Bosi nos faz refletir sobre como as relações, antes ligadas aos espaços nos bairros, estão sendo progressivamente substituídas por moradias padronizadas, visando lucro com habitações caras e desconectadas das memórias locais.

Para isso, é preciso estar evidente quais são as pessoas que mais sofrem com o rolo compressor neoliberal: pobres, crianças, idosos, mulheres, indígenas, pessoas negras e LGBTQIA+. São esses grupos que mais enfrentam o desmantelamento da

²⁶ Ver mais em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intratextos/article/view/7099>>. Acesso em: 24 de jan. de 2024.

memória coletiva, afinal, a memória histórica (Halbwachs, 1990)²⁷ é estabelecida por poucos, e o entendimento de como deve ocorrer essa organização segue interesses próprios, sempre apoiando-se nas matrizes da branquitude-masculina-cisgênera-adultocêntrica e europeia. Assim sendo, é possível perceber como “[...] o desenraizamento é condição desagregadora da memória” (Bosi, 2022, p.22), e ações como a da construção do metrô sem a preservação da representação daquela área corroboram com isso, além de outras diversas situações.

As estruturas que levam a isso são mais covardes e arrogantes do que aparentam. Referem-se a normas racistas – dentro do contexto do quilombo Saracura e seus desdobramentos —, que tratam certas existências como reconhecíveis e outras não. A situação histórica que leva o Bixiga a ser reconhecido primordialmente como um bairro apenas de origem italiana é um retrato disso. Quanto à condição do negro na cidade de São Paulo no período pós abolição, Florestan Fernandes (2008) relata como:

[...] as orientações urbanas do crescimento econômico e sociocultural da cidade não favoreciam – ao contrário, solapavam e impediam – a persistência da parcela da herança cultural que poderia servir de fulcro para a reorganização integrada e autônoma dos padrões de existência do negro, conforme uma configuração civilizatória rústica [...] (p.86).

Apesar disso, nessa constância de lutar contra essas diversas faces do capitalismo que enovelam a cidade e as validações que os grupos hegemônicos têm em relação a outros, atividades demonstram possibilidades que reavivam o que na matéria desbota, apaga e desmorona. Elas resistem nas práxis que vão desde ações de cunho artístico propriamente ditas ou assembleias e manifestações políticas que,

²⁷ O autor refere-se à memória histórica como um conjunto de acontecimentos espaçados que, na maior parte do tempo, se apresentam distantes das realidades vividas pelos diversos grupos de pessoas. Nesse caso, essa não seria a memória que sustentaria rotinas, hábitos, crenças e tradições mais fluídas e corriqueiras, pois “certamente a história, mesmo contemporânea, reduz-se com muita frequência a uma série de noções muito abstratas” (Halbwachs, 1990, p.59). A primeira edição do livro foi publicada em 1950; assim, a interpretação do termo “história” sofreu e continua a sofrer diversas mutações nos estudos de pesquisadoras e pesquisadores. Dessa maneira, essa relação restrita e antagônica à memória coletiva servirá principalmente para a recepção deste texto e não necessariamente reflete minha visão fiel a esse conceito. Em relação à memória coletiva, que dá nome a sua obra, e nos é bastante pertinente para a compreensão de uma memória que vive nas margens das institucionalizadas, a interpretação concernente a este ensaio, Halbwachs (1990) afirma: A memória coletiva se distingue da história pelo menos sob dois aspectos. É uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, já que retém do passado somente aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém. Por definição, ela não ultrapassa os limites deste grupo. Quando um período deixa de interessar ao período seguinte, não é um mesmo grupo que esquece uma parte de seu passado: há, na realidade, dois grupos que se sucedem. A história divide a sequência dos séculos em períodos, como se distribui o conteúdo de uma tragédia em vários atos (p. 81-82).

organizadas, desaterram pungências sociais de diferentes naturezas e criam fricções que resultam em imagens no cotidiano da cidade.

Da mesma maneira que comecei este texto relatando a minha percepção sobre um trecho do Bixiga próximo ao prédio onde morei, foi também nas adjacências da praça 14 Bis que pude ouvir e ver os reflexos do Saracura nas vozes e corporalidades dos moradores dessa região. Às sextas, acontece um conglomerado de pelo menos duas rodas de samba no cruzamento da Rua São Vicente (onde ficava a sede da agremiação) e a Rua Santo Antônio. É um momento muitas vezes associado ao estrito lazer e que, até por isso, atrai pessoas de outras localidades da cidade de São Paulo e visitantes de passagem pela metrópole. As manifestações culturais, apesar de muitas vezes serem associadas ao mero lazer e à diversão, possuem um papel fundamental na construção da identidade coletiva e na resistência cultural, sendo espaços de valorização e afirmação das tradições e expressões locais, com impacto na memória social da cidade de São Paulo.

Entretanto, enxergar as rodas de samba apenas como um fenômeno restrito ao divertimento é ser acrítico a seu processo histórico e corroborar com um olhar universalista do samba, o que nos chãos de terreiro e nas ruas não processa: o samba também é território e sotaque, registros de memória. Ao participar do “Samba da Rotatória”, nome informal para tal evento, ouvem-se repertórios comuns para aquela região, muitos deles cantando o próprio Bixiga e a Vai-Vai. Fazendo ecoar a memória de um local e um passado, presentificando-os. Nesse caso, é possível afirmar tratar-se de tradições de matrizes afro-brasileiras (não exclusivamente), aquelas que concernem na transmissão de vivências ancestrais por meio da oralidade, do canto, da dança, de diferentes práxis, com o uso destacado na polifonia. Destaca-se a diversidade de reconfigurações de retomada da memória, especialmente ao focar às ações que se desenrolam na cidade; na metrópole que sofre mudanças físicas aceleradas, inflamadas pela ânsia do capital. Quanto a diferentes formas de rearranjos da memória, vejamos esse trecho:

[...] a memória do conhecimento não se resguarda apenas nos lugares de memória (*lieux de mémoire*), bibliotecas, museus, arquivos, monumentos oficiais, parques temáticos etc., mas constantemente se recria e é transmitida pelos ambientes de memória (*milieux de mémoire*), ou seja, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e cujos procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes (Martins, 2022, p.40).

Martins (2022) explora as memórias no contexto de práticas culturais – como rituais, giras e tradições – que, muitas vezes, passam por processos de apagamento, em territórios africanos e afro-diaspóricos. E, também, podem ser lidas como potências da memória em situações distintas, principalmente daquelas alheias aos poderes institucionalizados e hegemônicos; que priorizam a escrita e a memória estática (ou pouco maleável). Em paralelo às teses de Halbwachs (1990), pensemos esses outros modos de transmissão da memória como sendo vivos e pulsantes, instâncias de qualidades que dão sentido comum a comunidades diversas, de bairros, grupos com causas e/ou vivências comuns.

O caso da negritude no Brasil é emblemático, e não se esgotaria nesse breve texto; modos de transmissão, espaços, cânticos, ritmos: diversos são os procedimentos sistêmicos de apagamento da cultura e do próprio povo negro. O exemplo do Bixiga, da Vai-Vai e das rodas de samba do bairro é representativo para substância geral do que trago aqui e que pode ser compreendido através de algumas perguntas: como – da mesma forma em que o teatro muitas vezes atua – formas de mobilizações corpóreas na cultura popular atuam no urbano para retomar e, ou, ressignificar e preservar determinadas memórias apagadas – ou quase, pelo capitalismo e pelas diversas formas de racismo e preconceito? E como determinadas manifestações coletivas atuam pelo reconhecimento de um grupo dentro dos seus direitos na sociedade ou simplesmente pelo direito em ter direitos?²⁸

A cidade é em si um aglomerado de memórias e protestos, como quando se escreve nos muros o nome de alguma figura morta no contexto de suas lutas, direta ou indiretamente; como os dizeres “Marielle Presente”²⁹. Ou críticas a presidentes e outras figuras políticas. Poesias, letras de músicas. Conversas estabelecidas entre

²⁸ Vários podem ser os motivos pelos quais um grupo se manifesta performativamente em espaços públicos, entretanto, há aqueles em extrema situação de vulnerabilidade em que o próprio aparecimento em grupo, em uma ação festiva, uma marcha conjunta ou outra organização semelhante, já cria uma rachadura nas hegemonias sociais esperadas, sobretudo em determinados locais. Ao falar desses ritos performativos da memória em espaços públicos, é preciso evidenciar como a presença não é igualitária para todos, todas ou todes. Como questiona Butler (2023): “Ao perguntar quem vai ser criminalizado com base em sua aparência pública, quero dizer, quem vai ser tratado como um criminoso, e apresentado como um criminoso (o que nem sempre é o mesmo que ser nomeado um criminoso por um código legal que discrimina manifestações de determinadas normas de gênero ou determinadas práticas sexuais); quem não vai ser protegido pela lei ou, mais especificamente, pela polícia, nas ruas, no trabalho ou em casa - em códigos legais ou instituições religiosas? Quem vai se tornar objeto da violência policial?” (p.42).

²⁹ Marielle Franco (Rio de Janeiro, 27 de julho de 1979 – Rio de Janeiro, 14 de março de 2018). Mulher negra, vereadora, socióloga e ativista pelos direitos humanos, assassinada a tiros junto do seu motorista, Anderson Pedro Mathias Gomes, em 14 de março de 2018, no Rio de Janeiro. Entre outras pautas, criticava o abuso da Polícia Militar, sobretudo nas comunidades mais pobres.

quem inscreveu aquilo e quem foi tocado ao ler. Todavia, as perguntas acima fazem menção a outros tipos de intervenção urbana, as corpóreas e orais. Nessa esteira, outro exemplo caro para essa discussão é a luta dos cicloativistas por uma cidade mais sustentável, com menos carros, menos barulho, menos trânsito e, principalmente, mais democrática e que forneça estruturas suficientes para que seja segura independentemente dos meios pelos quais se opte (na maior parte das vezes, nem é uma opção) para locomoção.

Em tal processo de militância, recursos expressivos são comumente realizados para chamar a atenção da sociedade para os atributos positivos de se utilizar a bicicleta para as pessoas, a cidade e o planeta. Requer destaque pensar que a presença conjunta das pessoas ciclistas já é um ato imagético que interfere na rotina da cidade acostumada com aglomerados de carros e sons de buzinas e como essa presença já é a solicitação do reconhecimento político amplo que possibilite o direito básico de transitar. Apesar disso, no que tange às ações que prezam por lembranças de experiências e acontecimentos específicos nesse contexto do cicloativismo, e que aqui é pensado como quadros de práxis pela memória no contexto urbano, infelizmente, geralmente se manifestam em razão de ciclistas mortos pela imprudência do trânsito. Como foi o caso de Marina Harkot, socióloga, cicloativista e pesquisadora de mobilidade urbana, atropelada e morta por um motorista acusado de dirigir sob efeito de álcool. Diversas mobilizações foram feitas para não deixar que o caso seja mais um marcado pela impunidade, e muitas vezes, recursos coletivos e imagéticos, como escritas em asfalto, placas, e cortejos, ou “bicicletadas”³⁰, foram utilizados. Em sua dissertação intitulada *A Bicicleta e as Mulheres: mobilidade ativa, gênero e desigualdades socioterritoriais em São Paulo*, a própria Harkot (2018) escreveu:

A simplicidade da estrutura metálica da bicicleta; a exposição dos corpos quando pedalando, apenas sentados no selim; a baixa velocidade média que atinge nos percursos na cidade e que possibilita contato fácil com o entorno, com as pessoas nas calçadas, com as fachadas do comércio... A bicicleta é capaz de estabelecer uma lógica diferente daquela do funcionamento das cidades modernas e rodoviaristas, por imprimir um ritmo e velocidade mais democráticos, justamente porque são alcançáveis sem a necessidade de motor (p.51).

³⁰ Conglomerados de ciclistas que percorrem a cidade, como mensagem sobre alguma causa, ou pela experiência de estar junto sobre esse meio de locomoção.

Esse trecho da autora reflete a relação da bicicleta diante da impessoalidade que as ruas e bairros das cidades estão assumindo, devido aos novos empreendimentos e comércios cada vez mais gentrificados e isolados. A memória coletiva se constrói na convivência e se apoia, sobretudo, no que é vivido, não no que é dado como algo 'pronto', como uma receita de bolo ou um livro de história que reproduz o mesmo olhar hegemônico e inverossímil sobre um fato nacional. Neste caso, a bicicleta, além de carregar o simbolismo do que é apreendido e nunca mais esquecido, de algo passado de forma geracional, contribui para um senso de proximidade entre as pessoas, sendo este o terreno mais fértil para o cultivo e proliferação de uma memória comunitária.

A pesquisa da autora, por mais que siga um recorte geográfico específico, também coloca em evidência a questão de gênero no que diz respeito ao uso desse meio de transporte, sobretudo quando consideramos que o próprio corpo é o que está mais exposto nesse contexto. Dessa maneira, corpos atravessados por recortes de vulnerabilidade, por conta do machismo, por exemplo, enfrentam desafios adicionais. Pautando essa discussão, impõe-se a menção e o tributo a Julieta Hernández, artista circense venezuelana que integrava o grupo Pé Vermêi, coletivo de artistas e cicloviantes. Conhecida como Palhaça Jujuba, se apresentava em diversos locais do país, em ruas de bairros periféricos, comunidades quilombolas, centros de reabilitação e hospitais, notadamente onde sua bicicleta a levava. Ao retornar para seu país de origem, sobre sua bicicleta, a artista foi brutalmente assassinada no Amazonas (G1, 2024).

Regressando à linha de raciocínio, são feitas também, nas situações de mortes de ciclistas provocadas pelo trânsito, instalações de bicicletas brancas, muitas vezes a própria usada pela pessoa, no local do ocorrido. São instaladas após cortejo que rememora – e reafirma, no quadro da memória – a existência daquela pessoa, e claro, entoando dizeres sobre os direitos do ciclista. Em uma sociedade em que o neoliberalismo não reinasse, como não é o caso da nossa, essa seria uma discussão óbvia e já superada em muitos aspectos. Afinal, comparar as consequências do uso do carro e da bicicleta é um exercício dispare, desde a emissão de gases poluentes até a saúde da população pelo ato de pedalar. A comparação que faço é estanque, não por imaginar um mundo só com bicicletas e sem carros – ambos têm suas funções –, ela é posta para direcionar um olhar para essa questão e pensar políticas públicas associadas à mobilidade urbana, e para enfatizar como a cultura opera para

ambos os casos, afinal, ter um carro é sinônimo de status, entre outras coisas.

Essas experiências do cicloativismo são exemplos possíveis dentro daquilo que considero práticas que tenham como eixo a memória, para além daquelas demonstradas nos capítulos que dizem respeito a produções do teatro documental e épico. Nesses casos, movimentos que visam reafirmar a lembrança de alguém morto e a presença dos ciclistas no contexto urbano. Lembranças que, como toda memória impactante, ao apontar para um passado desdobra-se em presente e propõe um outro futuro. Através da atenção dada ao evento propriamente, no caso das mortes, que na maioria das vezes está ligado a imprudência de algum veículo-automotivo³¹, reflete-se na pessoa e sua história, outras vítimas, o contexto da mobilidade-urbana para essas pessoas, e mudanças necessárias para um novo estado de coisas.

O movimento reflete outras lutas sociais que protestam, alertam e buscam mudanças diante de injustiças. Assim, reconheço o potencial desses eventos específicos, não apenas pela proximidade, mas também por vê-los como práticas que, ao se inserirem na cidade, geram impactos visuais e corporais. Essas manifestações promovem um rearranjo que propõe conscientização e mudanças significativas.

As situações aqui citadas são associadas a vivências presentes em minha vida. Sou cicloativista e há anos trânsito pelas cidades em que vivo predominantemente de bicicleta. Por isso, afirmo e me pergunto, apesar de as experiências coletivas não se restringirem apenas a momentos de dores e lutas, por que as situações aqui colocadas se referem a violências diversas? Uma análise viável é de que o que não está nos modos normativos do neoliberalismo, incluindo performatividades de gênero, sexuais, questões raciais e de sustentabilidade, se posiciona em complexa vulnerabilidade, histórica e social, requerendo sempre de diferentes maneiras, o seu direito pela presença. E por isso, as ações performativas por e pela memória são instâncias de reavivamento coletivos que buscam atravessar o cotidiano da cidade e manter vivos e pulsantes todos os modos de existência. Esses movimentos geram imagens para quem vê em presença e para repercussão nas mídias. São

³¹ Ver: MASCOLLI, Maria Antonietta, FRANÇA, Raony Ferreira e GOUVEIA, Nelson. Mortalidade de ciclistas no município de São Paulo, Brasil: características demográficas e tendências recentes. *Ciência & Saúde Coletiva* [online]. 2023, v. 28, n. 4 [Acessado 15 Outubro 2024], pp. 1229-1239. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1413-81232023284.12232022>>. Epub 07 Abr 2023. ISSN 1678-4561. <https://doi.org/10.1590/1413-81232023284.12232022>.

reivindicações explícitas e implícitas que se corporificam em representações simbólicas. Afinal, “Toda imagem conta uma história. [...]” (Burke, 2017, p.209).

A reafirmação do direito à memória e os desdobramentos que surgem quando se enfrenta a recusa das instituições em reconhecê-lo são temas amplamente debatidos na atualidade, inclusive de forma expressiva nas produções artísticas. Passemos a considerar esse trecho de Sarlo (2007): “Muitas vezes se disse: vivemos na era da memória e o temor ou a ameaça de uma “perda de memória” corresponde, mais que à supressão efetiva de algo que deveria ser lembrado, a um “tema cultural” que, em países onde houve violência, guerra ou ditaduras militares, se entrelaça com a política (p.21)”.

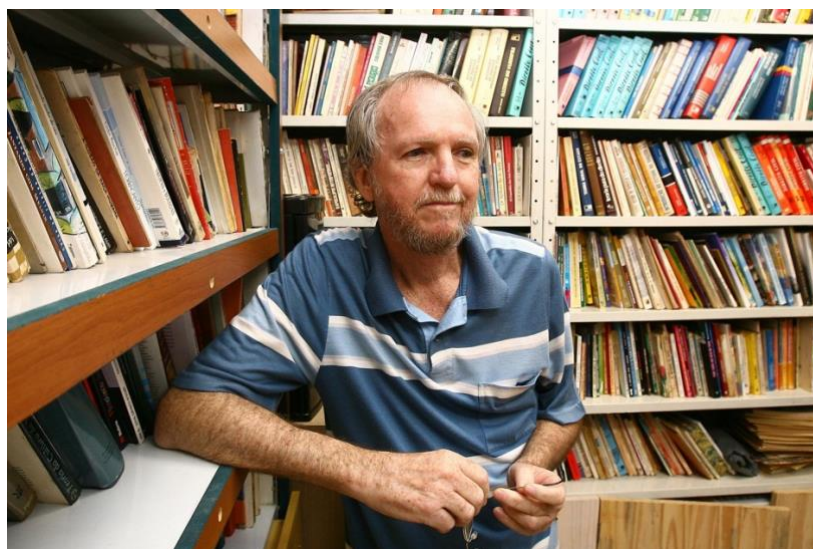
Essa perspectiva pode ser investigada nos contextos apresentados nesse ensaio – apesar de suas características bastante heterogêneas. Já que as ações são desempenhadas como necessidades iminentes nas conjunturas de suas lutas para tornar a memória sempre viva a ponto de promover mudanças políticas. Dessa forma, pretende-se direcionar um olhar crítico para as práxis que estão manifestas na cidade e que dialogam com circunstâncias passadas e que se reconfiguram permanentemente na organização coletiva, como afirma Butler (2023) ao se referir ao que corpos reunidos comunicam no cenário de assembleias e reuniões públicas semelhantes: “[...] não somos descartáveis, mesmo quando permanecem em silêncio. Essa possibilidade de expressão é parte da performatividade plural e corpórea que devemos compreender como marcada por dependência e resistência.” (p.24).

Dessa maneira, as reuniões em grupos podem representar uma quebra no cenário normativo urbano. Associadas a modos de ação/celebração/ritos que buscam evocar a memória, essas reuniões não apenas preservam o que permanecerá inesquecível para uma parte da população, mas também destacam a responsabilidade compartilhada por toda a sociedade acerca de algum tema. Ademais, a própria cidade é uma grande selva de pedras que biografa nossas passagens, devires, nostalgias. É, notoriamente, a maior base material que dialogiza o que é familiar e estranho para nós. Poderiam ser essas tradições tão heterogêneas, portanto, conglomerados de práticas que exercem uma contínua relação com o espaço sendo influenciadas e influenciando as políticas públicas.

4. UM RETRATO DO TEATRO E DAS LUTAS POLÍTICAS EM GOIÂNIA: OS PRIMEIROS PASSOS EM DIREÇÃO AOS MOVIMENTOS DO PRESENTE

Em um fim de tarde de dezembro de 2017 no Centro Cultural UFG, importante espaço cultural da cidade de Goiânia e parte da Universidade Federal de Goiás, depois de algum espetáculo daquela mostra, o FUGA, Festival Universitário de Artes Cênicas de Goiás, a foto de um homem foi projetada como forma de homenagem no pano de fundo escuro do espaço multiuso. Tratava-se de Hugo Zorzetti (1947-2017), nome central no teatro feito na capital e no estado de Goiás, e grande responsável pela passagem do teatro profissional e amador experimentado do século XX na cidade, para sua constituição em formações de ensinos públicos como cursos técnicos e superior.

Figura 4 - Teatrólogo Hugo Zorzetti.



Fonte: Foto de Wildes Barbosa, 2017.

Meu primeiro contato com esse homem foi através da disciplina de Teatro Goiano, que existe desde 2013, obrigatória no primeiro semestre da graduação em Teatro-Licenciatura, antigo curso de Artes Cênicas da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG. Foi ministrada pela professora Walquiria Pereira Batista³²,

³² Em 2022, a professora, atriz e pesquisadora, lançou a obra *História do teatro em Goiás: comunidade protagonista*, resultado de uma pesquisa realizada entre os anos de 2015 e 2021 em cidades da Região do Entorno de Goiânia, no qual pesquisou os seguintes grupos teatrais: Ponto de Cultura Cidade Livre, Grupo Desencanto de Teatro, Porão Cênico, Cia Delarte e Grupo Imagem. Sua

importante pesquisadora do campo da história teatral no estado e, sobretudo, na cidade de Goiânia e seus arredores. Sua identificação com o tema, visto que também trabalhou com Hugo Zorzetti, aproximou aqueles jovens estudantes dos assuntos que circundavam o teatro no estado e, principalmente, fez-nos perceber a importância de conhecer o chão em que pisávamos e a luta que era fazer teatro longe dos centros econômicos e culturais do país.

Recordo-me da sua repugnância por uma fala de certa atriz goiana conhecida no país, que ao chegar no Rio de Janeiro teria afirmado que não havia teatro em Goiás. Repulsa essa que era atestada em suas aulas ao demonstrar a força daquelas histórias e trajetórias. Comunicação importante quando se considerava que a sala de aula era composta por estudantes de estados diferentes, muitos deles vindo para cursar a graduação, como de Minas Gerais, Bahia, Tocantins, São Paulo. Explica-se isso pela relevância da UFG no centro do país, como meio importante para a formação de estudantes de estados vizinhos, sobretudo seus interiores que se aproximam culturalmente e geograficamente do Estado de Goiás.

Quanto a Hugo Zorzetti, pudemos, ainda jovens, conhecer essa figura essencial na história do teatro feito ali, e o trabalho de uma pessoa que conciliou produção artística e militância política, ações como docente que visaram a profissionalização da prática teatral na capital, e um trabalho ferrenho de registro histórico que permitiu a Goiás se enxergar enquanto berço de um teatro. Suas realizações são reflexo da necessidade iminente de Goiânia se organizar, se perceber e se sustentar enquanto cena e local de formação teatral.

Pensando essas três frentes de seu trabalho, amplas e inesgotáveis, e que aqui servem como forma organizacional de explicitar sua trajetória, começemos pela primeira, sua produção artística e militância política. Zorzetti, já na década de 1960, realizava, no meio estudantil, apresentações com críticas sociais e com forte apelo cômico, incomodando as instituições governamentais da época, ligadas à prefeitura e ao estado. Foi assim por muitos anos, até que criou junto a outros artistas o Grupo Teatro Exercício, por volta de 1974, no qual era o principal dramaturgo. O grupo chegou a abrir um teatro em 1986, o Teatro da Liberdade, momento de sua maior

trajetória e pesquisa, motivou que em 2017 eu realizasse um estágio observatório no Ponto de Cultura Cidade Livre, na periferia de Aparecida de Goiânia, na região metropolitana de Goiás, e segunda maior cidade do Estado.

produção, espaço que funcionou por 2 anos. Para a dissertação de mestrado de Saulo Germano Sales Dallago (2007), Hugo Zorzetti, comentou sobre esse período:

Isso foi na década de [19]70, a gente estava vivendo as agruras da Ditadura Militar, a coisa tava praticamente degradingolada aqui em Goiás, e Goiás foi uma das grandes resistências que houve à Ditadura, a guerrilha [do Araguaia] aqui muito próxima, os estudantes muito engajados, raro o estudante aí da política estudantil que não tivesse o seu nome já sublinhado várias vezes aí nos cartões do DOPS e tal, então a gente vivia muito policiado, não era brincadeira, a neurose campeava, porque reuniam-se 3, 4 pessoas a gente tinha certeza que um era um olheiro, era uma inquisição, Goiás viveu tempos terríveis, e a gente via sempre colegas desaparecendo, professores desaparecendo, o regime de boca fechada, entende, mas muita atividade subterrânea" (Dallago, 2007, p.63).

Por atividade-subterrânea entende-se diferentes ações e organizações nesse período, como os trabalhos que realizava como professor junto aos estudantes secundaristas, no Colégio Universitário, o Colu, e no Lyceu de Goiânia³³, e, sobretudo, a atuação com teatro que teve como convidado por pessoas ligadas ao DCE, Diretório Central dos Estudantes. Nesse caso, o conjunto a convidá-lo representava uma parcela alternativa, que não respondia oficialmente pelo Diretório da Universidade Federal de Goiás, a que se chamou Caixa 2. Um pessoal que não se escondia, e por isso, frequentemente era perseguido e preso.

Apesar desse último e importante trabalho junto aos universitários da luta pela democracia na UFG, foi da experiência com os estudantes secundaristas que surgiu o grupo TESE (Teatro Experimental do Estudante Secundarista), o nascedouro do Teatro Exercício. Mas, antes de chegar a essa última formação, o grupo passou a se denominar Grupo Caos, em razão da repressão sofrida ao ser impedido de continuar os ensaios no Lyceu, em meio ao contexto adverso em que se encontravam. No colégio, o grupo enfrentou falsas acusações, sem provas ou direito à defesa. Foi acusado de promover bacanais, regados a sexo e drogas no auditório da escola. Após isso, ensaiaram na oficina mecânica do pai de uma das atrizes e, sob uma mangueira, no quintal de outra atriz, Terezinha Fernandes, que posteriormente integrou o grupo que compunha o Teatro Exercício. A saga por encontrar lugares para ensaios marcou a trajetória do grupo, que revezava encontros em diferentes casas dos integrantes;

³³ Uma das primeiras instituições de ensino da nova capital do Estado de Goiás, e principal berço intelectual da elite goianiense, formou diversos políticos e escritores, como José J. Veiga (1915-1999). Foi importante campo de mobilização da estudantada nos tempos de enfrentamento da ditadura civil-militar. Onde, o artístico plástico goiano Siron Franco teria algumas de suas obras destruídas durante o período. (Bezerra, 2023)

sendo essa, inclusive, uma dificuldade apontada por diversos fazedores de teatro daquela época.

Ilson Araújo, um dos integrantes do Teatro Exercício comenta na mesma série de entrevistas realizadas por Dallago: “[...] em Goiás os grupos não têm um espaço, ninguém tem espaço, então você monta espetáculo, você ensaia nas casas, você ensaia nos lugares, cada um, ou na casa ou arranja um espaçozinho, ou nos centros comunitários, não sei, você não tem um espaço (2007, p. 73-74).

Sobre isso, Dallago (2007) complementa:

Assim, os artistas teatrais em Goiás (lembrando que, principalmente à época pesquisada, as pessoas - e principalmente os artistas - referiam-se muito a Goiás falando, na verdade, sobre Goiânia, uma vez que esta era a principal responsável pelo movimento artístico e cultural do Estado) e, no caso específico, aqueles ligados ao grupo Teatro Exercício fazem do lugar, da casa, da residência, o espaço público para ensaios. (p.74)

Hugo Zorzetti é convidado a trabalhar na Superintendência de Ações Culturais. Na época (meados dos anos 1970), não havia uma secretaria de Cultura no Estado. A superintendência era vinculada à Educação, sendo, portanto, chamada de Secretaria de Educação e Cultura. O professor Aldair Ares, então novo diretor da Superintendência, cria o Instituto Goiano de Teatro e convida Zorzetti para a direção. Esse passo levou, em pouco tempo, o Teatro Exercício a conquistar um espaço apropriado para seus ensaios, assim como outros grupos que enfrentavam a mesma labuta.

Trata-se, portanto, de uma fresta que permite vislumbrar o envolvimento de Hugo Zorzetti e da trupe do Teatro Exercício com o teatro político e o movimento estudantil nas duas primeiras décadas da ditadura civil-militar — movimentos que, não por coincidência, são contemporâneos. Consequentemente, como já mencionado, Zorzetti exerceu diversas influências no teatro do Estado de Goiás e de sua capital, sendo considerado um dos propulsores daquilo que pode ser entendido como um significativo passo rumo à profissionalização do teatro ali realizado: a criação da primeira (e até então única) graduação em Artes Cênicas do Estado, que oferecia, por um período, as modalidades de Licenciatura e Bacharelado. A partir de 2016, em razão da insuficiência numérica no quadro docente, entre outras questões, passou a ser oferecida apenas a Licenciatura, então intitulada Teatro – Licenciatura.

A importância crucial de Zorzetti na criação do curso é relatada no atual PPC (projeto pedagógico do curso), o qual formaliza o novo currículo como Teatro – Licenciatura, revendo as bibliografias e matérias. No documento consta:

O curso de teatro da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG teve início em 1999, com a criação de um Bacharelado em Artes Cênicas, com habilitação em Interpretação Teatral, atendendo à forte demanda social pela profissionalização da área (Resolução CEPEC no 528/2000). Observando-se, seguidamente, a necessidade da formação de professores para o ensino de teatro nas escolas de ensino médio e fundamental, bem como a eficácia que o ensino de teatro apresenta para difundir o saber teatral, fortalecendo sua prática na sociedade, foi aprovado e criado, no ano seguinte, um curso de Licenciatura em Artes Cênicas, conforme Resolução CEPEC No 546/2001. Ambos os cursos foram criados na gestão da professora Glacy Antunes de Oliveira, como diretora daquela que se denominava, até então, Escola de Música. O proponente e idealizador da criação dos cursos, bem como o responsável pela elaboração dos primeiros projetos pedagógicos e sua implementação, foi o professor e teatrólogo goiano Hugo Eustáquio de Macedo Zorzetti [ou Hugo Zorzetti, como assinava em suas produções e como é referido neste trabalho], reconhecidamente um dos mais importantes artistas de teatro da região. Zorzetti também contou, à época, com a decisiva colaboração do professor Constantino Isidoro Filho, importante artista e encenador teatral goiano, além dos professores Neve-lone Ribeiro Guimarães e Wolney Arruda Unes que, mesmo não tendo formação específica na área de teatro, são profissionais de grande saber nos campos da estética, produção simbólica, produção cultural e música. (Universidade Federal de Goiás, [20--]).

Como já foi afirmado, a graduação em Teatro representou um marco simbólico e substancial, pois é o momento em que os profissionais passaram a se formar no próprio Estado de Goiás, ao menos no que diz respeito à formação institucionalizada e formal. Isso porque as primeiras turmas foram compostas, também, por pessoas que já possuíam uma formação empírica — adquirida em seus grupos e coletivos. Com o passar do tempo, as turmas passaram a apresentar significativa heterogeneidade; ao menos no período (2017-2022) no qual estive como graduando esse foi um cenário bastante notável. No mesmo documento, essa importância é destacada:

[...] o curso de Artes Cênicas da UFG busca interferir positivamente na realidade do teatro em Goiás. Hoje é possível perceber que o referido curso tem diplomado os primeiros profissionais de teatro no Estado, e modificado a paisagem de um meio ainda dileitante. Este fato pode ser observado tanto do ponto de vista da atuação do bacharel, quando verificamos a formação de grupos de pesquisa teatral atuantes em Goiás, que desenvolvem projetos de produções e montagens teatrais com acurada qualidade estética, cuidados técnicos e artísticos visíveis, quanto do ponto de vista do licenciado, com a sua atuação efetiva nas instituições de ensino, com a oferta do teatro como componente curricular. (Universidade Federal de Goiás, [s.d.], [n.p])

Juntam-se, assim, indicações consistentes da contribuição de Hugo Zorzetti para a cena teatral goiana e, sobretudo, goianiense. Complementarmente, em sua trajetória, destaca-se o interesse do teatrólogo em elaborar os primeiros registros teóricos consistentes sobre as primeiras décadas do teatro na capital e no estado.

Por não ser o foco deste trabalho, não me debruçarei sobre o teatro do interior de Goiás, mas, conforme a proposta, circunscreverei às minhas memórias aquilo a que estive, de alguma maneira, mais próximo. Os teatros nos interiores goianos também merecem capítulos à parte, assim como aqueles situados na região metropolitana de Goiânia. Contudo, salvo alguma menção que farei adiante, esse não é o objetivo deste estudo.

Entretanto, é importante mencionar – como faço nesta caminhada pessoal, implicada em um contexto histórico mais amplo e coletivo – que, a partir da matéria *Manifestações Dramáticas Populares*, ministrada pela professora Joana Abreu e aliado a interesses pessoais e grupais, foi possível obter um panorama da pluralidade das teatralidades populares desses interiores, que antecedem a própria existência de Goiânia. É o caso da Congada de Catalão, celebrada desde 1876, manifestação que reúne aspectos religiosos do cristianismo e de matrizes africanas, remetendo às culturas de Angola, Moçambique e de outras regiões do continente africano (Governo do estado de Goiás, 2022). Ou, em registros mais recentes, o Grupo Boi do Rosário, que carrega a tradição do bumba meu boi, formado por maranhenses em Pirenópolis.

No tocante aos estudos históricos realizados por Hugo Zorzetti, estes foram registrados e publicados em formato de livros, intitulados: *Memória do Teatro Goiano*³⁴: *A Cena na Capital: Os Chamados “Pioneiros”* – tomo I (2005), *Memória do Teatro Goiano: A Cena no Interior* – tomo II (2008) e *Memória do teatro goiano: A cena na ditadura* – volume 3 (2014). Essas datas correspondem às primeiras edições das obras, o que se relaciona ao fato de que apenas nas últimas décadas de sua vida Zorzetti pode, enfim, dedicar-se à tarefa que tanto almejava. Também é digno de destaque o quão recente é a existência de registros do gênero relacionados a essa

³⁴ A diferenciação entre o uso de letras maiúsculas no início de “Teatro Goiano”, bem como a utilização do termo “tomo” nos dois primeiros livros e “volume” no terceiro, segue a forma adotada nas edições consultadas, conforme pode ser verificado nas referências bibliográficas apresentadas ao final desta reflexão. Os dois primeiros livros receberam uma segunda edição, publicada juntamente a primeira edição do terceiro, pela Editora UFG, ocasião em que se uniformizou o uso de letras minúsculas em “teatro goiano”, bem como a adoção do termo “volumes”.

história. Conforme afirmou o autor em seu primeiro tomo — o qual é primordial para o recorte à qual esta reflexão se dedica:

Este trabalho é a conclusão de uma tarefa que eu vinha adiando há pelo menos dez anos. Venho há muito me empenhando em coletar dados e informações sobre o teatro feito em Goiás. Pesquisei fontes e colhi dados que remontam às primeiras e tênues manifestações cênicas goianas, a partir do século XVIII. Nunca perdi a oportunidade de garimpar alguma evidência de movimento teatral significativo, quando visitei a passeio ou a trabalho algum município do estado. Entrevistei pessoas, colhi depoimentos de gente envolvida direta e indiretamente nesses movimentos. Fui, então, construindo um dossiê substancial sobre a existência da efêmera cena goiana. Muitas vezes tive o ímpeto de pôr tudo isso em um livro, dada a urgência de se publicar alguma coisa sobre o assunto, tendo em vista nada termos sobre ele registrado. Porém, continha-me ante a responsabilidade da tarefa e a indisciplina científica do trabalho de pesquisa que eu iniciara. A sala de aula, minha obrigação diária, assim como os compromissos do encenador e as demais atividades que me absorviam plenamente, afastavam-me inexorável e definitivamente do ritual quase místico a que se deve impor um pesquisador sério, por mais que a ideia de cumprí-lo me atraísse. O mundo da pesquisa, principalmente o da pesquisa histórica, é um nunca esgotar de trabalho [...] (Zorzetti, 2005, p.15).

Em seguida Hugo Zorzetti menciona a criação da graduação de Artes Cênicas da UFG, e relaciona com o próprio movimento de escrita organização dos livros.

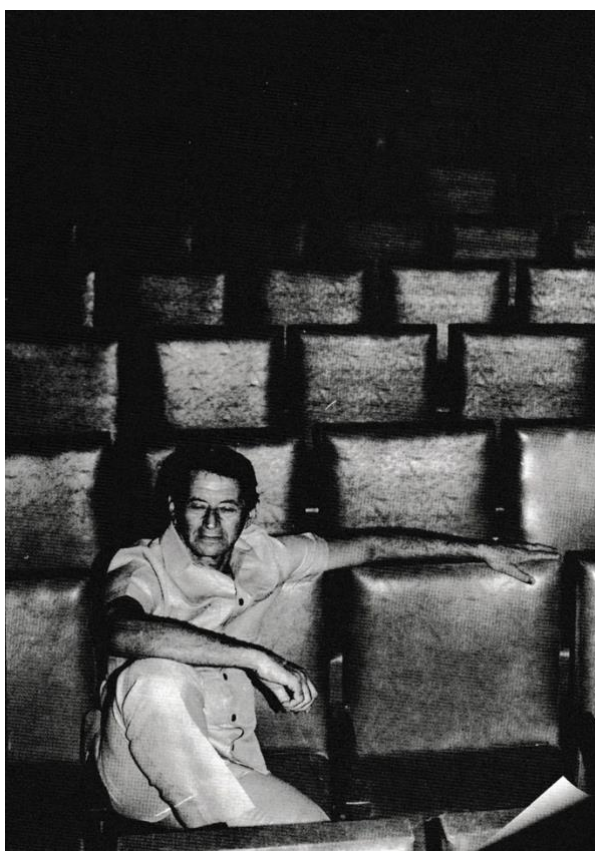
[...] Quando criamos o curso de Artes Cênicas na UFG, fizemos questão de colocar no programa uma disciplina que ministrasse informações sobre o nosso teatro: O Teatro Goiano. Foi um deus-nos-acuda. O infeliz do professor encarregado da disciplina se deparou com a irrecorrível falta de publicações e registros sobre o assunto, um mínimo em que pudesse se agarrar para um “início de conversa”. Foi então que eu resolvi deixar os escrúpulos científicos de lado e contribuir com o pouco que juntei. [...] (Zorzetti, 2005, p.16)

Conforme visto, o elo entre os esforços de Hugo Zorzetti e o despertar do interesse pela pesquisa do teatro no Estado, por parte de diferentes pesquisadoras, não é fruto do acaso. A matéria Teatro Goiano, ministrada pela professora Walquiria Pereira Batista a mim e a meus colegas, integra uma intencionalidade consistente: fazer do teatro goiano uma história reverberante — não apenas demonstrar que há uma trajetória artística, mas também evidenciar um processo de luta por reconhecimento e de resistência à ditadura civil-militar brasileira.

Em seu livro, Zorzetti concentra seus esforços em narrar o pioneirismo do teatro goianiense a partir de três artistas marcantes e contemporâneos seus: Cici Pinheiro, Otavinho Arantes e João Bennio. Começa por Otavinho Arantes, que rejeitava a alcunha de pioneiro, e com razão. Antes dele, no início da década de 1940,

alguns artistas já produziam teatro; foi com eles que o recém-chegado de Trindade, cidade da região metropolitana, o jovem Otavinho Arantes pôde aprender e se reconhecer como artista teatral. Ainda nessa década, em maio de 1946, enquanto estudante do Lyceu de Goiânia, Arantes dá um passo importante como diretor de teatro: funda a Agremiação Goiana de Teatro, “[...] uma tentativa de dar às suas produções um toque menos diletante, condição acanhada que maculava os projetos mais audaciosos do diretor que estava nascendo” (Zorzetti, 2005, p. 22).

Figura 5 - Otavinho Arantes.



Fonte: Acervo de Walter Guerra, 2025.

Otavinho vivia, como ele mesmo dizia, cada minuto trabalhando para o teatro. Era um homem que, mesmo dividido entre o serviço público e suas burocracias — que lhe garantiam a sobrevivência material —, era rodeado pelo teatro. Questionava a burocracia em torno das iniciativas institucionais ligadas à cultura e à gestão pública, assim como a visão daquela sociedade goiana em relação às artistas de teatro. Esbravejava nos órgãos públicos aos quais tinha acesso, alertando sobre o

descompromisso com a linguagem teatral e exigindo novos procedimentos. Conforme ele mesmo disse:

Artista de teatro em Goiás não é artista. Acho que não. Em Goiás, todo mundo é artista. Alguém passa um pincel com tinta numa tela é artista. Ninguém sabe o que está querendo dizer, mas é um artista. Gente que escreve aquele mundo de livro patrocinado pelo governo, que ninguém compra e ninguém lê, é artista. Um timinho de futebol de periferia arruma com as autoridades, camisa, chuteira, campo pra treinar e condução pra ir jogar noutros estados. A gente que faz teatro pode morrer tentando chamar a atenção de alguém, mas ninguém liga a mínima para nós. Isso me deixa triste... Que tipo de artista somos nós, heim? (Zorzetti, 2005, p.29)

Era um homem de personalidade marcante, conhecido por sua sinceridade, impertinência e renitência. Para Zorzetti, o homem mais honesto, positivo e sincero que conheceu. O zelo excessivo pelas coisas do teatro era visto como fanatismo por uns, o que era encarado por muitos com certo cinismo, sobretudo por seus desafetos, que não eram poucos, dada a sua personalidade e obstinação pelos assuntos de teatro em diversos cenários da cidade.

Em seu livro, Hugo Zorzetti faz jus ao uso do termo “memória” como título para tratar das principais personagens do seu estudo, pois concentra-se não só em seus feitos, mas em como essas pessoas eram vistas pela sociedade da época: como circulavam pelas instituições, como a população as via e como a imprensa repercutia as situações relacionadas a elas. Isso é uma marca da escrita de Zorzetti na obra, mas, mais do que isso, revela que, em cidades pequenas, a memória coletiva e a visão do indivíduo enquanto pessoa provida de uma personalidade, costumes e maneirismos é tão relevante quanto seus feitos ou, como é o caso, em sociedades demasiadamente moralistas, isso pode ter ainda um impacto maior do que outras questões.

O texto de Hugo Zorzetti ganha camadas importantes quando o assunto é política, ou teatro político. Zorzetti (2005) revela como Otavinho Arantes era alguém mal-visto pelos estudantes e artistas engajados: “[...] em uma Goiânia tida como a mais politizada das capitais brasileiras, onde os estudantes enchiam os teatros, mais para discutirem a ideologia da arte que para assistirem aos espetáculos apresentados. [...]” (p. 31). Arantes era visto como um reacionário inconsequente, principalmente por ter surgido artisticamente no que era o reduto estratégico da engajada política estudantil de Goiás. Não se envolvia nas lutas estudantis tão

contundentes da época, considerava o teatro algo político, pois, segundo ele, tudo era política; mas não fazia um teatro de expressão explicitamente política, que questionasse a ditadura da época.³⁵

Otavinho Arantes dizia não gostar de política, pois acreditava que esta sempre tinha atrapalhado o teatro, e tinha essa crença muito influenciado pelo que via em seus trabalhos na repartição pública. Zorzetti (2005) complementa: “[...] Mas nesse campo ele não estava sozinho. João Bennio e Cici Pinheiro, seus contemporâneos famosos, também não se arriscaram nesse tipo de engajamento. Suas lutas eram pela arte, como se fosse possível separá-la do conflito político” (p. 34). É possível pensar que a relação com a política que esses artistas tiveram é reflexo das suas intencionalidades com o teatro, que seriam completamente inviáveis se adotassem uma postura mais combativa em uma cidade tão isolada politicamente dos grandes centros, apesar de terem sido questionadores das tradições morais da época – principalmente Pinheiro, como será visto mais à frente. É inconcebível pensar em um teatro no centro de Goiânia entre as décadas de 1960 e 1980, com trabalhos explicitamente políticos e transgressores – como ocorreu em cidades como São Paulo, mesmo que isso tenha implicado muita violência. Trata-se, ainda hoje, de uma sociedade majoritariamente conservadora e alinhada às pautas da extrema-direita.

Recuperando minhas lembranças sobre o tempo em que vivi na cidade, recordo-me da escassez de espaços de socialização ao ar livre que não estivessem constantemente sob ameaça. Sambas e outras manifestações populares eram perseguidas pelos vizinhos e pelo governo. Um caso emblemático é o da Rua 8, no centro da cidade, que, principalmente aos fins de semana, recebe uma grande diversidade de jovens de perfil alternativo e de viés progressista, sobretudo em função de seus bares explicitamente engajados. Não raramente, em meio ao movimento da rua, éramos interrompidos pela passagem da polícia, mesmo em um cenário absolutamente pacífico (Lopes, 2021). Além disso, em diversos momentos, políticos de esquerda precisaram intervir para que as movimentações na região pudessem continuar, já que se trata de uma área que notadamente não costuma ter trânsito significativo de veículos durante a noite.

³⁵ “[...] Era o tempo do artista "operário da arte", do artista "soldado da luta" contra a opressão capitalista. O tempo era de Brecht marxista, e Otavinho montava Sartre, existencialista, quando não punha no palco a insossa Maria Clara Machado, sem pudores nenhum. [...]” (Zorzetti, 2005. p.34)

Outro caso, que marca meu primeiro ano na cidade, é o do estudante Mateus Ferreira. Durante um protesto contra as reformas trabalhista e da previdência, promovidas pelo governo golpista³⁶ de Michel Temer em 2017 (Borges, 2017; Ruffato, 2016), no centro de Goiânia, Ferreira foi atingido na cabeça por um cassetete manuseado pelo policial Augusto Sampaio, em uma velocidade superior a 108 km/h, o impacto foi tão violento que quebrou o objeto ao meio (Túlio, 2017). Eu estava lá. Era, provavelmente, a minha primeira manifestação. Foi no momento de uma correria; meu olhar estava direcionado para onde Mateus Ferreira se encontrava. Eu o vi caindo, vi o ferimento em sua testa, que me assustou como poucas situações tinham me causado até então. Após esse fato, parecia formar-se uma espécie de estufa com um chiado abafado, fruto do impacto de tamanha violência.

Um outro caso emblemático é o de Guilherme Silva Neto, conhecido como Guilherme Irish, jovem estudante da Universidade Federal de Goiás, que foi morto a tiros pelo próprio pai em Goiânia, em 15 de novembro de 2016. O pai, o engenheiro civil Alexandre José da Silva Neto, de 60 anos, não aceitava o envolvimento do filho com causas sociais e cometeu suicídio após o assassinato, em uma calçada da cidade. O homem perseguiu Irish mesmo depois de tê-lo baleado. Concomitantemente, ocorria uma ocupação no Campus Samambaia da UFG; seu engajamento nessas ocupações não era aceito pelo pai e acabou sendo um dos gatilhos do crime (Santana, Vitor; Velasco Murillo, 2016). Os estudantes que participavam da ocupação o homenagearam. Toda a repercussão desse crime era visível nas paredes da universidade e repercutia nos debates logo na minha chegada à UFG, em 2017.

³⁶ Ver mais em: YAROCHEWSKY, Leonardo Isaac. *Impeachment da presidente Dilma: golpe de Estado*. Consultor Jurídico, São Paulo, 27 mar. 2016. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2016-mar-27/leonardo-isaac-yarochewsky-impeachment-presidente-dilma-golpe/>. Acesso em: 4 jun. 2025.

Figura 6 - Ocupação nos Campus Samambaia da UFG em 2016.



Foto: Vitor Santana, 2016.

Estes são alguns retratos de uma cidade que, embora fora dos grandes centros culturais e econômicos, sempre contou com uma juventude engajada e persistente. Trata-se também de uma cidade que, culturalmente, convive constantemente com um conservadorismo imbricado tanto na sociedade civil quanto entre os governantes. Consolidar a linguagem teatral nesse contexto, muitas vezes vista como uma arte marginal e, como coloca Arantes, subjugada frente às demais em um cenário institucional de financiamentos e apoios, pode ter implicado certas omissões, como nos casos das personagens aqui citadas, especialmente quando o tema envolve o tratamento explícito da política.

Entretanto, quando o foco recai sobre o questionamento das normas sociais vigentes e sobre a insistência em fazer essa linguagem reverberar na cidade, o que também influencia grupos mais combativos politicamente, como o Teatro Exercício, de Hugo Zorzetti, pode-se dizer que, de outras maneiras, Arantes influencia a realidade goianiense.

Tal como apontado, em 1946, Otavinho Arantes, junto com alguns atores e uma atriz mais envolvidos, como Roldão Vieira, Maria Baiocchi e Osires Teixeira, fundam a AGT – Agremiação Goiana de Teatro. Diante da dificuldade acentuada em ensaiar no Lyceu seus espetáculos, o grupo chegou, em forma de irreverência e protesto, a ensaiar na fonte luminosa em frente a um museu na Praça Cívica, ponto central da cidade. Arantes aproveitava as pessoas que passavam para fazê-las, a

partir de suas curiosidades, público e, também, externava suas queixas quanto à falta de arejamento para a arte daquele coletivo.

Diversas dificuldades e pessoas que acolheram o grupo marcam essa trajetória em seu início. O grande cenário: uma Goiânia com poucos teatros ou cinemas. Entre aqueles que se destacavam, havia três teatros no centro da cidade (Cine Teatro Goiânia, Teatro de Emergência, Lyceu de Goiânia) e outro em um bairro próximo, Campinas (Colégio Santa Clara). Eram poucas as opções de palco na incipiente capital d'outorora. Zorzetti relata como se organizava, ou desorganizava, a cena cultural daquela época:

Davam tão pouco valor às atividades culturais os burocratas do patrimônio público, que não era raro cederem a casa para três ou mais atividades numa mesma noite. Era muito comum um grupo teatral ver-se obrigado a tirar às pressas o seu cenário do palco para dar lugar a uma palestra, uma reunião de diretoria de algum clube ou até para uma celebração religiosa que de repente surgia na pauta para ser realizada antes do espetáculo. Não raras vezes, sabendo que haveria uma apresentação teatral depois de uma palestra, o público da primeira se recusava a sair do teatro e, assim, assistia gratuitamente à segunda, dando um enorme prejuízo - ou às vezes imensa alegria - ao grupo que se apresentava. (Zorzetti, 2005. p.42)

Otavinho passa a se dedicar à construção de um teatro “seu” e da AGT. Diversas alternativas são almejadas e tentadas nos departamentos de cultura de diferentes governos, mas, como sempre, sem sucesso. Ele passa a buscar apoio de uma população que vê o teatro como algo distante de sua realidade social (Zorzetti, 2005). Busca, por meio de óbolos públicos, rifas e festas, aos poucos, conquistar o montante necessário para o início das obras desse teatro. Os recursos não eram suficientes, até que, certo dia, como conta Otavinho Arantes:

Eu levantei uma manhã, sete horas, que falar com o governador não era fácil. Eu sabia que se eu chegasse na ante-sala e pedisse para falar com ele, eles iam demorar para me atender, iam marcar dias na frente. Eu já gastei horas e horas nas ante-salas de governadores daqui, milhões de vezes, sei lá quantas. Então, me levantei muito cedo, fui ao Palácio das Esmeraldas e fui entrando. Não tinha um guarda. Fui entrando e quando vi estava em frente ao governador, numa sala que eu nem sabia que era do governador. Era o governador José Feliciano. Então ele falou: "Uai, menino como você entrou aqui?" Eu disse: "encontrei a porta aberta". Ele falou: "mas deixaram você entrar?" Eu disse: "não sei, eu não vi ninguém e quero falar é com o senhor". Aí ele disse: "O que foi? O que te aflige, você está assim tão preocupado". Eu disse: "Olha governador, se o senhor não construir um teatro aqui em Goiânia..." - porque eu já estava tomando providências sobre a construção do Teatro Inacabado, mas o negócio seria tão lento, tão demorado. Era um dinheirinho pingado, era fazendo rifas, era fazendo festas, era... todo dinheiro que caía era praquilo ali, mas eu não via esperanças, não - então eu disse:

"se o senhor não construir um teatro pra nós imediatamente eu me suicido, governador" ". Falei desse jeito pra ele. Ele falou: "mas o negócio é tão grave assim? Fica sossegado que nós vamos fazer um teatro" (Zorzetti, 2005, p.46).

O Teatro Inacabado — teatro esse que, enfim, Arantes conseguiria tirar do papel — iniciou seus intentos para uma futura construção em 1959, pois, depois de muita pressão sobre a Assembleia Legislativa e a Câmara Municipal, recebeu do Estado um lote. Antes, havia um imbróglio acentuado com um homem que ocupava aquele espaço com madeiras e vegetais plantados de forma dispersa.

Em 1963, as primeiras vigas foram levantadas, e tudo o que sucedeu foi com base em um esforço hercúleo de fazer o curto dinheiro erguer um novo dispositivo cultural na cidade. Em 2 de fevereiro de 1966, a Agremiação Goiana de Teatro estreia, com cadeiras emprestadas e acumulando adversidades, o primeiro espetáculo do espaço: a peça *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes.

Em 1967, o teatro sofreu com um incêndio que queimou boa parte da área externa. Só em 1969 conseguiu reabrir. Toda essa trajetória reforçou a alcunha de Teatro Inacabado da AGT, desde sua inauguração ainda nesse estágio, como tudo que sucedeu o pontapé inicial.

Otavinho faleceu em 1991, atropelado em Brasília, onde tinha ido buscar recursos para o teatro. Depois de seu falecimento, o teatro foi ocupado por anos por pessoas em situação de vulnerabilidade e de rua. Após esse período, tornou-se Teatro Otavinho Arantes e, por intermédio do Ministério Público, a AGT transformou-se na Fundação Otavinho Arantes.

A trajetória de Otavinho Arantes, aqui brevemente relatada, se entrelaça com esses primórdios de teatro e cidade, principalmente com outras duas pessoas: Cici Pinheiro e João Bennio. Cici Pinheiro, nascida na cidade de Orizona, no interior de Goiás, iniciou no teatro como “ponto”³⁷, devido à timidez de se apresentar diante do público. Mesmo sendo filha de Julieta de Resende Pinheiro e irmã de Florami

³⁷ Comum nos séculos XIX e XX, trata-se da pessoa que acompanhava o espetáculo escondida em algum canto da cena, conferindo o texto caso alguma atriz ou ator esquecesse suas falas, sobretudo no teatro dramático burguês. Com o fortalecimento da autonomia dos intérpretes e o surgimento de diferentes vertentes teatrais ao longo do século XX, essa prática caiu em desuso, sendo raramente observada no teatro contemporâneo. Entretanto, recentemente, pôde-se verificar o uso desse recurso na peça *Ficções*, dirigida por Rodrigo Portella e protagonizada por Vera Holtz. Nesse caso, a pessoa que fazia o “ponto”, posicionada na lateral da cena, ficava em certa evidência, sublinhando a metalinguagem proposta pelo diretor, que, ao mesmo tempo, desejava recorrer a essa função e incorporar um elemento histórico da linguagem teatral.

Pinheiro, ambas inclinadas à oratória e participantes de grupos amadores na pequena Orizona, a jovem Cici, registrada como Floracy Alves Pinheiro, não aparentava, em sua juventude, ter disponibilidade ou extroversão para seguir caminhos semelhantes.

Em 1949, já na capital, é levada pela irmã ao grupo de Otavinho Arantes, na AGT, para que pudesse se soltar mais, e é então que começa como “ponto”. Ainda em 1949, em uma dessas não surpreendentes ocasiões teatrais, em que uma atriz diz não poder subir ao palco por determinado motivo, não restou outra opção a não ser escalar Pinheiro. No ano seguinte, Cici Pinheiro já era considerada a principal atriz da trupe. Era fato que: “[...] por trás dessa timidez escondia-se uma mulher fortíssima cuja irreverência e desapego às convenções conservadoras da sociedade goiana acabariam por colocá-la sob a mira da patrulha dos paladinos da moral e dos “bons costumes [...] (Zorzetti, 2005, p.114)”.

O destaque como atriz na AGT a levou a participar de diferentes programas de rádio, emprestando sua voz também como redatora. Foi a primeira voz feminina a falar ao microfone em uma rádio de Goiás. Passou a escrever e encenar radioteatros para a Rádio Clube de Goiânia.

Figura 7 - Cici Pinheiro.



Fonte: Acervo da família de Cici Pinheiro, 2005.

O sucesso e a repercussão que alcançara na cena goianiense a trouxeram para São Paulo. Florami, sua irmã, já estudava Artes Dramáticas e atuava em companhias profissionais. Assim, seguiu seus passos:

[...] Em São Paulo foi apresentada a Graça Melo, que dirigia uma companhia de repertório e estava projetando montar uma peça de Nelson Rodrigues. Integrou-se no elenco e fez com ele *A Mulher sem Pecado*. Em seguida, atua em *Luciana e o Açougueiro*, de Marcel Emet, apresentada no Teatro Colombo, demolido alguns anos depois, pela inescrupulosa sanha imobiliária paulistana. Nessa montagem, contracenou com Madalena Miklos, Maurício Sherman, João Ângelo Labanca, entre outros artistas que faziam muito sucesso na época. Para ajudar no orçamento, já que o teatro não lhe rendia o suficiente para sobreviver, fazia dublagens de filmes para a televisão. (Zorzetti, 2005, p. 116)

Durante uma de suas férias, volta a Goiânia para visitar seus familiares. É então convencida a retornar à cidade para montar sua própria companhia. Sobre o ambiente que Pinheiro encontra, Zorzetti comenta:

Os argumentos de que Goiânia tinha mudado e que já era possível produzir teatro sem as dificuldades já experimentadas no passado, juntados aos apelos da menina interiorana acostumada ao cheiro do mato e ao cantar dos galos nas madrugadas puras de Orizona, levaram-na a desistir de São Paulo e a renovar os seus sonhos de fazer arte em sua terra. Criou a Companhia Cici Pinheiro, que estreou com a peça *Morre um Gato na China*, de Pedro Bloch, sob a direção de Luiz Carlos. Todavia o seu espírito iria bater de frente com a alma acanhada da sociedade goiana daquela época. A cidade, tida como renovada em sua apetência cultural e aberta às novidades artísticas, viria lhe desfechar um golpe dilacerante. O infeliz acontecimento se deu quando da segunda montagem de sua recém-criada companhia. [...] (2005, p.116-117)

Na década de 1950, Goiânia era uma cidade de porte médio para a época, com 53.389 habitantes, de acordo com o censo do IBGE. Era composta, em sua grande maioria, por famílias vindas do interior do estado. A capital havia sido oficialmente fundada apenas em 1933, poucos anos antes. Essas pessoas eram formadas principalmente em colégios cristãos e carregavam consigo os ranços das morais e costumes que essa ideologia propõe ou impõe. Nesse cenário, Pinheiro convida João Ângelo Lambaca para dirigir um espetáculo de sua companhia. A peça escolhida: *Deslumbramento*, de Keith Winter. O diretor sugere que, em determinado momento, haja um beijo em cena entre Cici Pinheiro e a personagem de um ator chamado Willian Aia. A partir do relato de Cici Pinheiro, é possível dimensionar minimamente o significado de um acontecimento como esse para a cidade:

Quando eu vi o que tinha de fazer, pensei: isso não vai dar boa coisa porque Goiânia não vai aceitar. Aí Labanca falou: vamos conversar com os seus pais. Fomos lá em casa e falamos com a mamãe. Ela falou: "olha, Cici, eu acho que não tem problema nenhum, mas o problema é com você. Você acha que vai aguentar a pressão?" Eu disse: "aguento!" Ela disse: "você sabe que Goiânia é meio retardada nesse sentido. O povo é muito maldoso". E eu disse: "eu vou topa a parada. E topei!". Eu me lembro que quando aconteceu no palco, o beijo, a plateia parece que subiu e eu ouvi aquele oh,oh,oh,oh... e aí começou o tititi (Zorzetti, 2005, p.117).

Não foi diferente do que sua mãe projetara: o beijo tomou proporções surpreendentes. "[...] Foi um gesto pioneiro num momento em que pioneirismo só era bem-vindo para atos e fatos comerciais e profissionais, desde que acomodáveis dentro do rol das boas e saudáveis inclinações humanas" (Zorzetti, 2005, p. 118-119).

Goiânia, na época, era exaltada em diversos escritos e produções de artistas, intelectuais e estudantes como uma cidade do futuro, um local com potencial progressista. Mas o estigma — que permanece até hoje — de uma cidade retrógrada, extremamente conservadora e pouco interessada pelas artes era reforçado por boa parte da população.

Esse movimento de mostrar essa outra face de Goiânia, como um espaço com grupos e pessoas articuladas no meio teatral, permanece ainda hoje e, sem dúvida, encontra nos movimentos e ventos atuais, como se verá ainda neste capítulo, um espaço muito mais arejado após tantos embates, em diferentes esferas, traçados no século passado.

Naquela época, décadas de 1950 e 1960, quando se concentram os principais acontecimentos desse momento na trajetória de Cici Pinheiro, o ofício de atriz na cidade era muitas vezes confundido com o de prostituta. De modo geral, o território não via o teatro com bons olhos. Cici Pinheiro, responsável pelo primeiro beijo encenado em um palco goiano, assim como o ator Willian Aia e o próprio diretor João Ângelo Lambaca, embora, como sintoma de uma sociedade machista, tenha sido ela a mais estigmatizada, foi isolada. Não era aceita nas casas da cidade. Passou a não sair mais. Era vista como prostituta pelos conterrâneos, até que teve de voltar a São Paulo. Cici Pinheiro se viu, então, diante da necessidade de refletir sobre o que era fazer teatro numa cidade que fora, e ainda é, promessa de desenvolvimento intelectual e artístico (Zorzetti, 2005).

Em São Paulo, trabalhou no TBC — Teatro Brasileiro de Comédia — e conviveu no meio artístico com Flávio Rangel, Augusto Boal, Walmor Chagas, Raul Cortez, entre outros. Transitava, por conta de sua acentuada capacidade de atuar em

diferentes linguagens dramáticas, entre a televisão, o rádio e os estúdios de dublagem, sem perder de vista o teatro, com o qual integrou diferentes espetáculos na capital paulista.

[...] Então, numa tarde de segunda-feira, quando entrava no seu apartamento para um rápido almoço, recebeu um telefonema de Goiânia. Era um enfático convite dos diretores da Tv Rádio Clube de Goiânia para que ela viesse ocupar o cargo de diretora artística da emissora.

Pediu tempo para pensar.

Naquela noite não dormiu. Passou o tempo inventariando o passado em Goiás, pesando e medindo as consequências artísticas e financeiras de uma volta a Goiânia. A Goiânia de suas apostas perdidas. Via-se, e com razão, bem-sucedida fora de Goiás e nada, nada mesmo, poderia convencê-la a voltar, a não ser os danados dos lastros nativos que ela nunca se permitiu perder na vida estrangeira.

Aceitou (Zorzetti, 2005, p.125).

Impasses com o diretor da TV Rádio Clube levaram-na a deixar a emissora algum tempo depois e a isolaram novamente em relação a trabalhos na área. Pinheiro muda-se para Ribeirão Preto e retorna a Goiânia após insistência e arranjo da família. Em 1964, trabalhando na Osego – Organização de Saúde do Estado de Goiás, decide voltar ao teatro na capital goiana, mesmo com os questionamentos da irmã, devido a tudo que havia passado por conta do famigerado beijo que a fizera sair da cidade. A irmã tinha certa razão: não seria fácil retomar a carreira teatral em um lugar onde era sempre lembrada por ter cruzado a linha do que era aceito por aquela sociedade, de moral e perspectivas sociais bastante enrijecidas dentro de um ideal fundamentalista.

Consegue ingressar na recém-criada TV Anhanguera ao juntar dinheiro e pagar para montar a primeira novela goiana, *A Família Brodie*, um grande sucesso. Em 1970, é convidada a compor o quadro de imortais da Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás – AFLAG, ocupando a cadeira de número 12. Começaram a surgir convites para palestras e conferências. Foi convidada pelo secretário de Educação e Cultura a assumir a coordenação de Artes do Estado. Ocupou o cargo de relações públicas da AFLAG, a convite da presidente. Inaugurou o Teatro de Arena da Universidade Católica de Goiás com uma peça de Lena Castelo Branco chamada *Magistrália*. Em 1972, a convite do Sesi, criou o Teatro do Operário e recebeu do então prefeito de Goiânia, Manoel dos Reis, o convite para levar seus trabalhos aos bairros da cidade.

Cici Pinheiro, que faleceu em 2002, em Goiânia, formou um dos primeiros grupos de teatro profissional de Goiás, a Cia. Cici Pinheiro, e consolidou-se, como

indica sua biografia e o contexto da época, como a atriz mais polivalente e prolífica do Estado. Mesmo com toda a produção realizada em Goiás e São Paulo, foi impedida pelos costumes da época — décadas de 1950, 1960 e 1970 — de manter em curso seu ofício, sua profissão. É apontada por Hugo Zorzetti, junto a Otavinho Arantes e João Bennio, como uma das pessoas pioneiras da cena teatral em Goiânia.

Figura 8 - Bennio em uma cena de Ciúme, de L. Vermail, contracena com Cici Pinheiro.



Fonte: Acervo da família de Cici Pinheiro, 2005.

João Bennio Babpista, ou simplesmente João Bennio, nasceu em 1927, na cidade de Presidente Soares, no interior de Minas Gerais. Com um mês de vida, foi morar em Mutum, também no interior de Minas, lugar que considerava sua verdadeira terra natal. Como servidor público, viveu em diferentes cidades do estado, inclusive inaugurando um grupo de teatro em uma pequena cidade chamada Pedra Azul. Durante o período em Pedra Azul, passou a apresentar o monólogo de Pedro Bloch, *As mãos de Eurídice*, que lhe rendeu convites para apresentações em várias cidades mineiras, além de passagens pelo Espírito Santo e pelo Rio de Janeiro. Em São Paulo, fez cursos que deram maior profundidade ao ofício que já exercia e ao qual se dedicava ferozmente. Durante uma passagem por Vitória da Conquista, na Bahia, recebeu de dois goianos, encantados com sua exibição, o convite para levar o monólogo a Goiânia.

[...] Em 1955, com vinte e oito anos de idade, o mineiro João Bennio plantou definitivamente os seus pés em uma Goiânia também jovem que testemunhou seu crescimento artístico, agasalhou seus sonhos de ator e o veria morrer prematuramente, vitimado por um câncer fulminante em 1984, numa terça-feira bocejante, às 5h20 da manhã. Hora mesmo que os boêmios vão para a cama (Zorzetti, 2005, p.153).

Segundo Bennio (Zorzetti, 2005), antes da sua primeira apresentação na cidade foi surpreendido por um telegrama que noticiará a morte de seu pai, no qual não pôde comparecer ao enterro pois um segundo espetáculo já havia sido marcado para o mesmo dia. Passou a apresentar por diversos espaços na cidade, associações, clubes, sindicatos. A classe média goianiense encontrará o seu ícone teatral.

Sobre Goiás dos anos 1950, Hugo Zorzetti (2005) comenta:

Goiás, ressentido do fardo de ser um estado agrário, considerado selvagem e inóspito, que não raras vezes aparecia na imprensa nacional descrito como uma terra onde índios e onças ferozes conviviam com lavradores embrutecidos, em corrutelas primitivas, agarrava-se a seus artistas e intelectuais emergentes para desfazer essa imagem humilhante que reduzia e minimizava o trânsito de nossa produção cultural, principalmente a literária, que aqui desaguava promissoramente (p.153).

O autor comenta como, até àqueles que representavam um orgulho para os intelectuais goianos por compartilharem da mesma naturalidade, como o escritor Hugo de Carvalho Ramos (1895-1921)³⁸, depois de relativo sucesso, era dado pelos jornais do Rio de Janeiro como sendo carioca. Sobre essa época, Zorzetti complementa:

[...] Alegando a indignação pelas arranhaduras no nosso brio caboclo impostas por essas graves humilhações à nossa vaidade intelectual, uma casta de artistas burgueses, calcificados na inexpressividade de sua produção artística, passou a postular do estado a criação de um órgão socorrista que se ocupasse em desenvolver uma política nativista de amparo e divulgação de nossa produção intelectual. Nascia aí uma cultura que até hoje conserva seu ranço peçonhento entre nós. Aquela que promove a separação entre o "o artista goiano" do resto dos artistas brasileiros. De nada mais provinciano se tem notícia. Instalou-se nos meios artísticos, ali na década de 1950, a falácia da "literatura goiana", da "música goiana", do "teatro goiano", da "pintura goiana" (Zorzetti, 2005, p.154).

³⁸ Autor de *Tropas e Boiadas*, publicado pela primeira vez em 1917. Foi um dos primeiros autores a escrever sobre a vida sertaneja, o que pode ter influenciado outros que perseguiram em sua literatura o mesmo universo interiorano.

De fato, esse tipo de alcunha ainda é corrente nas produções da cidade e do Estado. As experiências vividas com o cinema na capital goiana me permitem incluir também as artes audiovisuais produzidas em Goiânia, frequentemente referidas como “cinema goiano”. Certamente, por não ser goiano, talvez essa autorreferência não me incomode tanto quanto incomodou Zorzetti e outros artistas. Ocorre que tanto esse paradigma contemporâneo da arte produzida na região e no restante do Brasil quanto o que se vivia nos anos 1950 traz consigo o desejo de dar visibilidade ao que é feito ali. No caso da arte produzida hoje — no teatro, no cinema, na música e nas artes visuais —, alguma coisa mudou: grupos de teatro e dança alcançaram grandes editais e notoriedade, e filmes foram selecionados para importantes festivais pelo mundo. Entretanto, naquela época, tanto as artes quanto a cidade buscavam estar em evidência, inclusive entre os seus. João Bennio, apesar de não ser goiano, trazia para a arte teatral um carisma, qualidade que lhe foi fundamental para circular e conquistar o que conquistou na cidade, além de um profissionalismo raro para alguém do teatro naquele lugar. Conforme comenta Zorzetti:

O recém-chegado Bennio – que embora mineiro, assinalava aos goianos estar disposto a juntar o seu espírito guerreiro à nossa corajosa, mas ressentida e dolorida alma – foi recebido de braços abertos. Precisávamos de alguém com a sua voz potente e o seu discurso não acanhado para guarnecer um flanco de batalha até então entregue a guerreiros amadores, intimidados pela proporção da luta e pelo seu carente poder de fogo. Iniciara-se aí uma época importantíssima para o teatro goiano. Caíra de Minas em terras goianas um artista de tino profissional apuradíssimo que professorava sem nenhum acanhamento ou parcimônia os primados do palco – e o que era mais importante – impunha carisma e autoridade ao discurso queixoso dos artistas, em especial ao dos produtores de teatro, contra as adversidades que enfrentava. Vociferava com veemência e personalidade contra as barreiras e tropeços impostos pela incompetência e indolência do poder público aos promotores culturais. Incomodava com argumentos tão espirituosos quanto mordazes a inapetência e preguiça da sociedade de apoiar essas iniciativas, cujos produtos os artistas, a duras penas, lhe disponibilizavam (2005, p.156).

João Bennio foi alguém que valorizava suas produções em um contexto em que os encenadores pareciam pouco confiar em suas realizações; seu tom firme contrastava com o meio. Bennio atraía a atenção e o desejo de outros artistas para que pudessem trabalhar com o ator e encenador. Entretanto, como as outras personagens tidas como pioneiras aqui — com exceção do próprio Hugo Zorzetti —, carregava contradições estéticas e ideológicas. Tinha práticas, como encenador, que, aos olhos de uma pessoa crítica mais atenta, soariam como absurdas. No campo ideológico, novamente, suas contradições eram bastante marcantes:

[...] Outro despropósito de suas concepções era político. Não obstante suas desditas com o golpe militar que o colocou por quase um mês detrás das grades da Penitenciária Agrícola, mais pelos folclóricos equívocos da imbecilidade congênita dos guardiões da ideologia anticomunista do que pela ameaça de suas posições ideológicas, Bennio também morreria afirmando que arte e política não devem se misturar. Até nisso era fiel à epístola estético-ideológica reacionária do teatro de estrelas e vedetes do início do século XX (Zorzetti, 2005, p.158).

No que concerne propriamente ao seu trabalho e contribuição ao teatro goiano, destaca-se, como já mencionado, o caráter profissional que dedicava à arte teatral, contrastando com a visão vigente sobre essa prática, a qual pode ter reverberado em terras goianas. Outro ponto relevante é que o diretor, diferente de João Bennio e Cici Pinheiro, que faziam audições nas escolas como forma de ingresso em seus grupos, convidava pessoas sem prévia relação com o teatro, a partir de seu tino no dia a dia, e as “formava” como atores e atrizes. De fato, várias dessas pessoas, que até então tinham outra profissão, passaram a se dedicar majoritariamente ao teatro depois do trabalho com Bennio. O encenador ensinava dicção, postura, marcação, expressão facial — técnicas importantes para a atuação. Formavam-se as primeiras gerações de atores e atrizes do estado.

Após um tempo em Goiânia, com atores amadores, formou o Bennio e Seus Artistas, grupo de teatro que trazia propositadamente peças “leves” para que as pessoas se acostumassem a ver teatro — estratégia bem-sucedida. Quando foi convidado por Carmo Bernardes para um emprego de secretário na Companhia de Viação e Obras Públicas, e não sendo sua área, blefou: aceitaria o emprego se tivesse ajuda para a construção de um teatro em Goiânia. Surpreendentemente, “[...] a chantagem que nem precisaria ser uma chantagem para encontrar naquele espírito sensível a guarida para qualquer projeto de cultura, foi um estimulante” (Zorzetti, 2005, p. 165). Bernardes se colocou à disposição.

Após muita burocracia, como é de praxe nesses casos, o Teatro de Emergência foi construído no terreno do Jockey Clube de Goiás, cedido por seu presidente, Nelson Siqueira. Os recursos foram esgotados antes da aquisição dos mobiliários. Dessa maneira, Bennio se impôs a missão de terminá-lo por meio de doações e apresentações pelo interior. Sobre essa fase, relatou Bennio em 1983:

Naquele tempo era muito difícil. A gente não tinha a credibilidade que tem hoje, que vimos fazendo teatro durante vinte e tantos anos. E o preconceito

contra o teatro naquele tempo era terrível. Muito grande, mesmo. Artista de teatro e ladrão era mais ou menos uma coisa só. Era terrível (Zorzetti, 2005, p.167).

Inaugurou-se em 1960, com a peça *A Raposa e as Uvas*, de Guilherme Figueiredo³⁹, o Teatro de Emergência. Dirso José de Oliveira, conhecido como D.J. Oliveira artista visual de notória importância no estado e que se tornou parceiro profissional de Bennio, passou a morar no Emergência e fez dali o que o diretor teatral chamava de “Templo das Artes”, pois se reuniam para debates artístico-políticos artistas como Siron Franco, Kleber Gouveia, Izza Costa, Washington Rodrigues, entre outras figuras que eram frequentemente vistas ali. O Teatro de Emergência foi um marco na história da cultura goiana. E, mesmo com toda a influência que Bennio exercia na sociedade goianiense, ou as reverberações de discussões e projetos artísticos que saíram dali, não se pôde fugir do lamentável rumo que seguem diferentes teatros Brasil afora: a demolição.

O Teatro de Emergência remete a outro capítulo do teatro em Goiânia nos anos 1960, visto que foi palco de algumas apresentações do espetáculo *Mutirão em Novo Sol*, trazendo textos de Nelson Xavier, Augusto Boal, Hamilton Trevisan, Modesto Carone e Benedito Araújo, que denunciava a exploração do homem do campo pelos coronéis donos das terras. Foi apresentado pelo Centro Popular de Cultura (CPC), sendo considerado por alguns como o estopim para que os militares derrubassem o governador Mauro Borges Teixeira em 1964. Mauro Borges não escondia seu apoio ao espetáculo, chegando a trazer lavradores dos campos dos interiores para assistir à peça em Goiânia, assim como apoiava viagens do grupo para os interiores (Zorzetti, 2005).

Um dos órgãos oficiais nesse trabalho revolucionário era o Instituto de Cultura Popular (ICP), órgão do Cerne (Consórcio de Empresas de Radiodifusão e Notícias). O ICP apoiava todas as atividades do CPC de Goiás, bastante estimado na militância estudantil em âmbito nacional. O Centro Popular de Cultura era uma autarquia da

³⁹ [...] Bennio era apaixonado pelos textos de Figueiredo. Montara quase todos em sua trajetória artística. E foi Guilherme Figueiredo que, por um capricho político exacerbado, a que chamou de escrúpulos éticos, viria lhe dar tantos dissabores mais tarde. O autor o impediu de levar na programação de reabertura do Teatro Goiânia a mesma comédia que inaugurara o Teatro de Emergência. Era uma decisão sua: não autorizou a montagem de nenhuma peça de sua autoria durante os anos em que seu irmão João Figueiredo foi presidente da República. (Zorzetti, 2005. p.167)

União Estadual dos Estudantes (UEE). O encontro entre ICP e CPC revelava a cumplicidade entre o Palácio das Esmeraldas, sede do governo estadual, e a engajada e politizada UEE. Sobre a juventude da época, Zorzetti descreve:

[...] A militância da esquerda em Goiânia, formada por estudantes, professores, intelectuais e artistas, fustigava com severidade o sistema. Raro era um evento artístico, fosse ele um sarau ou uma peça de teatro, que não fosse eivado de cores ideológicas. Se não o era no seu conteúdo, sempre se conseguia provocar um debate político caloroso depois da apresentação anunciada. Diretores de teatro, pintores, escritores, enfim, quaisquer produtores culturais que se recusassem a se engajar nesse processo político sofriam severo julgamento crítico, quando não caíam em desgraça, no conceito abalizado da "*intelligentsia*" goiana. Otavinho Arantes, João Bennio, Cici Pinheiro, entre outros, muitas vezes tiveram as suas salivas amargadas por causa desse patrulhamento ideológico (2005, p.188).

A não atuação combativa politicamente, ao menos no que compete à política em âmbito nacional, sobretudo no período da ditadura civil-militar, não coloca estas três personagens como apoiadoras do regime militar. Contudo, como visto, elas se abstiveram, com seus fazeres teatrais, de uma atuação mais combativa. No entanto, não passavam despercebidas para a juventude engajada da época, pois, de alguma maneira, eram vistas como possíveis aliadas. Afinal, corriam contra a corrente por outro meio, tentando abrir caminho para uma prática que, por si só, já era vista com desconfiança em um terreno onde a arte em si era marginalizada. Além disso, essa juventude já percebia o teatro como um espaço revolucionário importante como visto acima.

De tal modo que, conforme se inicia este capítulo, enxergar a atuação política bastante ativa de Hugo Zorzetti, que pertence a uma geração ligeiramente posterior à dessas figuras teatrais, aliado ao fato de ele ter escolhido essas três figuras históricas para ilustrar o pioneirismo no teatro goianiense, comentando suas posições, demonstra que ele emprega sobre eles um olhar crítico quanto à questão política, mas reconhece que tornaram possível a realização do teatro em Goiânia, inclusive teatros bastante diferentes daqueles que eles próprios fizeram.

4.1 VENTOS DO PRESENTE: UMA LEITURA SOBRE O TEATRO EM GOIÂNIA HOJE

É, sem dúvida, demasiado displicente ousar dar conta por completo de uma história ampla como pode ser a do teatro feito em uma capital como Goiânia. Não é a intenção deste capítulo, ao menos ao que se prestou até o momento; nem nesta abordagem corrente, que conduz para um panorama de determinados grupos que atuam na capital goiana. O que se propõe aqui é apresentar distintos aspectos do teatro goiano a partir da memória registrada na obra literária de Hugo Zorzetti e de outras pessoas autoras, articulando essa abordagem à experiência empírica advinda de minha atuação artística na cidade de Goiânia, em diálogo com o rigor metodológico necessário à verificação de dados, reconhecendo as limitações desse percurso.

Como visto, muita água rolou para que o fazer teatral na cidade fosse algo, no mínimo, aceito. Enquanto uns corriam para abrir uma casa de espetáculo e para que o teatro não fosse visto como coisa de ladrão, havia quem se via em uma encruzilhada de julgamentos morais que, tendo experimentado outros lugares onde as pulsões e demandas criativas angariavam coisas novas, parecia algo medíocre se esconder por um beijo. Certamente, a relação público e atuantes nesse caso foi efetiva, como deve ser o papel do teatro, ou melhor, do teatro que pretende modificar e colocar a sociedade em debate, e não apenas manter as estruturas vigentes de ser e conviver.

Os esforços daqueles e daquelas que buscavam fazer de Goiânia uma cidade com um teatro forte e heterogêneo foram se constituindo como exitosos, em certa medida. Hoje, para além dos cursos de graduação em Teatro e de graduação em Direção de Arte (esta segunda tem como enfoque central a arte teatral e surgiu como o primeiro do Brasil em universidade pública), existem pelo menos duas instituições de ensino artístico e formação técnica gratuitas. Uma delas, o Gustav Ritter, foi inaugurado em 1988, em um prédio em estilo *art déco*⁴⁰, no bairro de Campinas, importante região da cidade. Por meio da Lei n. 19.372, de 30 de junho de 2016, o

⁴⁰ De acordo com Angélica Fernandes Azevedo (2018) em sua dissertação de mestrado intitulada *Memória Art Déco em Goiânia: a Busca por uma Identidade*. Goiânia apresenta uma relação intrínseca com o estilo *Art Déco*, que foi incorporado ao projeto urbano e arquitetônico da cidade desde sua fundação nos anos 1930. Tal estilo, com suas formas geométricas, linhas limpas e estética funcional, simbolizava modernidade e progresso, valores centrais na concepção da nova capital de Goiás. Esse estilo não apenas influenciou edifícios públicos e monumentos, mas também desempenhou um papel crucial na construção da identidade local, refletindo o espírito da época em que Goiânia foi planejada.

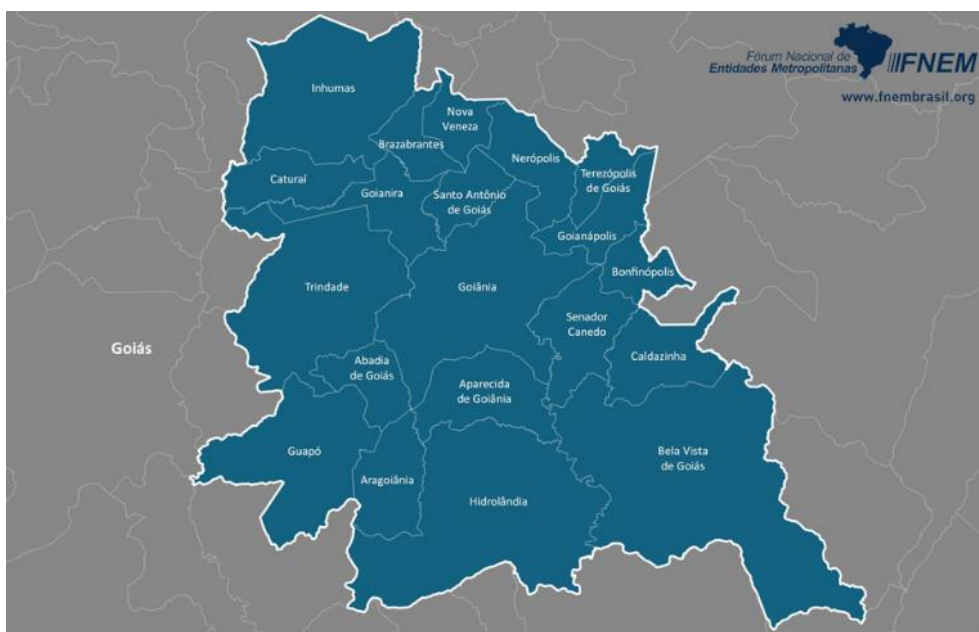
Centro Cultural passou a ser Instituto de Educação em Artes Gustav Ritter, unidade de ensino e formação artística da Secretaria de Estado da Educação (SEDUC), onde funcionam os Núcleos de Música, Dança e Teatro. O nome presta homenagem ao professor Henning Gustav Ritter, artista citado por Hugo Zorzetti (2005) em sua obra, um dos responsáveis pela fundação da antiga Escola de Belas-Artes, atual Faculdade de Artes Visuais da UFG. Escultor de grande prestígio, Ritter destacou-se como uma figura central nas artes plásticas e teve papel fundamental no fortalecimento do movimento artístico em Goiás (Associação Ritter, 2025?).

Inicia-se como centro cultural, como é comum, ao menos em Goiás e em outras escolas do Brasil, tem como ponto de partida o ensino musical. É sede da Orquestra Filarmônica e o Coral do Estado de Goiás sob a regência do maestro Joaquim Thomaz Jayme, à época professor do Instituto de Artes da UFG, futura Escola de Música e Artes Cênicas e Faculdade de Artes Visuais.

Na condição de centro cultural e futuro Gustav Ritter, como é conhecido, em setembro de 1989, a professora Jandernaide Rezende Lemos cria a Escola de Dança; e, em dezembro do mesmo ano, a professora Maria Terezinha Santana funda o Museu da Imagem e do Som, atualmente instalado no prédio do Centro Cultural Marieta Telles Machado, situado na Praça Cívica.

Fisicamente, suas instalações contam hoje com 28 salas de aula de música, dança e teatro. Como, também, biblioteca, instrumentoteca e salas administrativas. O Instituto declara que mantém atividades em cidades da Região Metropolitana como: Trindade, Inhumas, Senador Canedo, Bela Vista, Aparecida de Goiânia, Santo Antônio de Goiás, Nova Veneza, dentre outras (Associação Ritter, 2025?).

Figura 9 - Região Metropolitana de Goiânia.



Fonte: Fórum Nacional de Entidades Metropolitanas, 2025?

Outra escola de grande relevância na cidade, onde atuei no Corpo Cênico — curso vinculado à modalidade de Altas Habilidades —, é a Escola do Futuro em Artes Basileu França, responsável pela formação de centenas de artistas. A instituição surgiu em 1967 como Escola de Arte Veiga Valle, sendo a primeira em Goiás a interseccionar as artes com o processo educativo. Foi idealizada por Edméia Jordão e Maria Castro Miranda, com apoio do Departamento Estadual de Cultura e do Governo do Estado para sua criação (Escola do Futuro em Artes Basileu França, 2025?)

Funcionou provisoriamente até se estabelecer em 1970 no prédio do Instituto Pestalozzi. Em 1980, a instituição passa a se chamar Instituto Escolinha de Arte Veiga Valle, em tributo ao escultor goiano José Joaquim da Veiga Valle (1806-1876)⁴¹. Com a incorporação da música e da dança, assume o nome Escola de Arte, Música e Dança Veiga Valle, até receber sua atual denominação em 1987, com o nome de

⁴¹ Ver sobre a produção de Veiga Valle em: SOUZA, Leliane Macedo de; BRUSADIN, Lia Sipaúba Proença; VIEIRA, Marco Antônio Ramos. Análise morfológica do panejamento de Veiga Valle: um estudo de caso. *Revista de Ensino em Artes, Moda e Design*, Florianópolis, v. 9, n. 1, p. 1–25, 2025. DOI: 10.5965/25944630912025e6348. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/26348>. Acesso em: 25 jun. 2025.

Basileu Toledo França⁴². A partir de 1999, amplia sua atuação para as áreas de Música, Dança, Teatro e Artes Visuais, com a formação de grupos artísticos e novos projetos (Escola do Futuro em Artes Basileu França, 2025?).

Em 2001, diante da demanda por formação profissional, foi criado o Centro de Educação Profissional em Artes Basileu França, que oferece cursos técnicos e de formação continuada. Atualmente, a Escola do Futuro em Artes Basileu França atende mais de 4.000 estudantes e é vinculada à Secretaria de Estado de Ciência, Tecnologia e Inovação (SECTI). Desde 2021, o Basileu — como a escola é carinhosamente chamada — é gerido por meio de convênio entre a Universidade Federal de Goiás (UFG) e o Estado de Goiás. Após anos marcados por atrasos salariais, que motivaram diversas manifestações e paralisações, além do sucateamento dos espaços e da estrutura material para as práticas artísticas, observou-se uma notável melhora nos investimentos e na gestão do espaço.

Quando estava na graduação, percebia-se, por meio das discussões em sala e nos corredores, que boa parte da minha turma e de outras turmas havia passado pelo Basileu ou pelo Gustav Ritter. São instituições que atendem diferentes faixas etárias em seus cursos, o que possibilita uma grande variedade de perfis subsequentes, tanto pessoas que estudaram alguma linguagem artística para o desenvolvimento motor, intelectual e social, mas seguiram outras carreiras profissionais, quanto colegas, a exemplo dos da UFG, que encontraram nas artes, especialmente no teatro, um caminho para o aprofundamento profissional.

No que tange aos grupos de teatro na cidade, diferentes coletivos protagonizam e dividem os palcos e ruas da cidade hoje. Alguns exemplos são: o Farândola Teatro-Circo, fundado em 2011 por Fernanda Pimenta e Elena Diego, ao estrearem o espetáculo *Quando Se Abrem os Guarda-Chuvas*. O grupo pesquisa a linguagem poética e cômica no teatro e no circo, em temáticas que perpassam

⁴² [...] Basileu foi escritor, pesquisador, professor, economista, jornalista, empreendedor, político, servidor público. Membro da Academia Goiana de Letras (AGL) e do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG), do qual foi presidente. Além disso, ele foi co-autor em 1961, do Estatuto da Universidade Federal de Goiás e fundou no ano seguinte a cadeira de Sociologia Educacional. Ele foi, ainda, professor de Repartição da Renda Social da Universidade Católica de Goiás, atual PUC-GO, e diretor do Instituto de Educação de Goiás, cargo que assumiu em 1955, quando veio morar em Goiânia, depois de concluir seus estudos em São José do Rio Preto, São Paulo. Nascido em 18 de setembro de 1919, em Jataí, ele viveu até os 84 anos estudando, conhecendo, descobrindo e produzindo livros. Quando ele morreu, em 2003, o instituto que tem seu nome já era frequentado por cerca de 3 mil alunos. (Assembleia Legislativa de Goiás, 2021)

principalmente questões de gênero, sociais e existenciais. Apresenta uma produção diversa que transita pelo teatro físico, drama, performatividade, comicidade, teatro infantil, de bonecos e palhaçaria. O grupo trabalha frequentemente com dramaturgias próprias e práticas experimentais. (Farândola Teatro Circo, 2025?)

Também criado na última década, o Coletivo Tônus surge de um encontro entre estudantes do Basileu França e conta com artistas advindos de diferentes formações. O grupo produz, hoje, obras nos campos do teatro, cinema e performance, e tem se mostrado como um dos coletivos mais atuantes nos últimos anos.

Em 2022, com a peça *Oratórios*, da qual integrei interpretando a personagem Justino, o Grupo foi premiado no Festival de Teatro de Guaranésia (MG), com os prêmios de Visualidades Corpóreas, Direção Espaço Alternativo (para Eliana Santos) e Destaque de Espetáculo Categoria Alternativo, além de mais quatro indicações a prêmios.

No dia 21 de junho de 2025, o grupo estreou o espetáculo *Big Bang Gyn*, com quatro apresentações marcadas em diferentes praças da cidade. O espetáculo mistura fatos e invenções sobre a capital goiana, trazendo humor, drama e reflexões sobre a memória urbana; os processos simbólicos e reais da fundação de Goiânia são investigados.

O grupo Teatro Guarará, que faz parte da PUC Goiás, tem como diretor Samuel Baldani e, em seu repertório, peças como *A Farsa da Boa Preguiça*, do dramaturgo Ariano Suassuna, e *Os Javalis*, de Gil Tavares. Outro grupo com ligação com a PUC Goiás, e com a Associação Cultural Casa de Nazaré, o Grupo Artes e Fatos tem, dentre os trabalhos, *No Fundo do Poço*, que pesquisou a cultura regional goiana, identificando e abordando diferentes situações de violência sexual (PUC Goiás, 2019).

Já o Núcleo Coletivo 22 foi criado a partir do espetáculo *Em Qualquer Lugar*, trabalho de conclusão de curso na Unicamp assinado por Renata Kabilaewatala e Ively Viccari, o Coletivo 22 reúne artistas-pesquisadores das culturas populares brasileiras, com ênfase em práticas negras tradicionais. Em 2010, com a entrada de Kabilaewatala como docente no curso de Dança da UFG, o grupo passa a atuar também em Goiânia, cidade onde hoje está sediado. Com mais de duas décadas de trajetória, desenvolve uma linguagem cênica híbrida, atravessada pelo teatro, dança, música e manifestações como o jongo, o afoxé e o tambor de crioula. Suas ações se concentram no Espaço Cultural Águas de Menino — também vinculado à prática da

capoeira angola — e mantêm vínculo direto com a Universidade Federal de Goiás, seja pela formação e atuação de seus integrantes, seja pelas colaborações em projetos de ensino, pesquisa e extensão (Núcleo Coletivo 22, 2025?).

Por sua vez, O Grupo Zabriskie atua em Goiás desde 1993, com foco na cultura do teatro de grupo, na pesquisa de linguagem e na relação entre teatro, sociedade e cidadania. Em sua sede, realiza pesquisas, cria e apresenta espetáculos autorais voltados para o público adulto e infantil. Também oferece cursos de iniciação teatral, preparação pré-expressiva e aprofundamento para atores (Grupo Zabriskie, 2025?).

Nos últimos anos, tem se dedicado à linguagem do *clown*, com um repertório que inclui os palhaços Juca Mole e Ana Banana. As montagens voltadas ao público infantil são *Na Floresta da Brejaúva*, *Quem Cochicha o Rabo Espicha*, *Quem Quer se Casar com o Rato?*, *Luas e Luas e Segredos*. Para o público adulto, apresenta *Amor, I Love You*. Além dos espetáculos, desenvolve atividades de formação e encontros com o público, propondo reflexões sobre as relações humanas por meio do trabalho cênico.

Outro exemplo é a Cia Novo Ato que tem pelo menos 22 anos de atuação voltada ao teatro e à sociedade, com um repertório que inclui gêneros variados e resultado de pesquisa aprofundada. Destacam-se espetáculos como *Via Cássia*, premiado em vários festivais, *Drummond 4 Tempos*, *Os Dois Vigários* — que já foi apresentado mais de 400 vezes em Goiás — e *Diário de um Louco*, também premiado. A companhia mantém o Teatro Novo Ato, espaço dedicado a apresentações, oficinas, saraus, intercâmbios culturais e criação artística. Na geografia de Goiânia, o espaço se encontra relativamente descentralizado, o que favorece a distribuição de espaços importantes de teatro na capital. Além disso, realiza projetos de circulação em cidades de Goiás, intervenções urbanas e ações culturais em escolas estaduais. O grupo também mantém um núcleo de dramaturgia que publicou o livro *Trilogia Novo Ato*. A Cia participa regularmente de festivais e acumula premiações nacionais e internacionais (Mapa Goiano, 2025?).

O Grupo Carroça foi criado em 2005, a partir do curso de interpretação da Escola do Futuro em Artes Basileu França, e atua há vinte anos com trabalhos em teatro e audiovisual, com ênfase na comédia e na pesquisa da *commedia dell'arte*. Em 2024, realizou a turnê *O Sumiço da Carroça*, com apresentações gratuitas em quinze cidades ao longo da antiga estrada de ferro de Goyaz, projeto viabilizado pelo Programa Goyazes e pela Lei de Incentivo à Cultura de Goiânia. O espetáculo,

dirigido por Samuel Baldani, tem cerca de cinquenta minutos e acompanha uma trupe mambembe que vivencia uma reviravolta quando seu líder, por acaso, se torna milionário (Governo do estado de Goiás, 2024).

Entre os grupos que compõem esse cenário, destaco a Cia. de Teatro Nu Escuro, que reconheço aqui como um grupo de grande influência na cidade, mas com a qual me aproximei principalmente por meio de alguns membros fundamentais para as questões da memória que influenciam a escrita deste trabalho, como Hélio Fróes, diretor do projeto *((Parênteses))*, já citado e que será aprofundado no próximo capítulo, e Eliana Santos, encenadora de *A Saudade Deixa Tudo Melhor Que Foi*, igualmente mencionado e que será melhor descrito a seguir. Ambos atuam como professores no Basileu França e se envolvem em diferentes projetos no município e no estado. Conjuntamente, compõem o grupo outras pessoas artistas de expressão, como Abílio Carrascal, Adriana Brito, Izabela Nascente e Lázaro Tuim, cada qual com suas especialidades e contribuições (Nu Escuro, 2025?).

Fundada em 1996, na cidade de Goiânia, a Companhia de Teatro Nu Escuro tem origem na experiência compartilhada por um grupo de treze jovens que, juntamente com seu professor de teatro, montou um espetáculo e viajou à cidade de Santos para participar de um festival dedicado a grupos teatrais. A vivência foi marcada por um intenso encantamento, mas também por um choque: após o debate crítico do espetáculo apresentado, apenas cinco dos treze jovens retornaram aos ensaios em Goiânia. A partir desse núcleo remanescente, fundava-se a Nu Escuro, como afirmação de um projeto de continuidade e criação.

Desde então, a companhia consolidou-se como um coletivo de criação cênica voltado à pesquisa de linguagem e à articulação entre o teatro e outras formas expressivas, como a música, o circo, a dança, as formas animadas e as artes visuais. Seus processos de criação são conduzidos de forma colaborativa, com todos os integrantes envolvidos nas decisões dramáticas, estéticas e interpretativas. Além de se revezarem na direção dos diferentes projetos. O grupo desenvolve uma trajetória contínua marcada por experimentação, circulação em festivais, parcerias artísticas e engajamento com questões sociais e históricas.

Ao longo de suas quase três décadas de existência, a Nu Escuro construiu um repertório de espetáculos significativos, entre os quais *O cabra que matou as cabras* (2004), direção e adaptação dramática de Hélio Fróes, que traz uma releitura crítica e bem-humorada da farsa medieval a partir de elementos da cultura popular

nordestina; *Dramas ao Cubo* (2019), com direção de Izabela Nascente, que tensiona discursos sobre o feminino e convoca figuras como Elza Soares e Julia Pastrana, sendo feito por meio de teatro de animação com a técnica de teatro lambe-lambe.

A companhia investe na construção de cenas com múltiplas linguagens, explorando recursos como o teatro de bonecos, projeções, trilhas sonoras originais e dramaturgias desenvolvidas a partir de histórias de vida. Seus espetáculos acontecem majoritariamente em praças públicas, como também em outros espaços voltados para as práticas teatrais.

Um dos momentos mais significativos da trajetória do grupo é a chamada Trilogia Goyaz, composta pelos espetáculos *Plural* (2012), *Gato Negro* (2013) e *Pitoresca* (2015). Essa trilogia investiga criticamente aspectos da formação social, histórica e imaginária do estado de Goiás e, por extensão, do Brasil. *Plural* parte de relatos das mães dos integrantes, mulheres que migraram do campo para a cidade na segunda metade do século XX, articulando memória e identidade a partir de uma perspectiva feminina e popular. O espetáculo é feito por meio da técnica de teatro de bonecos. *Gato Negro* se ambienta no início do século XX e retrata a espera por um homem prometido — com referências a Samuel Beckett e Anton Tchekhov — em uma fazenda em decadência, evocando o hibridismo cultural e o realismo maravilhoso da tradição latino-americana; é marcado pelo uso do realismo mágico e da cultura oral goiana em uma narrativa que revisita o universo rural com contornos de assombro e alegoria. Por fim, *Pitoresca* apresenta a personagem de uma velha “índia” grávida que observa o Brasil por mais de quatrocentos anos, numa crítica às narrativas coloniais e à construção da identidade brasileira a partir dos olhares europeus. A trilogia, como um todo, revela a potência do grupo em tensionar as margens da história oficial e criar uma cena híbrida, atravessada por memórias, afetos e questionamentos políticos (Nu Escuro, 2018).

A produção dramatúrgica da Nu Escuro reafirma o compromisso do grupo com uma cena que se constitui como experiência estética e ética, capaz de produzir deslocamentos sensíveis e intelectuais. Em diálogo com tradições populares, com as vozes silenciadas pela história e com os atravessamentos do tempo presente, a companhia afirma um teatro do encontro, do afeto e da escuta, um teatro que se sustenta na coletividade, na persistência e na invenção contínua.

O grupo recebeu diversos prêmios e reconhecimentos ao longo dos anos, incluindo a Caravana Funarte em 2004, o Prêmio Agepel de Teatro em 2005 e 2006,

e o Destaque Cultural do Ano em 2005, além da Medalha de Mérito Cultural concedida pelo Conselho Estadual de Cultura de Goiás em 2010. Também foram contemplados pelo Procultura do Ministério da Cultura em 2010, pelo Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz em 2006, 2010 e 2011, e pelo Prêmio Artes Cênicas na Rua entre 2009 e 2013. Em 2019, receberam o Troféu Buriti do Conselho Municipal de Cultura de Goiânia. Participaram do Palco Giratório do Sesc em 2015 e tiveram patrocínio da Petrobras de 2013 a 2016. Toda essa trajetória, circunscreve o grupo como uma das grandes referências do teatro no centro-oeste brasileiro e no Brasil.

Dando prosseguimento à análise e encaminhando-me para as considerações finais deste capítulo, apresento um relato: em meu primeiro estágio na graduação em Teatro pela UFG, optei pelo Ponto de Cultura Cidade Livre, localizado na periferia de Aparecida de Goiânia. Apesar da distância em relação à minha residência, situada na zona norte da cidade, próxima ao Campus Samambaia, e considerando que Aparecida se encontra no extremo sul da capital, sendo o segundo município mais populoso do estado e integrante da região metropolitana de Goiânia, optei por essa escolha. A principal influência foi a professora Walquiria Pereira Batista⁴³, já mencionada em seção anterior deste trabalho. Além de termos, em sala, estudantes oriundas desse território, Batista destacava o trabalho primoroso desenvolvido no local e nos apresentou à prática do teatro comunitário⁴⁴, uma novidade para aquela geração de estudantes, que pouco conhecia as possibilidades de interação e transformação social promovidas pelo teatro.

Fundada em 2004 e sediada em Aparecida de Goiânia (GO), a Associação Sociocultural Cidade Livre - ASCL é uma organização não governamental, cultural e filantrópica que articula cinco núcleos de atuação: Cia. de Teatro Cidade Livre, Núcleo

⁴³ Em artigo intitulado "Teatro e Comunidade na Periferia de Aparecida de Goiânia", Walquiria Pereira Batista (2017) detalha o trabalho realizado na/ pela Associação Sociocultural/ Ponto de Cultura Cidade Livre na periferia da cidade de Aparecida de Goiânia, que fica na região metropolitana da capital Goiânia, sendo a segunda mais populosa do estado. As atividades realizadas na associação filantrópica são bastante influentes na região tanto no que tange um estudo do próprio contexto em que vivem como, também, para o surgimento de novos atores e atrizes, pesquisadores e pesquisadoras do campo do teatro.

⁴⁴ Uma das interpretações possíveis do teatro comunitário encontra-se no artigo "Tentando definir o Teatro na Comunidade" (2006) de Márcia Pompeo Nogueira, no qual a autora apresenta o teatro comunitário como uma prática multifacetada que pode assumir diferentes formas: teatro para comunidades, realizado por artistas externos com o objetivo de transmitir mensagens; teatro com comunidades, que envolve uma colaboração entre artistas e membros da comunidade, valorizando suas experiências; e teatro por comunidades, onde os próprios membros criam e encenam as produções, fortalecendo sua identidade e voz. Independentemente do modelo, o teatro comunitário busca promover uma dialética entre o presente e as possibilidades futuras da comunidade, considerando suas especificidades culturais e sociais.

de Pesquisa Teatral (NPT), núcleo audiovisual Às Avessas, Teatro Cidade Livre e o Ponto de Cultura Cidade Livre; em 2017, coordenavam o Ponto de Cultura Cidade Livre: Takaiúna Correia e Jefferson Lobato. A Cia. de Teatro, dirigida por Mauri de Castro, desenvolve espetáculos com enfoque social, pedagógico e humorístico, voltados à formação de público por meio de apresentações e debates. O NPT investiga processos cênicos contemporâneos, enquanto o núcleo Às Avessas realiza curtas e promove formação audiovisual.

O Teatro Cidade Livre, inaugurado em 2011 com apoio comunitário, já recebeu milhares de espectadores. O Ponto de Cultura, por sua vez, atua com formação artística, empoderamento juvenil e articulação política-cultural, sendo referência local na implementação de políticas públicas de cultura e na formação de agentes culturais. A ASCL mantém parcerias com diversas instituições, como UFG, OVG e Ministério da Cultura (Associação Sociocultural Cidade Livre, 2025?). A ASCL é incluída nesse capítulo como a única coletividade que não se encontra propriamente nas fronteiras da cidade de Goiânia, isso se dá pela relação já mencionada do pesquisador com o espaço, mas principalmente, pela sua importância na região como um todo.

No que diz respeito a festivais e mostras de artes cênicas em Goiânia e Goiás, diferentes eventos têm se consolidado como dispositivos de difusão teatral e articulação entre arte, território e comunidade. Como exemplos, o Goiânia em Cena – Festival Internacional de Artes Cênicas, em sua 17ª edição, realizada em 2024, reuniu uma programação diversa que incluiu espetáculos de teatro, dança e circo, além de atividades formativas e rodas de conversa em espaços como o Teatro Goiânia, o Centro Cultural UFG e o Parque Flamboyant (Governo do estado de Goiás, 2024). O Festival de Teatro Popular de Goiânia, promovido pela Secult e pelo SATED-GO, tem reunido coletivos de distintas vertentes em programações amplas que envolvem oficinas, palestras e mostras de espetáculos, ocupando o Teatro Goiânia Ouro com entrada franca, sua terceira edição ocorreu em 2023 (Teatro Goiano, 2023). Ainda na perspectiva de ações descentralizadas, a Mostra de Teatro Cidade Livre, é realizada em Aparecida de Goiânia, propondo um encontro entre grupos locais, nacionais e internacionais, ampliando o acesso à produção teatral em territórios periféricos, há registros de uma última edição que aconteceu em 2022, intitulada IV Mostra de Teatro Cidade Livre – Emergências Latino-americanas (Associação Sociocultural Cidade Livre, 2025?). Cabe ainda mencionar a Mostra de Teatro Nacional de Porangatu (TeNpo), que acontece no norte do estado, na cidade que dá

nome ao festival. A iniciativa que ocorre anualmente desde 2001, mobiliza a região e acontece em vários bairros da cidade, por meio de espetáculos itinerantes montados em praças e em outros espaços públicos acessíveis a todas as pessoas. Já a Galhofada – Pequena Mostra de Artes na Rua, em atividade desde 2004 no Setor Pedro Ludovico, em Goiânia, promove intervenções artísticas no espaço público, como cortejos, oficinas e espetáculos de rua, numa articulação orgânica entre arte e cotidiano, marcada pelo protagonismo comunitário (Couto, 2021; Moov Rádio, 2025). Juntas, essas iniciativas compõem um mosaico expressivo das práticas teatrais em Goiás, reafirmando o potencial político e formativo da arte quando inserida em diálogo com o espaço urbano e suas memórias.

Pode-se dizer que os esforços em se fazer um teatro plural e amplo em Goiânia podem ser conferidos. Do mesmo modo, por mais que diferentes artistas busquem evitar taxar o teatro goiano (e goianiense) somente como “o” teatro goiano ou “o” cinema goiano etc., na prática — como podemos ver nas temáticas utilizadas por vários grupos aqui citados — a inserção temática da história e da vivência goiana é forte, e diz respeito a uma reinterpretação e a uma afirmação de culturas populares que antecederam a própria capital como ela é hoje, e prestigiam a valorização de práticas que enveredam pelos interiores há muito mais tempo. Não é demérito essas autorreferências.

Reduccionismo devem ser evitados, sobretudo quando as artes nos centros Rio de Janeiro e São Paulo são tratadas como “arte nacional”, de acordo com a *doxa* corrente. Esse ensejo dialoga com a questão posta mais acima por Hugo Zorzetti com relação a essas denominações.

Quanto ao que foi posto no início deste subcapítulo, retoma-se a colocação, de modo evidente: não são essas histórias, personagens históricos, grupos e mostras as únicas da cidade de Goiânia. Trata-se de recortes escolhidos com base na importância atribuída por pessoas pesquisadoras do teatro na cidade, em relação ao que seria a trajetória inicial e tida como pioneira dos feitos ali.

Do mesmo modo, os grupos aqui trazidos seguem uma trajetória ética/estética que concerne com a perspectiva dada a este trabalho: teatro de grupo, valorização das culturas populares, pesquisa teatral aprofundada, trabalho coletivo, investigação da memória coletiva, cada qual com o desenvolvimento desses tópicos à sua maneira.

Assim como, na cidade, existem grupos que correm por fora dessa disposição, prezando o lucro e angariando editais, mesmo que suas produções sigam modelos

burgueses, ultrapassados, e que não propõem um olhar crítico às convenções e à sociedade, e apenas perpetuem modelos dramáticos que isolam público e atuentes.

Isso tudo também faz parte de uma cena que se encontra complexa e plural, e que pode ser vista de vários pontos. Deixo aqui alguns pontos de vista, dentre vários possíveis.

5. DRAMATURGIAS DA MEMÓRIA

Segismundo, príncipe da Polônia, é aprisionado em uma torre em meio às montanhas. O motivo: seu pai, o rei Basílio, teme o cumprimento de uma profecia trágica, segundo a qual, na condição de rei ou até mesmo de príncipe, dado que ele não sabe de sua herança monárquica, o rapaz seria um governante tirano e destruidor.

O fato de a rainha, mãe de Segismundo, ter morrido durante o parto do menino seria, para o rei, uma evidência de que a profecia estava correta. Já Segismundo não sabe nada sobre seu nascimento, quem seria sua família ou o motivo de estar ali preso. Para ele, sua realidade constituía-se naquele ambiente que o isola e o confina, e sua única relação com o mundo exterior ocorre pela mediação de Clotaldo, o tutor que o educa e o vigia.

Segismundo não entende a sua permanência ali; tem consciência de que, mesmo tendo uma alma, outros seres têm a liberdade que ele não tem. Teria aprendido sobre a política das relações a partir dos animais, e, juntando a ira de estar trancafiado ali sem razão aparente, demonstra comportamentos violentos.

Em determinado dia, o rei questiona-se se estaria mesmo correta essa profecia, se, apesar do que Segismundo demonstrara até o momento, na condição de príncipe, seu comportamento seria diferente e os presságios não se confirmariam ou se, de fato, estariam certos. Para tirar a prova de seus questionamentos, que provêm de certa angústia, decide confabular uma situação em que o rapaz é dopado e levado ao palácio, para que tenha um dia como príncipe.

Após a realização dessas ações, o príncipe Segismundo acorda no reino, sendo tratado nas condições que sua posição lhe proporciona, e é informado de que é o príncipe legítimo da Polônia, herdeiro do trono e futuro rei. Após a surpresa, age com arrogância e violência com seu entorno. Chega a lançar pela janela um dos “criados” que lhe sugere prudência.

O rei, então, conclui que seus temores estavam certos e decide devolver o filho à prisão, fazendo com que Segismundo acredite que tudo não teria passado de um sonho. Esse episódio provoca no jovem uma crise interior, na qual começa a refletir quanto àquilo que seria real ou ilusão e, sobretudo, como deveria agir diante da incerteza. Quando novamente se vê diante da possibilidade de ascender ao trono, então pela força do povo, Segismundo escolhe agir com sabedoria e virtude. Perdoa

o pai, respeita os que antes o desafiaram e demonstra ter se transformado. Aprende, enfim, que mesmo que a vida seja um sonho, é preciso sonhá-la com dignidade.

A história acima é da notória peça *A Vida é Sonho*, do espanhol Pedro Calderón de la Barca (1600–1681). Publicada pela primeira vez em 1636, a peça desponta no Século de Ouro Espanhol, período de grande importância cultural, com destaque para suas obras literárias, teatrais etc. (Veiga, 2016). Pode ser interpretada como uma síntese da visão barroca sobre o mundo, na qual dicotomias como vida e morte, sonho e vigília, real e irreal perpassam as formas de pensar. As perspectivas cristãs católicas (Toscano, 2019) também compõem os léxicos que balizam a visão do autor para a escrita da obra, assim como certas conclusões na narrativa.

Trata-se da peça escolhida pelo diretor Hélio Fróes para a montagem central do Corpo Cênico Basileu França, do qual eu fazia parte com mais nove artistas, cujo funcionamento e a Escola do Futuro em Artes Basileu França já foram apresentados na introdução deste trabalho. A pretensão, que se baseava em uma vontade antiga de Fróes e que nos foi apresentada na virada de 2019 para 2020, era que se fizesse uma encenação com um espaço reduzido desenhado no chão como um quadrado. Passamos a aprender e experimentar técnicas circenses como portagem, quando uma pessoa sobe sobre a outra, torre humana, escada humana, entre outras.

Configurava-se, como se pode conceber a partir dessa descrição, uma encenação com forte apelo físico, marca do Corpo Cênico, que contava com a preparação física de Flávia Honorato. Honorato era quem, em todos os ensaios do Corpo Cênico, colocava nossas “corpas” (como costumava dizer, contrapondo-se à linguagem masculinista sobre os corpos ou “as corpos”) em movimento. Honorato compõe o Núcleo Coletivo 22, citado no capítulo referente ao teatro goianiense. Como também já citado, Hélio Fróes foi um dos fundadores da Cia. de Teatro Nu Escuro, e suas proposições dentro deste projeto condiziam com suas escolhas estéticas como encenador dentro do grupo onde se formou como artista, entre elas a linguagem popular do circo.

A dinâmica pretendida, e que naquele momento já era ensaiada, encontra-se com uma ironia desconcertante: as primeiras confirmações no Brasil de casos da Covid-19, junto às primeiras medidas de proteção e isolamento. Tudo aconteceu de forma rápida. Como nos encontrávamos somente às sextas-feiras e alguns sábados pela manhã, de uma semana para a outra já nos olhávamos, questionando se fazer

um espetáculo em que a proximidade, o corpo a corpo, o toque frenético seriam mediações possíveis.

A ironia habitava tanto na questão das escolhas de encenação, que presumiam uma proximidade inviável para aquele momento, como, principalmente, no que a peça representava, como o isolamento e as restrições da personagem Segismundo, que eu interpretaria. Com a interrupção das práticas presenciais no Basileu França, como já foi abordado na introdução, fomos, enquanto grupo que recebia uma bolsa no valor de seiscentos reais, bem como as artistas docentes, condicionados ao trabalho virtual sem muita demora. Reuníamos-nos às sextas-feiras, como de praxe. À época, a professora Eliana Santos, também da Cia. Nu Escuro, passou a integrar o grupo de docência, que também contava com a participação de Vanessa Croft.

Diante das incertezas que aquele momento impunha, inicialmente foram propostas dinâmicas que mantivessem aceso o percurso de construção do espetáculo. Deveríamos fazer um trabalho audiovisual de forma individual, no qual explorássemos camadas de nossas personagens. Naquela circunstância, eu vivia em uma moradia estudantil da Universidade Federal de Goiás, o que, diferente de boa parte das pessoas, me colocava em uma situação de não isolamento individual ou restrito a poucos conviventes, como foi a realidade de grande parte das pessoas, que passaram a viver sozinhas ou apenas com membros do núcleo familiar durante o período pandêmico. Para viver na moradia estudantil, era imprescindível ser de outra cidade e ter uma situação socioeconômica que desfavorecesse a vida na cidade somente com os próprios recursos (quando havia).

Nesse contexto, criamos — eu, com ajuda de pessoas amigas artistas, como Ramon Ferreira Teles e Milla Suzart (atuando) e Luana Ágatha (filmando) — um curta-metragem experimental no qual reinterpretávamos algumas passagens e ideias de *A Vida é Sonho*. O curta foi selecionado pelo Montenegrin Online Smartphone International Film Festival – MOSIFF [Festival Internacional de Cinema Online por Smartphone de Montenegro], em 2021, cerca de um ano depois de produzido. Os outros atores e atrizes produziram vídeos bastante característicos de suas pulsões estéticas, já que as orientações dadas foram bastante amplas.

A obra de Calderón de la Barca abriu diversos caminhos: o paralelismo que passamos a traçar com o estado vigente das coisas, naquela primeira metade de 2020, tornou-se incontornável. Estudamos textos filosóficos e sociológicos que poderiam nos oferecer maior profundidade naquele processo. A leitura que eu fazia

da obra, e que recordo ser semelhante à percepção que pairava entre meus colegas atuantes, indicava que não era tanto a questão moral, das virtudes ou da historicidade que nos despertava interesse no estudo da peça, mas, sobretudo, o fascínio pelo mote e pela narrativa, que dialogavam intensamente com as relações virtuais capazes de mascarar ou reinventar o que poderia ser o real. O interesse pela obra por essa perspectiva poderia surgir mesmo em um período não pandêmico, mas, diante da conjuntura da pandemia, tornou-se ainda mais latente.

Isso não foi suficiente para que se mantivesse o projeto; quando se consideravam as pretensões iniciais, percebia-se que nos afastávamos cada vez mais daquilo que o diretor almejava e que, inicialmente, nos estimulava. Todo o trabalho físico havia ficado para trás; permaneceram apenas as relações de estudo que estávamos realizando. Entendemos que aquele não seria o melhor momento para tal realização.

Lembro de — na necessidade de não interrompermos nossas ações, o que não era uma escolha, dado o recebimento da bolsa e o trabalho docente — propor que tomássemos como ponto de partida, de algum modo, aquela nossa vivência em isolamento, de forma que pudéssemos pensar a sua própria ficcionalização. Fróes sugeriu que minhas colocações se assemelhavam a algo como a autoficção⁴⁵ e propôs algumas leituras sobre o tema. Nessa busca, pude encarar a complexidade dessa definição, bem como suas problemáticas. Em 2016, Anna Faedrich, em seu artigo “Autoficção – um percurso teórico”, comenta algumas delas: “[...] É frequente a apropriação do termo sem o conhecimento do extenso e conflituoso percurso teórico da autoficção. O que à primeira vista seria um termo a designar uma mera combinação de autobiografia com ficção (auto + ficção), na verdade encerra uma complexidade digna de análise mais detida (p.30).

A autora descreve que o termo autoficção surge inicialmente na obra do francês Serge Doubrovsky, em 1977, como desdobramento crítico da ideia de autobiografia formulada por Philippe Lejeune. Há, no entanto, outros neologismos que

⁴⁵ O termo *autofiction* foi criado pelo francês Serge Doubrovsky, publicado na quarta capa do seu romance *Fils*, em 1977. Entretanto, Doubrovsky já vinha pensando criticamente a respeito da autobiografia e dos estudos realizados por seu conterrâneo Philippe Lejeune (*L'autobiographie en France*, 1971; *Le pacte autobiographique*, 1975). O próprio termo *auto-fiction* já aparecia na primeira versão de *Le Monstre*, textos anteriores a *Fils*, escritos entre 1970 e 1977, com aproximadamente nove mil páginas, disponibilizados pelo autor para o trabalho de pesquisa genética da equipe do ITEM (*L'Institut des Textes & Manuscrits Modernes*) em 2002. (Faedrich, 2016, p. 30).

buscam designar práticas análogas, como: autofabulação (Vincent Colonna), otobriografia (Jacques Derrida), autonarração (Arnaud Schmitt) e autosociobiografia (Annie Ernaux) (Faedrich, 2016).

Sobre Ernaux, a autora francesa foi laureada com o Prêmio Nobel de Literatura de 2022, o que trouxe ainda mais visibilidade a esse tipo de escrita. Sua obra aborda episódios de sua própria vida que evidenciam questões de classe, de gênero e, frequentemente, de contexto familiar. Outro autor francês que tem ganhado destaque no Brasil é Édouard Louis, cujos livros também partem de experiências pessoais — como sua origem na classe operária e sua vivência como homossexual —, evidenciando novamente o interesse pelas autobiografias contemporâneas.

De todo modo, à sua maneira, fora do continente europeu e muitos anos antes, em um contexto ainda mais precário que o dessas pessoas autoras, Carolina Maria de Jesus já escrevia e publicava uma autobiografia: *Quarto de despejo*: diário de uma favelada, em 1960.

Vemos, portanto, que, ao menos na literatura, não há consenso quanto à terminologia que melhor defina o que cada uma dessas pessoas realiza. Ainda assim, é possível afirmar que, de algum modo, todas partem de um relato autobiográfico. Outro ponto em comum está nos temas abordados: por se tratar da concatenação de memórias, quadros familiares e batalhas pessoais (considerando que o individual não deve ser lido de forma dissociada do social mais amplo) tomam uma recorrência temática significativa. Essas características são especialmente relevantes para o relato que se seguirá sobre o projeto do Corpo Cênico.

Como já citado neste trabalho, Beatriz Sarlo (2007) trata de uma “guinada subjetiva”, afirmando que, nas décadas de 1970 e 1980, ao contrário dos anos 1960 voltados para grandes estruturas (como classe, sistema, linguagem), passou-se a valorizar os relatos em primeira pessoa como forma de conservar lembranças e recuperar possíveis verdades. Apesar disso...

[...] Sarlo lança mão da crítica da subjetividade e da crítica da representação feitas por Paul de Man e Jacques Derrida. Segundo a teórica, a crítica de Paul de Man à autobiografia é "o ponto mais alto do desconstrutivismo literário", pois, assim como Derrida, nega a possibilidade de um relato autobiográfico cuja relação entre um *eu* textual e um *eu* da experiência vivida seja verificável (Faedrich, 2016, p.34).

Como se observa, Sarlo questiona a possibilidade de verificação plena de um relato autobiográfico. A autora sugere que, mesmo quando há a intenção de se

apresentar como um “eu” que narra a própria vida, existe um percurso intermediário: as escolhas narrativas que encobrem a pessoa por trás do relato — por mais próximo que o texto esteja da realidade vivida. Assim: “[...] Como na ficção em primeira pessoa, tudo o que uma 'autobiografia' consegue mostrar é a estrutura especular em que alguém, que se diz chamar eu, toma-se como objeto. Isso quer dizer que esse eu textual põe em cena um eu ausente, e cobre seu rosto com essa máscara (Sarlo, 2007, p. 31).

Dessa maneira, segundo Faedrich (2016):

[...] a autoficção seria o neologismo necessário para mostrar uma dupla impossibilidade: a da natureza contratual do gesto biográfico e a do discurso ser a totalização do singular. O conceito de autoficção caminharia ao lado de toda crítica pós-moderna e desconstrutivista, estando em acordo com a crítica de Derrida ao logocentrismo, à geometrização e ao fechamento da obra, ao sistema cristalizado que prolonga a tradição metafísica da oposição aparecimento-velamento. Dessa forma, a emergência do termo e do conceito de autoficção apontaria para a crítica da teoria do sujeito e da subjetividade, da figura do autor, sua sacralização e recusa em se manter anônimo. (p.35).

Doubrovsky, com o acúmulo de experiências de criação consideradas autoficcionais, chegou ao entendimento de que, sobretudo na escrita, até mesmo aquilo que é autobiográfico passa por um processo de ficcionalização, ao ser modelado, modulado e moldado para uma escrita romanesca e literária (Faedrich, 2016).

[...] A narração não é uma cópia, ela é recriação de uma existência através das palavras, reinvenção da linguagem pelo Eu do discurso e seus Eus sucessivos. Por isso, é o modo ou modelo de narração que molda a 'nossa' vida. A autobiografia clássica, segundo a fórmula de Jean Starobinski, é a biografia de uma pessoa feita por ela mesma. Ela será, portanto, cronológica e lógica, e se esforçará, apesar das inevitáveis lacunas da memória, para seguir o curso de uma vida, empenhando-se em esclarecê-la através da reflexão e da introspecção. Pessoalmente, favoreci uma outra abordagem; meu modo ou modelo narrativo passou da HISTÓRIA para o ROMANCE. A própria concepção do sujeito mudou. De unidade através da narrativa, ele se tornou quebrado, dividido, fragmentado, em caso extremo, incoerente (Doubrovsky, 2011, p. 22 *apud* Faedrich, 2016, p. 38).

No texto, Faedrich (2016) apresenta a perspectiva de Vincent Colonna, que distingue quatro tipos de autoficção: a autoficção fantástica, que introduz elementos imaginativos e irreais; a autoficção biográfica, que se baseia em fatos da vida do autor; a autoficção espetacular, que enfatiza a exposição da identidade do autor; e a autoficção intrusiva, caracterizada pela intervenção explícita do narrador na narrativa.

Por sua vez, Philippe Gasparini define três formas do espaço autobiográfico: ficcionalização inconsciente, autofabulação e autoficção voluntária. A primeira

envolve memórias falhas e distorcidas; a segunda projeta o autor em situações imaginárias, sempre marcadas como ficção; e a terceira mistura autobiografia e ficção mantendo a verossimilhança. Para Gasparini, é essa última que mais se aproxima da definição original da autoficção. Ele aponta ainda que não há um contrato novo de leitura, mas uma oscilação entre verdade, ficção ou a combinação dos dois, com estratégias que mantêm a ambiguidade narrativa.

Essas são sugestões conceituais voltadas principalmente para a literatura, na qual, como será visto, encontra-se paralelo com diferentes práticas teatrais. Retomando o trajeto interrompido pela necessária definição conceitual: quando Hélio Fróes interpreta minha sugestão como sendo relacionada ao campo da autoficção, em pesquisa posterior me deparo com diferentes perspectivas que embaralham e nevoam essa ideia, como é feito aqui. Naquele momento, experimentamos diferentes vídeos, chamados de vídeo-performances, nos quais jogávamos com os espaços em que estávamos inseridos(as), teatralizando nossa relação com esse ambiente, onde surgiram textos poéticos, ações não verbais que simbolizavam sentimentos e inquietações daquele momento.

Essas experimentações foram válidas e, em certo momento, ainda seguiam a sombra de Segismundo, principalmente quando se colocava luz a questionamentos sobre o que é real ou invenção. A própria narrativa da personagem, por si só, é um exemplo extremo das possibilidades da mente de criar e questionar sua própria relação com a realidade e com o vivido, apesar de ali não passar de enganação e jogo psicológico por parte de quem o cercava. Fato é que os materiais que criamos a partir do disparador da autoficção não passaram de experimentações.

No fim de 2020 e na virada para 2021, Fróes propôs que entrevistássemos pessoas da nossa família para partirmos para um novo projeto. O pedido era entrevistar, sem um eixo temático definido, alguma pessoa da família para a construção dessa narrativa, que até então ainda nos era opaca. Apesar disso, embarcamos na proposição do diretor. Ao menos metade do elenco não morava com a família e estava distante dela, como foi o meu caso. Por isso, para ouvir de uma tia-avó, a tia Esmerinda, uma história, pedi que meu pai a gravasse com seu consentimento.

As entrevistadas, em sua maioria, foram de mulheres. Dentre as histórias, escutavam-se relatos de mudanças de Estado, violências domésticas, questões religiosas e desafios de gravidez. Nos primeiros meses de 2021, recebemos o convite

para nos apresentarmos no Sesc Goiás. A apresentação seria exibida ao vivo pelo *YouTube*, enquanto apresentávamos no palco do Sesc, no centro de Goiânia. Nesse momento, Hélio Fróes costurou a dramaturgia de acordo com a disposição espacial prevista pelas normas de distanciamento social.

Realizou-se uma encenação bastante direta com relação ao protagonismo das histórias. A cada momento, alguém, olhando nos olhos do público — que ali estava presente por intermédio de duas câmeras que faziam a ponte entre a cena e a casa das pessoas —, interpretava o texto de sua parente. As vestimentas não procuravam representar a pessoa de quem aquelas lembranças vieram ao mundo. Tampouco se buscava imitar sua voz. As referências de sotaque e modo de falar que apareciam na narração tinham mais a ver com a fonte das histórias, que eram orais e, assim, saltavam de alguma maneira, do que com algum esforço de imitação fiel à pessoa. Nascia, assim, o projeto *((Parênteses))*.

Figura 10 - Da esquerda para a direita: Hélio Fróes (diretor), Gustavo Castro, Adan Souza, Sá Ribeiro, João Victor Sanoli, Rafael Freitas (à frente), Carlos Eduardo, Ana Domitila Rosa, Bárbara Felipe, José Guilherme Carneiro (atuantes).



Fonte: Vanessa Croft, 2021.

Em dezembro de 2021, apresentamos uma versão no palco do teatro da Escola do Futuro em Artes Basileu França, com público presente. Nessa atualização, houve algumas inserções em que atores e atrizes contracenavam de forma não verbal,

apenas por meio de ações físicas, aproximando-se de um campo mais simbólico — como em uma cena em que as atuentes se cruzam e, em determinado momento, é encontrado um frasco de álcool, para o qual todas dirigem o olhar; e em outra cena, em que corpos de animais são representados pelas atuentes enquanto eu conto a minha história (são pequenos cruzamentos não verbais que foram adicionados). Não houve o acréscimo de nenhum diálogo que seguisse alguma linha dramática.

No mesmo mês, foi produzido um longa-metragem, nos moldes daquilo que, em certos nichos, é chamado de produção “de guerrilha”, caracterizada pela utilização de poucos recursos financeiros, possível ausência de cachês e gravação em tempo reduzido. O filme foi gravado em dois dias. A obra seguiu a essência do trabalho em teatro, com algumas modificações, como micro-histórias que atravessavam o roteiro. A trajetória artística significativa, junto às relações de trabalho do diretor Hélio Fróes, além do grande esforço de membros do Corpo Cênico, resultou na reunião de uma equipe experiente e profissional, apesar dos moldes do projeto. O longa intitulado *Festa Entre Parentes* estreou em 2024 no Cine Ritz, remanescente cinema de rua da cidade de Goiânia.

Figura 11 - Equipe do longa-metragem *Festa Entre Parentes*.



Fonte: Acervo do filme *Festa Entre Parentes*, 2021.

O espetáculo seguiu um caminho recorrente nas produções feitas em Goiânia: a ausência de continuidade. No caso do ((*Parênteses*))), o fato de ser um coletivo consideravelmente grande caracterizou-se em fator contribuinte. Todavia, é importante destacar essa inquietação de diversas artistas na cidade, que nem sempre angariam mais de uma ou duas apresentações em um espaço, a não ser por certas exceções, sobretudo aquelas respaldadas por algum edital que viabilize algum tempo em cartaz. Entretanto, é bem incomum escutar, na cidade, que algum grupo esteja fazendo temporada em algum teatro. Apesar dos avanços em público, espaços e grupos apontados no capítulo anterior, certamente manter de pé um espetáculo na cidade requer um esforço heroico, o qual nem sempre é recompensado.

Essa trajetória, que começa com *A Vida é Sonho* e os estudos relativos à peça, a investigação sobre a autoficção e, enfim, a pesquisa e construção do ((*Parênteses*))), foi um desenvolvimento que me mergulhou na confrontação das barreiras entre

realidade e ficção no teatro, mas principalmente no uso da memória para a construção dramaturgica.

Sandra Parra (2023) atribui o surgimento do conceito de dramaturgia ao século XVIII e localiza a vinculação restrita entre dramaturgia e texto a partir do século XIX. Segundo a autora, chegou-se ao século XXI com a interpretação, por diferentes atores e atrizes em formação no Brasil, de que dramaturgia seria uma metonímia do texto teatral. Parra define essa redução como um equívoco, originado na leitura equivocada realizada pelos exegetas da *Poética* de Aristóteles no século XVII, relacionando-se também à autoridade do texto construída pela hermenêutica medieval.

[...] A exegese teatral realizada sistematicamente desde o século 17 (e ainda presente na contemporaneidade) nos leva a acreditar que a dramaturgia – e, por extensão, o teatro – seja a sinonímia de um texto escrito; que esse texto escrito seria a pedra fundamental ou mola acionadora do evento teatral desde a Grécia Antiga. E isso é um equívoco. Se formos ligar a origem do teatro ocidental ao Teatro Grego, precisamos saber que ele não era centrado no texto escrito. Se, por qualquer motivo (como proximidade ideológica ou continuidade linear da narrativa histórica), decidirmos traçar a origem do nosso teatro a partir do Teatro Medieval, precisamos saber que ele não era centrado no texto escrito. Se quisermos, por uma manobra radical, identificar o início da História do Teatro no Ocidente à *Commedia dell'Arte* (por ter sido o surgimento da arte teatral como ofício, como profissão), sabemos, com certeza, que ela não era centrada no texto escrito (Parra, 2023, p.7-8).

De acordo com Parra (2023), ao se levantar essa questão, fica evidente que a criação cênica, apoiada na atuação e voltada à encenação pública, se caracteriza como a predominante na história do teatro, e não a exceção. A autora comenta e é crítica à visão de certos autores que, de maneira melancólica, desvalorizam e consideram menores as práticas que diversificam a criação dramaturgica, rompendo com a ideia que centraliza no texto o núcleo das criações cênicas.

Essa consideração é aqui trazida para que se possa refletir sobre o modo pelo qual dramaturgias, como a do espetáculo aqui argumentadas como “dramaturgias da memória”, são práxis que expandem a produção da dramaturgia, a qual não parte essencialmente de um texto consagrado como “peça”, preponderante no que tange à produção dramática. No caso aqui apresentado, tal produção é despertada pela oralidade e opera de acordo com as ressonâncias sutis que atuam nessa forma midiática. Por mais que, como comenta a autora, a prática teatral centrada no texto

tenha sido interpretada como preponderante por certas tradições, a teatralidade baseada nas narrativas orais e atonais está em consonância com uma prática popular.

Simone Carleto Fontes (2024), em reflexão sobre processos de criação coletivo-colaborativos e práticas de atuação e dramaturgia, contribui de maneira significativa para o aprofundamento desta discussão ao descrever:

O conceito de atoralidade discutido e praticado atualmente aparece claramente no final do século XIX e início do século XX, pois, alicerçado em documentação específica, se passou a discutir a criação dos atores e atrizes de modo a criar camadas de compreensão da obra para além da interpretação colada ao texto teatral. A perspectiva do encenador, nas produções ao gosto das classes dominantes, como um criador sem limites (deixando de lado o papel de levar à cena o proposto no texto) potencializou o ato criador. Ao tomar o texto como ponto de partida, multiplicou-se o conjunto criador (p.15).

Fontes aponta também como diferentes movimentos teatrais europeus do final do século XIX e início do XX colaboraram para essa ampliação do processo criativo, trazendo o trabalho coletivo para o centro da dramaturgia:

De um modo ou de outro, a partir do Simbolismo, na França; as experiências das *Freie VolksBühne*, na Alemanha; o agitpropismo na passagem da Rússia para a União das Repúblicas Socialistas e Soviéticas potencializaram o trabalho de levantamento e criação de cenas. As cenas começam a ganhar, gradativamente - as características dos teatros populares -, as invencionices do coletivo como um todo. O trabalho de dramaturgia começa a sair do gabinete e a ser produzida em salas de ensaio. No século XX, depois de diversos nomes, sobretudo a partir de Eugênio Barba, o conceito de dramaturgia de cena ou dramaturgia do espetáculo começa a ser utilizado para nomear os processos de partilha no ato criador. Nesse processo de quebras de paradigma quanto à criação centralizada, tantas vezes de modo despótico, nas mãos do encenador. A cena se epiciza trazendo a história e diferentes formas de embate social para os espaços representacionais [...] (2024, p.15).

Com essas noções desenvolvidas, ao denominar como uma dramaturgia da memória a criação cênica ((*Parênteses*)), espera-se interpretar outras montagens vistas na contemporaneidade que compartilham concepções semelhantes. Apesar de não corresponder a uma obra pioneira no contexto brasileiro, essa montagem pode ser considerada um modelo bastante referencial, ao menos para as intencionalidades desta escrita, de uma dramaturgia feita a partir de memórias.

No caso do ((*Parênteses*)), a peça funcionou como um projeto compartilhado por vários agentes. Primeiro, a memória foi construída a partir das lembranças de familiares, em um exercício que promoveu a própria autorreflexão do sujeito e de suas

raízes individuais e coletivas. Suscitar essas lembranças estimulou um ato de pertencimento, envolvendo também quem escutou — alguém que, de alguma forma, compartilhava uma linguagem familiar. Por exemplo, na memória que interpretei, uma história contada por minha tia ao meu pai foi exposta em cena; de forma semelhante, colegas do grupo interpretaram relatos vindos de suas próprias famílias, como filhos que ouviram histórias das mães ou sobrinhos que ouviram as tias, entre outros casos. Como já discutido nesta exposição escrita, nos recriamos e nos vemos a partir das nossas memórias; ao contarmos, estamos criando a narrativa da nossa vida e da nossa família, desdobrando nossa ancestralidade em um ato de se refazer constantemente. Conforme Ecléa Bosi: “[...] o modo de lembrar é individual tanto quanto social: o grupo transmite, retém e reforça as lembranças, mas o recordador, ao trabalhá-las, vai paulatinamente individualizando a memória comunitária e, no que lembra e no como lembra, faz com que fique o que signifique” (2023, p.64).

Ao escutar a memória sendo criada, o ator e a atriz, enovelando-se em suas lembranças, puderam, nos casos em que o relato se conectava mais diretamente com suas próprias histórias, conhecer-se. É o caso de João Victor Sanoli, que, no espetáculo, interpreta a narração de sua mãe rememorando quando conheceu seu pai, toda a repressão sofrida pelo fato de ser mulher, a validação que a sociedade conferia ao comportamento irresponsável do pai e como seu avô a repreendeu por ter engravidado. Certamente, com tantos detalhes, Sanoli ouviu pela primeira vez essa história, sua história, e, com as repetições posteriores nos ensaios e na encenação, por várias vias, trouxe para a cena muita gente familiar, fragmentos de sua vida e rastros da própria história.

No meu caso, comparando com histórias contadas por outros familiares dos meus colegas de grupo, havia menos relação com algum fato fundamental da minha família e mais com alguma prática específica. Tia Esmerinda rememorou quando, ainda criança, precisou preparar, vestindo-a para o funeral, uma bebê que não sobreviveu ao nascimento. Na encenação, é feita a extensão dessa história: é o momento em que eu canto uma música comum em funerais. Notadamente, com esse relato, não se constituiu algum pedaço incompleto da trajetória da minha família, mas me aproximou da linguagem comum e das tradições da minha terra, convergindo em efeito sobre mim, ainda que muito significativo, para um lugar diferente daquele vivenciado pelas minhas colegas atuantes.

Na dobra que encerrou o tecido e abriu espaço ao novo, o público tornou-se parte do processo dramatúrgico e ancestral. Tomaram-se como pressupostos fundamentos épicos, como a comunicação frontal e a não tentativa de “transformação” total na pessoa que a atuante representava, que concerne ao efeito de distanciamento. Esse efeito também se caracteriza pela não imersão do público na história em um sentido catártico e ilusionista. Procurou-se, no olho a olho, suscitar memórias análogas e, em um quadro maior, a relação crítica sobre como a concatenação de várias lembranças familiares formou um panorama que manifestou os papéis sociais da mulher e do homem, historicamente; os processos de migração no país; as tradições religiosas e rurais, entre outras possíveis leituras.

Dialogando com o que propôs Bertolt Brecht (2022): “A relação do ator com seu público deve ser a mais livre e direta possível. Ele simplesmente tem alguma coisa para lhe comunicar e apresentar, e a postura de comunicar e apresentar deve estar subjacente a tudo que faz [...]” (p. 53). Certamente, as escolhas cênicas de ((*Parênteses*)) concordaram com esse pressuposto.

A encenação do espetáculo e a de outros análogos, que assumem o relato como força motriz para sua composição, convergem, em um estágio inicial, com o que seria o modelo dito primitivo, por Bertolt Brecht, do teatro épico:

Estabelecer um modelo básico para o teatro épico é relativamente simples. Para experimentos práticos, habitualmente escolhi como o exemplo mais simples, “natural”, de teatro épico, um acontecimento que pode se passar em qualquer esquina: a testemunha ocular de um acidente de trânsito demonstra a uma aglomeração de pessoas como a desgraça aconteceu. Os circunstantes podem não ter visto o acontecimento, ou não são da mesma opinião, eles “viram as coisas de outra forma”; o principal é que o demonstrador mostre o comportamento do motorista ou do atropelado, ou de ambos, de tal modo que os circunstantes possam formar um juízo sobre o acidente (2022, p.82).

A pessoa memorialista, quando recorda, descreve e comenta sobre os fatos acontecidos, como a testemunha ocular do acontecimento exemplificado por Brecht. Em tese, ela não se transforma em alguém que compõe sua história, mas muitas vezes limita-se a uma imitação breve em algum tom de voz ou gesto, sem, contudo, procurar confundir quem escuta. No palco do ((*Parênteses*)), ocorreu o mesmo: as pessoas atuantes mantiveram distanciamento tanto das ações físicas que poderiam aludir a uma possível “corporificação” da pessoa que é originadora daquelas histórias,

quanto dos próprios elementos e terceiros que aparecem como imagens no relato, permitindo ao público escutar e julgar com olhar reflexivo.

Desdobrando o tema em outra direção, em 2022, estava em voga a Lei Aldir Blanc⁴⁶, e, junto com João Victor Sanoli, com quem iniciei o grupo Teatro Taberna em 2019, escrevemos e aprovamos um projeto de espetáculo teatral baseado em uma peça autoral a que chamamos *A Saudade Deixa Tudo Melhor do Que Foi*, que nos dispusemos a escrever para o processo de seleção. O espetáculo contou com a encenação da diretora Eliana Santos. De modo não inteiramente racionalizado, nos conectamos com os movimentos que surgiram com os estudos de *A Vida é Sonho*, dado que ambos fazíamos parte do Corpo Cênico e, como já mencionado, também compusemos o elenco e a pesquisa do espetáculo ((*Parênteses*)).

Não por coincidência, considerando a forma como passamos a nos perceber em meio ao turbilhão de incertezas e solidão advindas do cenário que se via mundo afora, nos apoiamos em escritos passados nossos, de caráter pessoal (crônicas, poesias etc.), que tinham como semelhança questões relacionadas à existência, portanto, à morte e à vida, ao sonho e à vigília. Revisitando quem fomos a partir desses escritos, que foram potencializados com as experiências do momento da escrita dramaturgica, fortalecemo-nos em nossas memórias para procurarmos dar sentido a um momento tão delicado.

O título *A Saudade Deixa Tudo Melhor do Que Foi* procurou ser uma síntese do ato do ser social de lembrar e ressignificar, dando novos contornos — nesse caso positivo — a uma coisa passada. Como afirma o poeta Waly Salomão (2016), “A memória é uma ilha de edição [...]”. A saudade não é só o isolamento e o sentimento de falta de alguém ou algo, mas o deleite sobre essa sensação, portanto, um prazer apurado sobre aquela ausência; a saudade é, intrinsecamente, a presença (psicológica e emocional) que fica de uma ausência, e o remexer daquilo de outrora.

A saudade é concebida, conforme certa visão popular, como um termo genuinamente da língua portuguesa, o que não é uma questão absolutamente concreta. O que se tem é uma reivindicação que remonta, ao menos, ao ano de 1606,

⁴⁶ Instituída durante a pandemia, a Lei Aldir Blanc foi uma medida urgente de amparo à cultura, diante da paralisação generalizada das atividades culturais no país. Voltada a trabalhadores, coletivos e espaços culturais, a lei garantiu o repasse de recursos a estados e municípios para ações emergenciais. Seu nome homenageia o compositor Aldir Blanc, falecido em 2020, vítima da Covid-19. Apesar da resistência do governo anterior, que atrasou repasses e dificultou a execução, os resultados foram expressivos e deram origem à atual Política Nacional Aldir Blanc, que propõe uma política federativa, estruturante e permanente para o setor. (Brasil, 2023)

feita pelo gramático português Duarte Nunes de Leão⁴⁷, em que se sugere a intraduzibilidade do termo, que teria significado distinto de palavras semelhantes em outras línguas. Do ponto de vista morfológico, como se origina do latim, a palavra existe em outras línguas românicas, como *soledad*, no espanhol (Costa Pereira Júnior, 2014), mas com carga semântica diferente. Com significados próximos, em romeno, *dor* (pronuncia-se “durere”); e, fora do campo latino, em bósnio, *sevdah*, com sentido bem parecido.

Como se vê, a força da semântica da saudade nos permite significar um fenômeno psicológico bastante específico, como o deleite da falta de algo, lugar ou alguém. Desse modo, explicita-se a nossa capacidade de transformação e reforma de uma lembrança, um fluxo contínuo em nossa memória.

A ênfase aqui dada à palavra e ao seu significado busca evidenciar o papel da linguagem na organização simbólica que traduz uma visão sobre algo que se conecta com o passado, mas é propriamente refeita no agora, como um sopro, uma fenda que nos faz enxergar algo que nos habita, resiste ao tempo e constrói nossa memória mais sensível. Fernando Pessoa, angustiado, afirma: “Não choro a perda da minha infância; choro que tudo, e nele a (minha) infância, se perca [...]” (2011, p. 265), e perfaz a ideia dizendo: “[...] É todo o mistério de que nada dura que martela repetidamente coisas que não chegam a ser música, mas são saudade, no fundo absurdo da minha recordação” (2011, p. 265).

Quanto ao espetáculo, em cena, vasculharam-se os momentos em que essas figuras — que não eram uma recriação a ponto de caracterizar uma personagem, mas uma presença autorreferencial ficcionalizada em uma trama ensaiada — discutiam (ou discutíamos) nossos estados existenciais a partir da dinâmica entre contrários, como a vida e a morte, o sono e a vigília, buscando desenvolver, por meio de uma relação dialética, o entendimento sobre como nós, ocidentais, lidamos com a morte e com o estado de sono.

A partir das contribuições de Anna Faedrich (2016), Beatriz Sarlo (2007) e de suas interlocuções teóricas, é possível assumir a autoficção como um conceito mais restrito quando introduz passagens notadamente documentais e autobiográficas e se

⁴⁷ Ver mais em: COSTA PEREIRA JÚNIOR, Luiz. *Mitos da língua: o caso da palavra “saudade”*. International Studies on Law and Education, CEMOrOc-Feusp / IJI-Univ. do Porto, n. 18, p. 89–92, set./dez. 2014. Disponível em: <http://www.hottopos.com/isle18/89-92LuizC.pdf>. Acesso em: 26 jul. 2025.

constrói uma narrativa assumidamente ficcional que tece o todo. De modo mais embrionário, como já foi mencionado, chega-se a afirmar que até mesmo a autobiografia pode constituir-se como autoficção, quando moldada para alcançar uma determinada qualidade de escrita e de literatura. Nessas referências citadas, discute-se o vasto universo autobiográfico e autoficcional, principalmente no contexto da escrita literária e do relato — a fim de recontar uma experiência passada como documento para entender e formar a História —, não buscando, no entanto, abarcar a criação dramatúrgica e teatral nessa discussão.

Sendo assim, a partir dessas referências, é possível situar *A Saudade Deixa Tudo Melhor do Que Foi* enquanto uma peça autoficcional. No entanto, acima disso, está o ponto que mais se impõe à análise: como o teatro se coloca nessa discussão, visto que, além da peça, a cada apresentação se reconta a mesma história, interpretando novamente as próprias lembranças e se afastando, pouco a pouco, da sensação de espontaneidade típica daquilo que acontece pela primeira vez, que se conta ou que se escreve apenas uma vez.

Diferentemente da literatura, no teatro, o ator e a atriz, mesmo quando contam suas próprias histórias, adentram mais profundamente em estratégias ficcionais que distanciam aquela narrativa, de algum modo, de suas vidas. Isso permite que se torne possível — e até suportável, visto que várias lembranças suscitam emoções profundas — realizá-la mais vezes, em conformidade com aquilo que se espera a partir do ensaio e da composição cênica.

Embora a pertinência dessa discussão seja proeminente na atualidade, as variações presentes em espetáculos com características autorreferenciais são inúmeras. É improvável que esse debate se encerre em curto prazo, considerando que diversas obras continuam a se alicerçar nesse tipo de narrativa. A própria concepção do espetáculo (*Parênteses*) chacoalha essas fronteiras conceituais; em termos gerais, trata-se de uma pesquisa que se inicia tendo como mote a autoficção e se distancia dessa definição ao tornar os familiares os protagonistas da história. Do mesmo modo, não se limitou a ser apenas documental⁴⁸, pois o tema se imbricou

⁴⁸ O artigo "O campo do teatro documentário" (2013), de Marcelo Soler, ajudou-me como orientação na abordagem, pois investiga os princípios que configuram o teatro documentário, ressaltando a intencionalidade artística, o uso de documentos e a percepção do/da espectador(a) como elementos fundamentais. Soler analisa como essa prática dialoga com questões éticas e históricas, promovendo um debate crítico sobre a relação entre ficção e realidade no palco. Esse texto é uma referência para este trabalho, pois contribui para a compreensão teórica de práticas cênicas relacionadas à memória e à construção de narrativas históricas.

profundamente com a relação que todas(os) temos com nossas experiências como sujeitos comunitários e familiares.

Para além de uma questão de estética ou da necessidade de se chegar a uma definição precisa nesse campo, defendo que ambos os espetáculos, assim como tantas outras criações que se baseiam no documental e em experiências autorreferenciais, muitas vezes atravessadas pela investigação da própria ancestralidade, acabam por se cruzar a partir de um eixo poético em torno da memória, acionada por diferentes frentes. Entendo memória, aqui, como aquilo que se encontra às margens das histórias estabelecidas e que, por meio de relatos, diários, imagens e documentos diversos, em processo de reconstituição permanente colabora para compor uma narrativa que ajuda a contar a história de si, do seu povo ou de outras pessoas que, por vezes, tiveram suas experiências silenciadas, pouco ouvidas, pouco contadas e, por isso mesmo, pouco reverberadas. Percorrendo criticamente as tensões dialéticas entre lembrar e esquecer.

É comum, em produções dramatúrgicas pela via da memória, que se estabeleça um trabalho coletivo. Como no caso de *Kintsugi-100 memórias* (2019), do Lume Teatro – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp, que, partindo de uma narrativa fragmentária, dilacerada... relata a situação de um jantar em que o ator-pesquisador Renato Ferracini teria sido o pivô de um embate entre o grupo. O espetáculo, além de Ferracini, é composto por Ana Cristina Colla, Jesser de Souza e Raquel Scotti Hirson.

Essa história é recontada diversas vezes e por diferentes ângulos e, em meio a isso, cem lembranças são trazidas e simbolizadas por meio de objetos que fazem ligação direta com elas e são colocados no palco. Enquanto isso, um vaso de cerâmica quebrado no começo do espetáculo vai sendo reconstruído em grupo com a técnica japonesa do *Kintsugi* — técnica que, na versão tradicional, consiste em reparar as cerâmicas com pó de ouro, prata ou platina, enfatizando suas marcas e sua resiliência, dando-lhes um aspecto novo, único e que representa sua trajetória. Essa técnica é simbolicamente ligada ao fato de que se pode, enquanto ser, rever suas marcas, os ruídos de uma trajetória, e torná-las parte singular e significativa do todo.

Figura 12 - Vasos reconstruídos em apresentações do Lume Teatro.



Fonte: Arthur Amaral, 2023?

A dramaturgia, assinada por Pedro Kosovski (Aquele Cia de Teatro – RJ) e que tem na direção o argentino Emilio García Wehbi (*El Periférico de Objetos*), parte de uma criação coletiva, junto às outras quatro pessoas atuantes, destacando vários momentos da longa trajetória do grupo, iniciada em 1985, e cruzando, em sua narrativa, uma pesquisa realizada pelo coletivo, que traz histórias de pessoas que conviveram (tendo em vista o falecimento de algumas delas) ou que convivem com Alzheimer.

Como em *A Saudade Deixa Tudo Melhor do Que Foi e ((Parênteses))*, o grupo tenciona os limites do que é tido como real/ vivido e/ou ficcionalizado, e assume o gesto autoficcional para nomear a concepção teatral. O espetáculo se apresenta de modo fragmentário; não são narrativas diferentes cruzadas, com três eixos: a história do grupo vista de diferentes pontos, os relatos de pessoas com Alzheimer e lembranças dos atores e atrizes da cena. Ao invés disso, como a cerâmica que se quebra e estilhaça e é vista de modo panorâmico, vemos um todo fragmentado que caracteriza uma unidade volátil. A estética fragmentária é a que melhor representa a memória, pois, na experiência cotidiana, nossas lembranças se aglutinam de modo, muitas vezes, aleatório, ao qual, quando se analisa mais detidamente, pode-se vincular significados. No teatro, segundo Ingrid Dormien Koudela, “O trabalho com o fragmento provoca a colisão instantânea de tempos heterogêneos, possibilitando a revisão crítica do presente à luz do passado” (2012, p. 73).

Ecléa Bosi, ao realizar sua pesquisa de doutorado, posteriormente publicado com o título *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos* (2023), comenta os lampejos que saltam na memória de forma espontânea a partir de algum simples disparador: “A memória é um cabedal infinito do qual só registramos um fragmento. Frequentemente, as mais vivas recordações afloravam depois da entrevista [com as pessoas idosas que escutou], na hora do cafezinho, na escada, no jardim, ou na despedida no portão” (p. 45).

Bosi, referenciada em autores como Maurice Halbwachs, registra a vinculação da memória com o passado, o agora e com o coletivo, e desvincula a experiência memorial majoritariamente em experiências descoladas da realidade vivida, sobretudo em sonho. Para a autora, “[...] a memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a Igreja, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo” (2023, p. 65). Bosi, no mesmo estudo e na mesma página, reforça um ponto previamente discutido neste estudo, de que “[...] na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado”. A autora propõe um aforismo que abrange sua produção e ressoa com a abordagem da memória aqui desenvolvida: “A memória não é sonho, é trabalho” (2023, p. 65).

Por essa perspectiva, é possível desenvolver outras produções teatrais realizadas com essas bases, como perspectivas da vida social, para além dos espetáculos aqui apresentados, dois nos quais atuei diretamente. Em *Luis Antonio – Gabriela*, a Cia Mungunzá de Teatro, sob a direção de Nelson Baskerville (a dramaturgia é assinada pelo diretor e pela companhia), apresenta a transformação de Gabriela por meio de um cuidadoso levantamento biográfico composto por fotografias, diários, cartas e entrevistas com familiares e amigos. A dramaturgia, baseada na história real do próprio diretor, se desdobra a partir de múltiplos pontos de vista — dele como o irmão caçula que sofreu abuso sexual, da irmã que empreendeu uma busca pelo corpo de Gabriela, da madrasta que criou a protagonista junto a oito filhos, do pai que jamais a reconheceu em vida, e dos amigos e colegas que mesclavam admiração e estranhamento diante de sua existência.

Essa multiplicidade de vozes constrói uma memória coletiva e fragmentada que revela as marcas da violência, da resistência e da identidade, atravessando o espectro familiar e social. A obra, criada em 2011 e que permanece no repertório do

grupo, apesar de contar a história de uma pessoa envolvendo outras à sua volta, pode ser vista a partir de olhares analíticos para a situação de pessoas LGBTQIA+⁴⁹, sobretudo pessoas trans, cuja estimativa de vida no Brasil é estipulada em 35 anos (Silva et al., 2019) e são expostas a diferentes níveis de violência, direta e indireta (quando há quadros de negligência, abandono e omissão).

Notadamente, quando se pesquisam narrativas que abordam aspectos da memória, chega-se quase sempre a pessoas e episódios que costumeiramente se encontram fora das histórias oficiais. E, em retomada ao que já foi discutido, por mais que em um primeiro momento se exponha a história de uma pessoa ou de um grupo restrito, deve-se considerar a lembrança como um ato de evocação ligado a um contexto social maior, que abarca gênero, classe social, raça e idade (Bosi, 2023).

Um aspecto importante que permeia este capítulo é a associação entre a discussão da realidade e da ficção e a produção dramatúrgica em torno da memória. Essa associação não ocorre de forma aleatória, mas integra uma estratégia de articulação conceitual. Como já mencionado neste trabalho, a memória pode ser lida como um processo semificcional; afinal, se não revivemos algo a partir da recordação, mas sim refazemos a partir das experiências e do modo de pensar situados no presente, abalamos a concretude e o rigor factual da situação vivida outrora — o que, para situações de reconstituição de processos históricos, pode ser uma problemática, como apontou Sarlo (2007).

Umberto Eco, analisando criticamente as múltiplas dimensões da ficção, explorando sua natureza, funções e relação com a realidade e a pessoa leitora, comenta, no capítulo “Bosques Possíveis”: “Acreditamos que, no que se refere ao mundo real, a verdade é o critério mais importante e tendemos a achar que a ficção descreve um mundo que temos de aceitar tal como é, em confiança. Mesmo no mundo real, todavia, o princípio da confiança é tão importante quanto o princípio da verdade (2024, s.p.)⁵⁰.

Nessa direção, pode-se pensar que o pacto de confiança constitui um fator fundamental para o receptor de uma recordação ou para o público teatral, seja em obras de ficção — uma vez que a suspensão da descrença é importante para integrar-

⁴⁹ A sigla LGBTQIA+ diz respeito às identidades Lésbica, Gay, Bissexual, Transgênero, Queer, Intersexo, Assexual e outras expressões de gênero e sexualidade representadas pelo sinal "+", em constante ampliação e disputa por visibilidade dentro do próprio movimento.

⁵⁰ Citações desta obra referem-se à versão em formato PDF, sem paginação, utilizando a indicação do nome do capítulo para localização dos trechos.

se ao jogo ficcional —, seja em obras autoficcionais ou documentais. Tal confiança está submetida ao crivo da racionalidade, não se dissociando de uma leitura crítica dos acontecimentos.

Assim, os limites da verdade em obras baseadas na memória (de modo tão semelhantes àquelas que professam transitar com estatutos documentais e de verdade) são sempre escorregadios, mesmo quando se assume que, majoritariamente, o que é narrado efetivamente ocorreu. A relação com a realidade depende da abordagem que cada espetáculo adota em relação aos fundamentos documentais de suas obras, os quais são tratados de maneira singular por cada um dos exemplos citados.

Podem ser mencionados ainda outros trabalhos, como o solo autoral *Catábase em 5 Sonhos* (2024), de Andrea Tedesco, responsável também pela dramaturgia e sob direção de Marcos Gomes, que propõe uma investigação das formas como nos relacionamos com a morte, articulando relatos autobiográficos, fragmentos oníricos e passagens ficcionais, em diálogo com os questionamentos filosófico-políticos de Paul B. Preciado (Palco com Música, 2024).

Também merece destaque o espetáculo *Bom dia, Eternidade* (2024), com dramaturgia de Jhonny Salaberg e direção de Luiz Fernando Marques Lubi, que reúne quatro irmãos idosos retornando ao terreno do qual foram despejados na infância. Em um quintal evocativo, misturam-se memórias e ficção em um mosaico temporal, acompanhado por música ao vivo interpretada por músicos com mais de sessenta anos. O espetáculo integra a *Trilogia da Morte* do grupo O Bonde e reflete sobre o envelhecimento digno dos corpos negros no Brasil (O Bonde, 2025).

Por fim, menciona-se ainda o espetáculo *Plural* (2012), já citado no capítulo anterior, da Cia. de Teatro Nu Escuro, dirigido pela bonequeira e atriz Izabela Nascente, com dramaturgia assinada por Hélio Fróes, Abílio Carrascal e a própria Izabela Nascente. A obra narra as lembranças de Maria aos sete anos, alternando cenários rural e urbano em uma encenação poética que combina bonecos, cantigas populares, projeções e música ao vivo, partindo de relatos das mães dos integrantes do grupo para construir uma narrativa ficcional (ou autoficcional, conforme registrado em divulgação sobre o espetáculo) (Tribuna Hoje, 2022; UFG, 2025).

Esses casos compõem um panorama ilustrativo de como a memória pode atuar como matriz documental para a criação artística. Em todos eles, foram incorporados fragmentos ficcionais sem que se perdesse o vigor oriundo das condições concretas

dos contextos e temas abordados. Para além dos interesses sociais e políticos que suscitam essas narrativas, ligadas às questões que mobilizam lembrança e esquecimento, mencionadas ao longo deste trabalho, tais abordagens revelam também um interesse estético em transitar entre os domínios do real e do imaginado.

Nessa linha de pensamento, Eco, em obra citada anteriormente (2024) provoca o questionamento: “Se os mundos ficcionais são tão confortáveis, por que não tentar ler o mundo real como se fosse uma obra de ficção? Ou, se os mundos ficcionais são tão pequenos e ilusoriamente confortáveis, por que não tentar criar mundos ficcionais tão complexos, contraditórios e provocantes quanto o mundo real?” (s.p.).

Notadamente, as dramaturgias da memória frequentemente desfocam essa dicotomia, dando origem ao que se denomina autoficção ou, de forma mais ampla, à interseção entre histórias reais e ficcionais. Exemplifica-se isso em obras como *((Parênteses))*, nas quais a fidelidade aos relatos narrados convive com o surgimento do ficcional na distância entre a pessoa narradora e aquilo que é narrado. Em alguns casos, como nesse último, pouco se acrescenta de invenção à dramaturgia (que é bastante fidedigna aos relatos originais); mas, no teatro que não busca causar a ilusão de estar exibindo um acontecimento fechado em si mesmo e como se acontecesse pela primeira vez, como numa situação da vida (típico do teatro ilusionista dramático), sempre haverá o entendimento de que aquilo é estilizado, modelado e mediado, portanto, em alguma medida, ficcionalizado.

No prolongamento da reflexão sobre a encenação, como já exposto em passagens anteriores, essas produções tendem a se caracterizar como construções, a transitar em doses e camadas distintas, épico-dialéticas. Isso se deve a fatores como a pesquisa que antecede a criação — geralmente complexa, polifônica e com a intencionalidade explícita de narrar e problematizar questões sociais de diferentes naturezas —, os processos de atuação, o caráter fragmentário das cenas e do tempo narrativo, bem como as distinções na interpretação daquilo lido como personagem ou figura (conforme já utilizado e explicado neste trabalho). Carleto Fontes (2024) explica essa práxis teatral da seguinte forma:

O teatro épico-dialético, organizado por Brecht, é um sistema complexo, que transpõe para a cena e sua forma de produção o conhecimento das dinâmicas materialistas de análise da sociedade e de busca de alternativas para saltos - não abstratos e generalizantes - de qualidade que superem as contradições socio-relacionais a que estão todas as pessoas sujeitas. Assim, os expedientes característicos tendem a garantir as rupturas, destaques,

questionamentos, experimentação de possibilidades de solução, comentários e re[a]presentação de situações e cenas emblemáticas da história social, a partir de diferentes pontos de vista (p.100).

Todos os espetáculos citados foram estreados ao longo de um período de 14 anos e dizem respeito a uma tendência corrente de valorização e encenação de memórias coletivas na contemporaneidade. É plausível que, com o tempo, vários espetáculos com métodos de trabalho e estéticas situadas nesse tipo de proposição continuem a ser montados e, assim, revelem e orientem modos de pertencer nesses tempos. Esses espetáculos expressam como o teatro se reconstrói simbolicamente, ainda sustentando o papel que sempre teve de favorecer que a sociedade se enxergue, mediando aprendizados e sugerindo mundos novos, em que as fissuras do social são tão importantes quanto as histórias oficiais. O teatro nos situa.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A memória, ao longo do tempo, foi uma atividade com destaque constante em sociedades com ou sem escrita, entre os atributos coletivos valorizados em diferentes culturas: conservar mitos das origens. No Congo, após o clã⁵¹ atribuir um nome de nascimento ao recém-nascido, concede-lhe um segundo nome, oficial, que se sobrepõe ao primeiro. Esse nome resgata e perpetua a memória de um ancestral venerado. Nessas sociedades sem escrita (isto é, em comunidades tradicionais que transmitem o saber sobretudo pela oralidade, mesmo dentro de países como o Congo), há figuras responsáveis por guardar e transmitir a memória coletiva, como genealogistas, anciãos, sacerdotes e bardos, que mantêm viva a história e ajudam a preservar a coesão do grupo (Le Goff, 2013).

Assim, “[...] a reprodução mnemônica palavra por palavra estaria ligada à escrita, as sociedades sem escrita, excetuando certas práticas de memorização *ne varietur*⁵², das quais a principal é o canto, atribuem à memória mais liberdade e mais possibilidades criativas” (Le Goff, 2013, p.393-94). Na Grécia arcaica, a memória era personificada na deusa *Mnemosine*, mãe das nove musas, ligadas a Zeus. Ela recorda os feitos dos heróis e preside a poesia lírica, onde o poeta é um homem guiado pela memória, um aedo que adivinha o passado, assim como o vidente prevê o futuro. A poesia, inseparável da memória, é um saber, uma sabedoria (*sophia*), e o poeta, um mestre da verdade. Para Homero, criar versos era o mesmo que lembrar, pois a palavra poética se grava na memória como no mármore (Le Goff, 2013).

Sendo assim, a memória, em diversas culturas, tem mantido um papel significativo, não rígido nem restrito à preservação imutável dos fatos do passado. Pelo contrário, para além da simples rememoração, sustenta tradições vivas que representam distintos grupos sociais. Enquanto poética, reúne dinâmicas complexas de representação do coletivo, ampliando seus horizontes para os campos da representatividade, do simbolismo e da estética.

A partir dessa perspectiva, com este trabalho procurou-se discorrer e problematizar, em diversas frentes, como as poéticas da memória podem ajudar a

⁵¹ Grupo social tradicional formado por famílias que compartilham um ancestral comum e mantêm vínculos culturais e sociais fortes, especialmente em sociedades indígenas e africanas.

⁵² *Ne varietur* é uma expressão latina que significa “sem variação”; neste contexto, refere-se a práticas que exigem fidelidade absoluta à forma original.

situar diferentes culturas e grupos — micros ou macros — em resistência contra o esquecimento. Inicialmente, isso foi feito por meio dos meus relatos autobiográficos que, partindo da própria questão central da dissertação, experimentaram um relato familiar, promovendo a investigação de suas passagens em um contexto social que remete a certo recorte importante do Brasil, sobretudo em regiões rurais, além de reinscrever memórias ligadas à minha ancestralidade. Além disso, demonstrou-se, em paralelo, os trajetos que levaram a esta escrita. Em seguida, realizou-se uma discussão acerca das transmissões daquilo que pode ser chamado de memória, seja pelas experiências corpóreas, orais ou de escrita.

Subsequente às exposições autobiográficas e conceituais, procurou-se elaborar a temática desenvolvida a partir das discussões levantadas, de maneira a apresentar leituras possíveis de práxis diversas pela via memorialista, como as manifestações dos ciclistas nas ruas de São Paulo e os aterramentos das práticas de samba no território do Bixiga. Em continuidade, minhas experiências no teatro goianiense foram ampliadas para situar o legado histórico que propiciou, anos depois, a formação e a produção teatral na cidade de Goiânia, a partir de um panorama construído do ainda incipiente cenário de referências do teatro produzido lá.

Conclui-se, com a articulação central deste trabalho, expondo e discutindo como o teatro vem atuando no universo dessa temática. Buscou-se demonstrar que há, em experiências predominantemente coletivas, modos de fazer as dramaturgias e elaborar as encenações de modo semelhante, descortinando histórias que partem de fontes diversas, como a oralidade e outros fragmentos documentais, sempre conjugando uma memória coletiva. Fragmentos esses que influenciam a estética geral das obras e aludem a um tipo de espetáculo comum, onde o tempo linear é deixado de lado e assume tanto o tempo indisciplinado da memória quanto a flexibilidade e autonomia expressiva que se pode ter na linguagem teatral.

Acompanha essa discussão perspectivas sobre a delimitação de gêneros autobiográficos na dramaturgia. A fundamentação teórica usada para embasar essa discussão é predominantemente de estudos sobre a literatura, o que pode demonstrar ser um assunto relativamente incipiente no teatro e, mesmo na arte literária, ainda bastante relativizado, conforme foi demonstrado pelas diferentes nomenclaturas reivindicadas.

Essas dramaturgias, das citadas às outras que compõem um leque maior dessa natureza, ao confrontar a realidade e a ficção, friccionam o tempo, desfazendo

a progressão direta, e abrangem os pontos de vista sobre o mesmo objeto, dissolvendo premissas definitivas, convidando para um jogo sintático no qual a leitura do público é plural, visto que, conforme Bosi (2022): “O mundo é opaco para a consciência ingênua que se detém nas primeiras camadas do real. [...]”.

Dessa maneira, com este trabalho, pretende-se contribuir com estudos sobre o campo social da memória e do teatro autoficcional e documental, abrangendo as discussões sobre esses temas e buscando colaborar com os fazeres teatrais contemporâneos, auxiliando também no registro de grupos e espetáculos que têm sido montados, tanto em Goiânia, como em São Paulo. Além disso, busca-se construir um retrato crítico de Carmo de Minas, cidade do interior de Minas Gerais, e apresentar alguns apontamentos sobre atividades de práxis populares na cidade de São Paulo.

Como todo trabalho, ainda mais tratando-se de uma dissertação que tem como conjuntura um tempo limite para sua realização, equívocos podem aparecer nas reflexões, assim como omissões não conscientes de possíveis autoras e autores dos campos estudados. Entretanto, buscou-se, apesar das limitações impostas pelo tempo e por se tratar de questões pertinentes à contemporaneidade — já que aquilo que se encontra em demasiada proximidade pode encobrir a percepção de determinados aspectos que, em um tempo passado, tornam-se mais nítidos quando observados à distância —, encontrar um rigor científico para tratar de assuntos tão inconclusivos.

Assim sendo, considera-se que este trabalho contribua para ampliar o escopo crítico sobre as produções teatrais atuais, evidenciando características do teatro em Goiânia e de algumas práticas desenvolvidas na cidade de São Paulo. Espera-se que esse estudo estimule novas leituras e investigações sobre o teatro brasileiro, favorecendo diálogos que fortaleçam tanto as apreensões críticas quanto a criação teatral.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Arthur. **Vasos reconstruídos em apresentações do Lume Teatro**. [2023?]. 1 fotografia, color. 102 kb. Formato JPG. Disponível em: <http://www.lumeteatro.com.br>. Acesso em: 28 dez. 2023.

ANGRISANI FIORENTINO NANJI, A. C. Teatro Documentário: em busca de suas matrizes históricas e fundamentos teóricos. **Ephemera: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto**, v. 7, n. 12, 10 maio 2024.

ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE GOIÁS. Trajetória do professor Basileu França é retratada em publicação das redes sociais desta semana da Assembleia Legislativa. **Portal da Assembleia Legislativa do Estado de Goiás**, Goiânia, 23 abr. 2021. Disponível em: <https://portal.al.go.leg.br/noticias/116571/trajetoria-do-professor-basileu-franca-e-retratada-em-publicacao-das-redes-sociais-desta-semana-da-assembleia-legislativa>. Acesso em: 26 jun. 2025.

ASSOCIAÇÃO RITTER. **Sobre o Gustav Ritter**. Associação Ritter. Disponível em: <https://www.associacaoritter.com.br/sobre-o-gustav-ritter>. Acesso em: 25 jun. 2025.

ASSOCIAÇÃO SOCIOCULTURAL CIDADE LIVRE. **Portfólio institucional: currículo**. Aparecida de Goiânia: ASCL, 22 p. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0BxzDzC3z0d35cEtXSWtMS3JuZ0E/view>. Acesso em: 30 jun. 2025.

ASSOCIAÇÃO SOCIOCULTURAL CIDADE LIVRE. **IV Mostra Internacional de Teatro Cidade Livre**. Associação Sociocultural Cidade Livre. Aparecida de Goiânia. Disponível em: <https://ascpccidadelivre.wixsite.com/mostrainternacional>. Acesso em: 30 jun. 2025.

AZEVEDO, Angélica Fernandes. **Memória Art Déco em Goiânia: a busca por uma identidade**. 2018. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

BARBOSA, Wildes. **Teatrólogo Hugo Zorzetti**. 2017. 1 fotografia, color. 360 kb. Formato JPG. Disponível em: <https://opopular.com.br/magazine/morre-teatrologo-hugo-zorzetti-um-dos-criadores-do-curso-de-artes-cenicas-da-ufg-1.1410447>. Acesso em: 2 maio 2025.

Bastidores do filme Festa Entre Parentes. 2021. 1 imagem digital, color. 1,7 Mb. Formato PNG. Acervo do filme longa Festa Entre Parentes.

BATISTA, Walquiria Pereira. Teatro e comunidade na periferia de Aparecida de Goiânia: narrativas e oralidades em cena. **Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, [S. l.], v. 4, n. 3, 2017. DOI: 10.14393/issn2358-3703.v4n3a2017-11. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/36038>. Acesso em: 23 jan. 2025.

BATISTA, Walquíria Pereira. Encenação e comunhão na Rodovia dos Romeiros. **Revista Arte da Cena**, Goiânia, v. 4, n. 2, p. 90-111, jul./dez. 2018. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>. DOI: <https://doi.org/10.5216/ac.v4i2.54145>. Acesso em: 23 jun. 2025.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BEZERRA, Raphael. Histórias do Lyceu de Goiânia: formador da elite intelectual, política e artística de Goiás. **Jornal Opção**, Goiânia, 25 nov. 2023. Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/ultimas-noticias/historias-do-lyceu-de-goiania-formador-da-elite-intelectual-politica-e-artistica-de-goias-547149/>. Acesso em: 14 maio 2025.

BORGES, Fernanda; RESENDE, Paula; VELASCO, Murillo; SANTANA, Vitor. Goiás tem paralisações em dia de greve geral contra reformas trabalhista e da previdência. **G1 GO**, 28 abr. 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/goias/noticia/manifestantes-impedem-circulacao-de-onibus-do-eixo-anhanguera-em-goiania.ghtml>. Acesso em: 4 jun. 2025.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

BOSI, Ecléa. **O Tempo Vivo da Memória: Ensaio de Psicologia Social**. 4. ed. Cotia, SP: Atêlie Editorial, 2022.

BOURDIEU, Pierre. **O senso prático**. 3. ed. Tradução: Maria Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2009.

BRASIL. Ministério da Cultura. Política Nacional Aldir Blanc: um marco para a cultura brasileira. **Brasília: Ministério da Cultura**, 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/lei-aldir-blanc-um-marco-para-a-cultura-brasileira>. Acesso em: 25 jul. 2025.

BRECHT, Bertolt. **Sobre a profissão do ator**. Organização de Werner Hecht. Tradução, introdução e notas de Laura Brauner e Pedro Mantovani. São Paulo: Editora 34, 2022.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e apolítica das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.

CARDOSO, Luis Gustavo. Nostos: Louise Glück. **Revista Piparote**, 2024. Disponível em: <https://revistapiparote.com.br/nostos-louise-gluck/>. Acesso em: 8 out. 2024.

CIA. MUNGUNZÁ DE TEATRO. **Luis Antonio-Gabriela**. Cia Mungunzá de Teatro. São Paulo. Disponível em: <https://www.ciamungunza.com.br/luis-antonio-gabriela>. Acesso em: 1 ago. 2025.

Cici Pinheiro. 2005. 1 fotografia, preto e branco, 11 × 14,6 cm. Acervo da Família de Cici Pinheiro. Reprodução em: ZORZETTI, Hugo. Memória do Teatro Goiano: Tomo I – A Cena na Capital: Os Chamados “Pioneiros”. Goiânia: Ed. da UCG, 2005.

COSTA, Iná Camargo. Teatro na luta de classes. **Rebento**, São Paulo, n. 1, p. 92-144, 2010.

COUTO, Bruno Borges Vieira do. **Essa tal Galhofada**: história e particularidades de uma pequena mostra de teatro na rua de Goiânia. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Direção de Arte) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/269/o/BRUNO_BORGES_VIEIRA_DO_COUTO.pdf. Acesso em: 30 jun. 2025.

CROFT, Vanessa. **Bastidores do espetáculo ((Parênteses))**. 2021. 1 fotografia, color. 5,1 Mb. Formato JPG. Acervo pessoal da autora.

DA SILVA, Camila. Quilombo Saracura: a luta pela preservação das memórias encontradas na obra do metrô. **Carta Capital**, 2024. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/quilombo-saracura-a-busca-pela-preservacao-das-memorias-encontradas-nas-obras-do-metro-em-sao-paulo/>. Acesso em: 22 jan. 2024.

DE LA BARCA, Calderón. **A Vida é Sonho**. 3. ed. Tradução de Renata Pallottini. São Paulo: Hedra, 2010.

ENCONTRA GOIÂNIA. **Região Metropolitana de Goiânia**. 1 fotografia, color, 246 Kb. Formato PNG. Disponível em: <https://www.encontragoiania.com.br/sobre/regiao-metropolitana-goiania/>. Acesso em: 24 jul. 2025.

ESCOLA DO FUTURO EM ARTES BASILEU FRANÇA. **Nossa história**. Escola do Futuro em Artes Basileu França. Disponível em: <https://basileufranca.com.br/>. Acesso em: 26 jun. 2025.

DAMASCENO, Victoria. VERPA, Danilo. ESTÁTUA do bandeirante Borba Gato é incendiada em São Paulo. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 24 jul. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2021/07/estatua-do-bandeirante-borba-gato-e-incendiada-em-sao-paulo.shtml>. Acesso em: 19 jan. 2025.

FAEDRICH, Anna. Autoficção: um percurso teórico. **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, Brasil, n. 17, p. 30–46, 2016. DOI: 10.11606/issn.1984-1124.v0i17p30-46. Disponível em: <https://revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/120842>. Acesso em: 6 ago. 2025.

FARÂNDOLA TEATRO CIRCO. **Quem somos**. Farandola Teatro Circo. Disponível em: <https://farandolateatrocirco.online/quem-somos/>. Acesso em: 26 jun. 2025.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. 5. ed. São Paulo: Ed. Globo, 2008.

FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. 2. ed. São Paulo: Global, 2007.

FERNANDES, Silvia. Experiências do real no teatro. **Sala Preta**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 3–13, 2013. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v13i2p3-13. Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/69072>. Acesso em: 15 out. 2024.

FERNANDES TELES, Sílvia; ISAACSSON, Marta. Os campos expandidos do teatro. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, Natal, v. 3, n. 1, p. i-viii, 2016. DOI: 10.36025/arj.v3i1.9033. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/9033>. Acesso em: 6 ago. 2025.

FONTES, Simone Carleto. **Processos de criação coletivo-colaborativos**. 2. ed. Guarulhos, SP: Scarlet, 2024.

FREUD, Sigmund. **Über Deckerinnerungen [Sobre lembranças encobridoras] (1899)**. In: FREUD, Sigmund. *Gesammelte Werke. Band I*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1999. p. 529–554. Tradução, apresentação e notas de André Carone, 2020.

G1. Governo de SP muda nome da futura estação 14 Bis da Linha 6-Laranja para homenagear povos quilombolas. 10 jun. 2024. **G1**. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2024/06/10/governo-de-sp-muda-nome-da-futura-estacao-14-bis-da-linha-6-laranja-para-homenagear-povos-quilombolas.ghtml>. Acesso em: 7 ago. 2025.

G1. Julieta Hernández: quem é a artista venezuelana morta no AM enquanto viajava de bicicleta pelo Brasil. **G1 Amazonas**. 8 jan. 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2024/01/08/julieta-hernandez-quem-e-a-artista-venezuelana-morta-no-am-enquanto-viajava-de-bicicleta-pelo-brasil.ghtml>. Acesso em: 08 ago. 2025.

GLÜCK, Louise. **Meadowlands**. New York: Ecco, 1996.

GOVERNO DO ESTADO DE GOIÁS. **Após dez anos em cartaz, espetáculo O Sumiço da Carroça encerra temporada de apresentações**. 8 nov. 2024. Disponível em: <https://goias.gov.br/cultura/apos-dez-anos-em-cartaz-espetaculo-o-sumico-da-carroca-encerra-temporada-de-apresentacoes/>. Acesso em: 28 jun. 2025.

GOVERNO DO ESTADO DE GOIÁS. **Catalão retoma a celebração das Congadas**. Goiás, 6 out. 2022. Disponível em: <https://goias.gov.br/com-apoio-do-governo-de-goias-catalao-retoma-a-celebracao-das-congadas/>. Acesso em: 28 maio 2025.

GOVERNO DO ESTADO DE GOIÁS. **Grupo teatral Carroça leva espetáculo gratuito à região da antiga Estrada de Ferro de Goyaz**. 22 out. 2024. Disponível em: <https://goias.gov.br/cultura/grupo-teatral-carroca-leva-espetaculo-gratuito-a-regiao-da-antiga-estrada-de-ferro-de-goyaz/>. Acesso em: 28 jun. 2025.

GOVERNO DO ESTADO DE GOIÁS. **Teatro Goiânia terá atrações do 17.º Festival Goiânia em Cena**. 5 abr. 2024. Disponível em: <https://goias.gov.br/cultura/teatro-goiania-tera-atracoes-do-17o-festival-goiania-em-cena>. Acesso em: 30 jun. 2025.

GRUPO ZABRISKIE. **O grupo. Túnel do Tempo Zabriskie**. Disponível em: <https://www.tuneldotempo.zabriskie.com.br/grupo-zabriskie/o-grupo/>. Acesso em: 28 jun. 2025.

GUERRA, Walter. **Otavinho Arantes**. 2005. 1 fotografia, preto e branco, 11 × 15,4 cm. Acervo de Walter Guerra. Reprodução em: ZORZETTI, Hugo. *Memória do Teatro Goiano: Tomo I – A Cena na Capital: Os Chamados “Pioneiros”*. Goiânia: Ed. da UCG, 2005.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Biblioteca Vértice, 1990.

HERCULANO, Selene; PACHECO, Tania. **Racismo ambiental, o que é isso**. Rio de Janeiro: Projeto Brasil Sustentável e Democrático: FASE, 2006.

OPAS – Organização Pan-Americana da Saúde. **Histórico da emergência internacional de COVID-19**. Disponível em: <https://www.paho.org/pt/historico-da-emergencia-internacional-covid-19>. Acesso em: 28 dez. 2023.

IBGE. **CARMO DE MINAS**. IBGE. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/carmo-de-minas/panorama>. Acesso em: 28 dez. 2023.

JATAHY PESAVENTO, Sandra. *Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto*. **Esboços: histórias em contextos globais**, [S. l.], v. 11, n. 11, p. pp. 25–30, 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/334>. Acesso em: 7 ago. 2025.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Teatro de figuras alegóricas: A Ferida Woyzek*. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 18, p. 71-76, 2012. DOI: 10.5965/1414573101182012071. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101182012071>. Acesso em: 14 jan. 2025.

KRENAK, Ailton. **Futuro Ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 7. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

LINHA 6 - LARANJA: Iphan se posiciona contra retomada das escavações da Estação 14 Bis. **Cultura/Uol**, 2024. Disponível em:

<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/quilombo-saracura-a-busca-pela-preservacao-das-memorias-encontradas-nas-obras-do-metro-em-sao-paulo/>.

Acesso em: 22 jan. 2024.

LOPES, Luiza. Jovens denunciam ação truculenta da Guarda Metropolitana na Rua do Lazer. **Jornal Opção**. Goiânia, 16 out. 2021. Disponível em:

<https://www.jornalopcao.com.br/ultimas-noticias/jovens-denunciam-acao-truculenta-da-guarda-metropolitana-na-rua-do-lazer-358023/>. Acesso em: 4 jun. 2025.\

Lume Teatro. **A Nascente e suas fontes**. Disponível em:

<http://www.lumeteatro.com.br/o-grupo/historia>. Acesso em: 28 dez. 2023.

MAPA GOIANO. **Cia Novo Ato**. Mapa Goiano. Disponível em:

<https://mapagoiano.cultura.go.gov.br/agente/11264/#info>. Acesso em: 28 jun. 2025.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MASCOLLI, Maria Antonietta; FRANÇA, Raony Ferreira; GOUVEIA, Nelson.

Mortalidade de ciclistas no município de São Paulo, Brasil: características demográficas e tendências recentes. **Ciência & Saúde Coletiva** [online], 2023, v. 28, n. 4 [Acessado 15 Outubro 2024], pp. 1229-1239. Disponível em:

<https://doi.org/10.1590/1413-81232023284.12232022>.

MATE, Alexandre. **O teatro adulto na cidade de São Paulo na década de 1980**.

São Paulo: Editora Unesp, 2011.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MOOV RÁDIO. **Documentário A Hora da Galhofa celebra 20 anos de arte nas ruas de Goiânia**. 4 jun. 2025. Disponível em:

<https://www.moov.radio.br/documentario-a-hora-da-galhofa-celebra-20-anos-de-arte-nas-ruas-de-goiania>. Acesso em: 30 jun. 2025.

NASCIMENTO, Larissa. “Lembrança eu tenho da Saracura”: Notas sobre a população negra e as reconfigurações urbanas no bairro do Bexiga. **Revista Intratextos**, Rio de Janeiro, 2014, vol. 6, no. 1, p. 25-50. DOI:

<http://dx.doi.org/10.12957/intratextos.2014.7099>

NOGUEIRA, Marcia P. Tentando definir o teatro na comunidade. In: MENCARELI, Fernando (org.). Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. **Anais da IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas**. Belo Horizonte: Editora Fapi, 2006. p. 263-266.

NUCLEO COLETIVO 22. **Núcleo Coletivo 22**. Núcleo Coletivo 22. Disponível em:

<https://nucleocoletivo22.com.br/>. Acesso em: 26 jun. 2025.

NUESCURO – Cia. de Teatro Nu Escuro. **Trilogia Goyaz**. Goiânia, 2018. Disponível em: <https://nuescuro.com.br/ebook/trilogia-goyaz.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2025. *E-book*.

NUESCURO. **Conheça – Cia. de Teatro Nu Escuro**. Nu Escuro. Disponível em: <https://nuescuro.com.br/conheca/>. Acesso em: 29 jun. 2025.

O BONDE. Bom dia, Eternidade. **Trilhas da Cena**, 07 maio 2025. Disponível em: <https://trilhasdacena.com.br/bom-dia-eternidade/>. Acesso em: 03 ago. 2025.

PALCO COM MÚSICA. Andrea Tedesco estreia solo autoral Catábase em 5 Sonhos no porão do CCSP no dia 27 de junho. **Palco Com Música**, 24 jun. 2024. Disponível em: <https://palcocommusica.com.br/andrea-tedesco-estreia-solo-autoral-catabase-em-5-sonhos-no-porao-do-ccsp-no-dia-27-de-junho/>. Acesso em: 2 ago. 2025.

PARRA, Sandra. Dramaturgia: do texto para a cena, da ação para o sentido. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 48, p. 1–24, 2023. DOI: 10.5965/1414573103482023e0102. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/23969>. Acesso em: 19 jul. 2025.

PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego**. 3. ed. Organização e introdução de Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS. Grupo Arte e Fatos estreia peça no Festival Goiânia em Cena. **PUC Goiás – Notícias**, Goiânia, 8 out. 2019. Disponível em: <https://www.pucgoias.edu.br/noticias/grupo-arte-e-fatos-estreia-pecas-no-festival-goiania-em-cena/>. Acesso em: 26 jun. 2025.

RAMOS, Geovanna de Lourdes Alves; DIAS, Weberson Ferreira; DEUS, Sara Pereira de. Reterritorialização e cultura popular: as representações ritualísticas no Auto do Boi do Rosário em Pirenópolis (GO). **Revista Mosaico - Revista de História**, Goiânia, v. 11, n. 2, p. 203–222, 2018. DOI: 10.18224/mos.v11i2.6325. Disponível em: <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/mosaico/article/view/6325>. Acesso em: 28 maio 2025.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. 4. ed. São Paulo: Global Editora, 2022.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. 22. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RUFFATO, Luiz. O golpe contra Dilma Rousseff. **El País Brasil**, São Paulo, 31 ago. 2016. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/08/31/opinion/1472650538_750062.html. Acesso em: 4 jun. 2025.

SALOMÃO, Waly. **Algaravias: Echo Chamber**. Tradução de Maryam Monalisa Gharavi. Nova York: Ugly Duckling Presse, 2016.

SANCHES, Thiago. Identidade e memória na obra de Hugo de Carvalho Ramos. **Pós-Limiar | Título não-corrente**, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 179–187, 2019. DOI: 10.24220/2595-9557v2n2a4525. Disponível em: <https://periodicos.puc-campinas.edu.br/pos-limiar/article/view/4525>. Acesso em: 22 ago. 2025.

SANTANA, Vitor. **Estudantes estendem faixas com homenagem a Guilherme Neto na UFG**. 2016. 1 fotografia, color. 49 kb. Formato WEBP. Disponível em: <https://g1.globo.com/goias/noticia/2016/11/filho-morto-pelo-pai-foi-proibido-de-ocupar-escola-diz-familia-policia.html>. Acesso em: 5 jun. 2025.

SANTANA, Vitor; VELASCO, Murillo. Filho morto pelo pai foi proibido de ocupar escola, diz família à polícia. **G1**, 16 nov. 2016. Disponível em: <https://g1.globo.com/goias/noticia/2016/11/filho-morto-pelo-pai-foi-proibido-de-ocupar-escola-diz-familia-policia.html>. Acesso em: 5 jun. 2025.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHLICKMANN, Gabriel. **Coletivo Revolução Periférica ateia fogo em estátua do bandeirante Borba Gato, na zona sul de São Paulo**. 2021. 1 fotografia, color. 659 kb. Formato JPG. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2021/07/estatua-do-bandeirante-borba-gato-e-incendiada-em-sao-paulo.shtml>. Acesso em: 19 jan. 2025.

SILVA, Joseli Maria; ORNAT, Marcio Jose; CABRAL, Vinícius; LEE, Débora. ‘Quando uma trans é morta, outras mil se levantam!': transnecropolítica e transresistência no Brasil. **Geografia**, v. 44, n. 2, jul./dez. 2019. DOI: 10.5016/geografia.v44i2.15114

SOLER, Marcelo. O campo do teatro documentário. **Sala Preta**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 130-143, 2013. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v13i2p130-143. Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/69082>. Acesso em: 23 jan. 2025.

SOUZA, Leliane Macedo de; BRUSADIN, Lia Sipaúba Proença; VIEIRA, Marco Antônio Ramos. Análise morfológica do panejamento de Veiga Valle: um estudo de caso. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design, Florianópolis**, v. 9, n. 1, p. 1–25, 2025. DOI: 10.5965/25944630912025e6348. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/26348>. Acesso em: 25 jun. 2025.

TAYLOR, Diana. **Arquivo e repertório: performance e política culturais nas Américas**. Tradução de André Fabiano da Silva. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TEATRO GOIANO. III Festival de Teatro Popular de Goiânia. **Teatro Goiano**, 10 set. 2023. Disponível em: <https://www.teatrogioano.com.br/iii-festival-de-teatro-popular-de-goiania/>. Acesso em: 30 jun. 2025.

TOSCANO, Antônio Rogério. Imagens da ambivalência na dramaturgia barroca do Século de Ouro Espanhol: “A Vida é Sonho”, de Calderón de la Barca. **Nexi**:

Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, São Paulo: PUC-SP, v. 5, dez. 2019. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/nexi/article/view/42251>. Acesso em: 7 jul. 2025.

TRIBUNA HOJE. Cia de Teatro Nu Escuro: conheça o trabalho da companhia goiana que vai apresentar espetáculo gratuito em Maceió. **Tribuna Hoje**. Maceió, 11 jul. 2022. Disponível em: <https://tribunahoje.com/noticias/roteiro-cultural/2022/07/11/106153-cia-de-teatro-nu-escuro-conheca-o-trabalho-da-companhia-goiana-que-vai-apresentar-espetaculo-gratuito-em-maceio>. Acesso em: 29 jun. 2025.

TÚLIO, Sílvio. Golpe de cassetete dado por PM atingiu estudante a mais de 108 km/h durante protesto, diz laudo. **G1**, Goiânia, 3 out. 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/goias/noticia/golpe-de-cassetete-dado-por-pm-atingiu-estudante-a-mais-de-108-kmh-durante-protesto-diz-laudo.ghtml>. Acesso em: 4 jun. 2025.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS. Escola de Música e Artes Cênicas. **Projeto pedagógico do curso de Licenciatura em Teatro**. Goiânia: UFG, [s.d.]. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/269/o/ppc_teatro_licenciatura_.pdf. Acesso em: 26 maio 2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG). Plural – Cia. de Teatro Nu Escuro. **Universidade Federal de Goiás**. Goiânia, 2025. Disponível em: <https://ufg.br/e/37633-plural-cia-de-teatro-nu-escuro>. Acesso em: 03 ago. 2025.

VEIGA, Adriane Viz. **Tutores em cena: comédia e entreméz do Século de Ouro Espanhol**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Literatura) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, Niterói, 2016. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/3511/Disserta%C3%A7%C3%A3o-Adriane-completa.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 7 jul. 2025.

YAROCHEWSKY, Leonardo Isaac. Impeachment da presidente Dilma: golpe de Estado. **Consultor Jurídico**, São Paulo, 27 mar. 2016. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2016-mar-27/leonardo-isaac-yarochewsky-impeachment-presidente-dilma-golpe/>. Acesso em: 4 jun. 2025.

ZORZETII, Hugo. **Memória do Teatro Goiano: Tomo I – A Cena na Capital: Os Chamados “Pioneiros”**. Goiânia: Ed. da UCG, 2005.

