

# Para ler o novo teatro: contexto e periferia

---

## Rosyane Trotta

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, RJ, Brasil

[rosyanetrotta@gmail.com](mailto:rosyanetrotta@gmail.com)

[orcid.org/0000-0002-9464-3466](https://orcid.org/0000-0002-9464-3466)

---

**Resumo** | Neste artigo discuto a noção de periferia na área do teatro e tomo como objeto os teatros negros produzidos e encenados na cidade do Rio de Janeiro nos últimos cinco anos. Relaciono seu surgimento à democratização da política cultural, abordo a noção de teatro de contexto e retomo o conceito de nacional-popular como contraste ao momento atual para identificar, em um conjunto de obras contemporâneas, a emergência de um Novo Teatro.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro negro. Teatro político. Política cultural.

## To read the new theater: context and periphery

**Abstract** | In this article I discuss the notion of periphery in the field of theater and take as a subject the black theaters produced and staged in the city of Rio de Janeiro in the last five years. I relate its emergence to the democratization of cultural policy, address the notion of contextual theater and return to the concept of national-popular as a contrast to the current moment to identify, in a set of contemporary works, the emergence of a New Theater.

**KEYWORDS:** Black theater. Political theater. Cultural policy.

---

## Para leer el nuevo teatro: contexto y periferia

**Resumen** | En este artículo discuto la noción de periferia en el campo del teatro y tomo como tema los teatros negros producidos y representados en la ciudad de Río de Janeiro en los últimos cinco años. Relaciono su surgimiento con la democratización de la política cultural, abordo la noción de teatro contextual y retomo el concepto de nacional-popular como contraste con el momento actual para identificar, en un conjunto de obras contemporáneas, el surgimiento de un Nuevo Teatro.

**PALABRAS CLAVE:** Teatro negro. Teatro político. Política cultural.

---

Enviado em: 17/09/2023  
Aceito em: 12/12/2023  
Publicado em: 14/12/2023

Baía de Guanabara. No mapa se vê que ela começa em um vão de mar que separa as cidades do Rio de Janeiro e Niterói. Supondo que você chegue por ali, à esquerda vê o morro do Pão de Açúcar. Beirando a costa esquerda, vai ver o aeroporto Santos Dumont e o cais do porto. Você passa por baixo da ponte Rio-Niterói e avista a Ilha do Fundão, quase colada, onde está a Cidade Universitária. Navegando bem rente ao litoral, circunde a ilha pela esquerda – há um canal estreito, entre a ilha e o continente. À sua esquerda está a Linha Vermelha, Via Expressa Presidente João Goulart. Atrás dela, o bairro da Maré, que tem uns 5 quilômetros de extensão, comprido como a ilha que o acompanha, em território delimitado pela Avenida Brasil, que ali corre quase em paralelo à via expressa. Aqui foi criado o grupo de teatro Cia Marginal, em 2005; aqui se instalou a Lia Rodrigues Companhia de Danças, em 2009; aqui funciona a Orquestra Maré do Amanhã, desde 2010. Ano passado, a polícia entrou no bairro 26 vezes e saiu com 27 mortos, 25 deles pretos. Hoje é domingo, vamos entrar.

Dois de julho de 2023. Estamos na última quadra da Rua Teixeira Ribeiro, que forma um T com a Avenida Brasil e corta o bairro por um quilômetro na direção do mar. Esse é o ponto de encontro para assistir ao espetáculo *Noite das Estrelas*. São três e meia da tarde. Na esquina com a Sete de Março, a música que sai de uma pilha de caixas de som dói nos ouvidos e percute nos ossos. Vai juntando gente por uma hora. Parte da equipe, de lantejoulas e muito brilho, caminha por ali distribuindo pulseiras identificadoras e dando explicações. Quando o grupo sai, descendo a rua em direção ao litoral, são cerca de 400 pessoas atrás do carro de som. Nas janelas, nos bares, nas calçadas, já se sabe daquele estranho cortejo ao final das tardes de domingo. Em algumas varandas, famílias inteiras, gente que aponta, dança, fotografa, que estranha e curte o desfile. Ao microfone, uma voz chama: “desce da janela e vem pra rua, meu bem”.

No segundo cruzamento, os anjos da produção organizam o público em uma grande roda que ocupa as quatro esquinas. Ali uma figura de babados roxo e rosa, ao microfone, diz algo como: “eu sou Exu; não o diabo que vocês nomeiam, não o mal que vocês opõem ao bem – eu sou Exu das encruzilhadas”. Junta-se a ela um coro de colã cor de rosa e lilás que dança e canta, rebola e joga os cabelos, corre e pula. Seguimos a caminhada na mesma direção e agora nos pedem para fazer três filas, ficar em silêncio, cobrir os olhos com as vendas que nos entregam e nos guiar pela pessoa da frente colocando a mão em seu ombro. O público se comprime em longuíssimas fileiras como crianças de escola. Os anjos avisam quando há quebra-molas no asfalto, recomendam cuidado, marcam presença afetiva. Já não há mais o som nas caixas nem o carro. Ouvimos as casas, as lajes e seus próprios sons. Nossas fileiras começam a serpentear pelos becos. Até que, numa rua estreita,

podemos tirar a venda e ver a atriz Jaqueline Andrade na sacada. Entendemos que ali é a casa de sua família. Ela fala da avó e do avô, que dá nome à rua onde estamos. Quando ela desce a escada, caminha por uma passarela de engradados de cerveja vermelhos. Ela nos tira do beco para nos mostrar o grande muro do batalhão da polícia militar construído em 2003 no terreno onde antes as crianças, como Jaqueline, brincavam. Ela nos conta sobre uma festa de mulheres que amavam mulheres, uma festa chamada noite das estrelas. Na plateia, ela identifica uma dessas mulheres inspiradoras da sua juventude, diz que sempre quis conhecê-la, pede licença para lhe dar um beijo. E nos convida a participar dessa festa que ela e suas parceiras vão recriar para nós na quadra. Caminhamos até a quadra.

Esta é a primeira parte do espetáculo encenado por uma equipe de cerca de vinte pessoas em que as artistas são também técnicas e produtoras. No flyer, nenhuma menção a patrocínio, nenhum nome de autoria. Apenas *Noite das Estrelas*, e a foto de corpos perfilados, robustos, escandalosamente vestidos, que nos olham serena e seriamente.



**Figura 1** - Divulgação de Noite das Estrelas, Rio de Janeiro, 2023. Foto Affonso Dalua.

*Noite das Estrelas* se insere em um movimento teatral composto de muitas obras – ao mesmo tempo em que marca uma diferença que exploraremos mais adiante. Digo movimento e me valho da distinção que Silvia Fernandes (1990) fez entre tendência e movimento, com relação aos grupos teatrais dos anos 1970/1980, concluindo que, por não

se organizar coletiva e intencionalmente, tratou-se de uma tendência. Hoje vemos um movimento, que não é exclusivamente teatral, que inclui as artes a partir da ação que se processa em diversas áreas, que chega às políticas culturais depois de se firmar na legislação, pelo trabalho persistente das organizações sociais.

No Estado do Rio de Janeiro, observando as condições de produção dos coletivos de maior continuidade, identificamos que, mesmo intermitentes, os editais de montagem possibilitam produzir a obra que o grupo terá para circular e comercializar. Nas periferias, falta incentivo às salas e à formação de público, o que leva os grupos a fazer a maior parte de sua circulação fora do território. Na Baixada Fluminense, o Espaço Cultural Código consta como a única sala de espetáculos do município, sede que o Grupo Código (2005, Japeri) aluga, equipa e administra. A Cia Cerne (2013, São João de Meriti) circula fora de sua cidade, onde a única sala de espetáculos pertence ao SESC. O Coletivo Sala Preta (2009, Barra Mansa) não tem público para uma temporada, nem mesmo com ingressos gratuitos e para apresentar *Nasce uma cidade*, espetáculo itinerante que percorre espaços históricos, o grupo busca apoio junto às instituições e ao comércio local. Grande parte de sua circulação se deve aos eventos regionais – como a Mostra Cena ao Redor, realizada pelo SESC, que contribui para a formação artística dos coletivos através da oferta de oficinas. O Sala Preta realiza anualmente o Festival Tomada Urbana, convidando à cidade artistas da América Latina, como forma de se manter em formação.

Levantamentos apresentados pelos artistas-pesquisadores Jorge Braga e Sérgio Telles, em 2022, identificam 50 grupos na Baixada Fluminense e 38 na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro. Parte deles permanece inativa por longos períodos, realidade que atinge muitos dos grupos do país. Pode-se afirmar que, embora haja profissionalidade e remuneração, não existe autonomia profissional nem sustentabilidade na atividade teatral e que a maioria dos artistas da cena exerce outra atividade como sua primeira profissão. O teatro da Baixada Fluminense e da Zona Oeste do Rio de Janeiro se situa em periferias geográficas e culturais, cada uma com suas próprias características historicamente construídas, sem acesso a formação artística, fomento público, espaços de apresentação, circulação, estrutura técnica e outros componentes essenciais à atividade teatral. Ações afirmativas como as recentes linhas de fomento público específicas para estas regiões e a premiação da Rede Baixada em Cena na categoria Inovação do Shell fazem com que espetáculos de grupos da região passem a ser aceitos em concorrências de pauta. Nestes conjuntos, a noção de periferia se origina da distância em relação ao centro da cidade e ao processo histórico que alijou do desenvolvimento urbano toda a base da pirâmide social. Neste sentido, a periferia é uma construção econômica.

Historicamente, a Zona Oeste recebeu tudo o que as áreas privilegiadas da cidade não queriam: de um matadouro industrial a favelas horizontais travestidas de conjuntos habitacionais, passando por empresas de 'usos sujos' e seus crimes ambientais. Em 1982, por exemplo, a campanha eleitoral da então candidata do PTB ao governo do estado, Sandra Cavalcanti, ressalta que, como presidente do Banco Nacional de Habitação (BNH), 'adquiriu grande experiência dos problemas sociais do Rio de Janeiro' tanto que 'foi a responsável pela construção da Cidade de Deus e pela erradicação das favelas da Zona Sul'. (TELLES, 2022, p.2)

Sergio Telles se refere aos bairros mais distantes – cerca de 70 quilômetros – do centro da cidade do Rio de Janeiro, como Santa Cruz e Paciência. A uma distância menor estão diversas cidades da capital – com situação melhor, se considerarmos que têm suas próprias prefeituras e instituições; com situação idêntica, se considerarmos o uso político. O pesquisador Luiz Guarnier da Silva descreve que, na cidade de Nilópolis, "detecta-se a exploração do Teatro Municipal Jornalista Tim Lopes como espaço de ininterrupta campanha político-partidária" em programas completados pela "comédia fácil baseada na exploração de conteúdo sexual e jocoso, na ridicularização de minorias étnicas e de gênero, na banalização do sofrimento da população de baixa renda e vulnerabilidade social" (SILVA, 2021, p. 17). Professor da única escola municipal de teatro do estado, ele descreve as investidas dos gestores contra a instituição: contratar professores como "instrutores" de modo a permitir salários ínfimos; mudar a escola de endereço periodicamente; colocar a escola ao lado de uma igreja evangélica; negligenciar a manutenção até que os alagamentos destruam o teatro. As periferias se tornam o lugar onde políticos praticam atrocidades invisíveis; ali a perseguição aos corpos não hegemônicos, às religiões de matriz africana, ao migrante, não tem refletor. Ali a cultura é um não-lugar cujos espaços físicos permanecem vazios e fechados como metáfora da cidadania. Até aí, nenhuma novidade.

A novidade é ver emergir nestes territórios dramaturgias coletivas associadas ao enfrentamento da marginalização e cujas formas são criadas em contato com a luta dos sujeitos por sua própria existência social. A entrada na graduação de estudantes oriundos da periferia, a saída de pesquisadores para atuar junto a entidades e organizações sociais, o fomento público à descentralização cultural, são fatores que adensam o fenômeno.

Os grupos cariocas Cia Marginal (2006) e Bonobando (2014), com sede respectivamente na Maré e na Vila da Penha, têm, na direção das obras, mulheres com formação em criação coletiva e em pesquisa etnográfica, atentas aos mais recentes estudos sobre o teatro documentário e a performance, conhecimentos empregados como ferramenta para um teatro crítico e questionador, a partir da relação com o território.

Ambos os coletivos se apresentam dentro e fora de suas comunidades, promovendo uma movimentação entre públicos e espaços. Conforme foram concluindo o Ensino Médio, os integrantes ingressaram na universidade, graduaram-se na área de Ciências Humanas, tornaram-se professores e retornaram à academia como pesquisadores de pós-graduação, onde reivindicam e empreendem uma abertura epistemológica.

Em *Arame Farpado*, 2017, primeiro espetáculo do grupo de mesmo nome, discute-se a falta de representação da comunidade negra na definição de conhecimento. Outros coletivos negros se formam com o mesmo objetivo. O espetáculo *Ipá Onã*, 2018, pelo grupo Panela Teatral, com dramaturgia coletiva e direção de Vilma Melo, costura situações cotidianas marcadas pelo racismo sofrido pelas integrantes e se inspira na líder congoleza Kimpa Vita para focar mulheres negras brasileiras, como a escritora Conceição Evaristo. Nestes coletivos, constituídos no âmbito da universidade, a luta em comum não se refere mais a um território geográfico, mas a um campo político.

A Confraria do Impossível também nasce em uma escola pública de teatro e durante os primeiros anos se dedica a intervenções urbanas e performances. Em *A voz da senzala*, 2015, dão-se pequenas aulas de história decolonial no metrô, com música, teatro e poesia. Seu primeiro espetáculo de sala, *Esperança na revolta*, 2018, recebe o Prêmio Shell, para André Lemos, primeiro diretor negro a receber o prêmio em 31 anos. O texto, assinado pelo diretor, trata de histórias de luta no Paquistão, em Ruanda e no Brasil. Um ano depois, o grupo se dedica ao público infantil com *A Saga de Dandara e Bizum a Caminho de Wakanda*, espetáculo que se define como afrofuturista.

O Grupo Atiro, com direção de Wallace Lino, surge como desdobramento de uma oficina de extensão da Cia Marginal na sede da ONG Redes da Maré. Em vídeo produzido em 2019, o grupo deixa claro sua conexão com o território e seu propósito questionador quando, na abertura, faz um balanço das 41 operações realizadas pela polícia na Maré, no ano de 2017: “42 mortes, 45 dias de atividades suspensas nos postos de saúde e 35 dias de escolas fechadas”<sup>1</sup>. Nos primeiros trabalhos, o Atiro explora os temas de seu interesse: “o feminicídio negro, o abuso infantil, a exploração de trabalho e o genocídio do jovem negro”. Com o projeto Além dos Muros, faz apresentações em escolas públicas e uma oficina para professoras com o objetivo de apresentar o teatro como “ferramenta alternativa de ensino”, destinada a “abordar, problematizar e debater temas tabus”.

*Família Virtual*, criado durante a pandemia e apresentado por aplicativo de videoconferência para 64 espectadoras em dezembro de 2020, retoma o título do primeiro

<sup>1</sup>Documentário disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-N6WQELVt9Y&t=9s>. Acesso em: 08/08/2023.

espetáculo do grupo, *Família*, para uma nova abordagem. Duas mães são entrevistadas pelos filhos em cima de uma laje onde bate sol e vento e a partir da qual se veem outras lajes. As mães falam sobre a alegria de ter um filho na faculdade, sobre a ausência do pai e a necessidade de deixando os filhos sozinhos para trabalhar. Os três atores declaram a urgência em “desconstruir o que é normal, desconstruir o que é bíblico”. Ombros, quadris, bundas nuas dançam com orgulho. Paulo Victor fala “da leveza e do peso que é ser uma munheca preta quebrada” e, sobre a mãe, que “a mão dela desenha na minha o caminho da salvação; eu nunca fui filha da puta, eu sou filho da crente”. A religião, no centro do escárnio, revela seu papel na autodepreciação em textos como “se eu não fosse LGBT acho que eu ia ser pastora” ao lado de frases como “que delícia ser viado”. O espetáculo termina com bandeiras do orgulho gay, luz colorida, fumaça e corpos que desfilam.

Apresento esses rápidos exemplos para contextualizar o campo de estudo, que identifico como o teatro que parte da cena periférica, das estéticas marginais, e chega até às salas do centro. Talvez seja possível afirmar que é, dentro do panorama do século XXI, o mais definido marco histórico do nosso teatro, por seu caráter inaugural. Não se limita mais a um grupo solitário, como foi o Teatro Experimental do Negro (1944-1961), os Dzi Croquettes (1972-1976) ou a Companhia dos Comuns (2001). São muitos, são diversos, não sendo possível estabelecer uma origem porque se apresentam em um processo histórico que engloba diversos setores e atividades da produção e da gestão sociais, principalmente a comunicação, a arte, a justiça, a educação e a ciência.

É possível relacionar, entre os elementos que colaboraram para a explosão deste teatro, as políticas públicas de apoio à cultura que começam a entrar em vigor por meio de editais já no final dos anos 1990 e que, a partir da subida ao poder do Partido dos Trabalhadores, passam a ter em algumas cidades um direcionamento específico para as áreas de periferias diversas.

### **Políticas culturais públicas**

Faço aqui uma analogia entre este teatro que toma os palcos e espaços diversos em muitas capitais brasileiras (em especial na cidade de São Paulo e as transformações advindas da Lei de Fomento ao Teatro) e o sistema teatral colombiano. Pouco antes da eleição de Gustavo Petro, estive na Colômbia fazendo pesquisa de campo sobre seu teatro de grupo.

O teatro colombiano, desde a segunda metade do século XX, se caracteriza pelo desenvolvimento prático e teórico da criação coletiva, tendo dali se difundido para toda a

América Latina. Seus principais autores, Santiago García (1928-2020) e Enrique Buenaventura (1925-2003), fundadores respectivamente dos grupos La Candelaria e Teatro Experimental de Cali, fizeram de sua trajetória artística como encenadores uma prática laboratorial de criação dramaturgical a partir da experimentação em coletivo. Para se ter uma ideia da capilaridade e do enraizamento desse teatro, dos 14 espetáculos que assisti no período da pesquisa de campo, 13 haviam sido criados ao longo do processo e a exceção a esta regra era a montagem de uma peça colombiana dos anos 1960 – o que permite dizer que se trata de um teatro cem por cento nacional e contemporâneo. Não vi em nenhum grupo a dramaturgia exercida por alguém que se ocupasse apenas dela: são sempre os agentes da cena que a elaboram. Ao final de dois meses de estada no país, concluo que ali: teatro é uma arte nacional e o termo contemporâneo significa inédito, feito agora e feito por nós.

Os livros de história do teatro colombiano contam que essa transformação começou com o chamado *Nuevo Teatro*, quando o trabalho continuado dos grupos Teatro La Candelaria e Teatro Experimental de Cali interrompeu a “chacina cultural imperialista” (Britos, 2009, p.20) através da produção de textos oriundos de pesquisa sobre histórias e temas locais, criados a partir de processos laboratoriais, apresentados gratuitamente ou a ingressos baixos. Quando tratam da década de 1980, período desta grande renovação estética, os historiadores afirmam que “o acontecimento mais relevante daquela década foi o desenvolvimento da criação coletiva”<sup>2</sup> (Sáenz et alli, 2013, p.18). Também veio do *Nuevo Teatro* a busca de descentralização da criação, da produção e da circulação teatral, o que “conduziu a novos conteúdos e, em 15 anos, formou um público de operários e trabalhadores” (Britos, 2009, p.20), com circulação por aldeias camponesas e bairros operários. Este modo de criação e concepção teatral implicou no surgimento e valorização de temáticas nacionais e das realidades locais. O método, disseminado em diversos países, levou os grupos a “estudar os processos de produção de significado da vida social e sua relação com sistemas de poder, ou seja, recuperar a dimensão política do simbólico e do estético”<sup>3</sup> (Jaramillo y Osorio, 2004, p.101).

Com apoio do Estado, nascem nos anos 1980 diversos grupos que se fixam em casas e ali constroem seus teatros – leis como *Salas Concertadas*, embora não custeiem a compra ou o aluguel, permitem equipar as salas e subsidiar parte dos gastos. Dos 13 teatros que

<sup>2</sup>“el acontecimiento más relevante en dicha década fue el desarrollo de la creación colectiva”

<sup>3</sup> “estudiar los procesos de producción de significado de la vida social y su relación con sistemas de poder, es decir recuperar la dimensión política de lo simbólico y de lo estético” (tradução nossa).

visitei, apenas 2 são edifícios construídos para esta finalidade. Quase 80% das salas de espetáculo e das sedes dos grupos foram reformadas a partir de casas antigas, algumas coloniais, com pátio interno cercado de corredores. São salas muito simples, chão de cimento onde se coloca uma arquibancada e, às vezes, um tablado. Em todas as salas o palco está no nível do chão ou próximo a ele e a plateia se ergue de um lado só (apenas em uma delas havia arquibancadas em dois lados). Na Colômbia, o grupo de teatro se funde ao espaço que ocupa.

Durante cinco décadas, os grupos paramilitares ameaçaram e assassinaram povoados inteiros além de artistas, intelectuais, agentes e grupos de cultura dedicados ao trabalho comunitário. Os espetáculos que estavam em cartaz nos meses de fevereiro e março de 2022 em salas de grupos de teatro em Medellín e em Bogotá abordavam esta realidade de diferentes modos – do lirismo metafórico à narrativa mais direta. A morte, a injustiça, a impotência e o renascimento estavam em 100% dos espetáculos para adultos que assisti. Mesmo os projetos que buscam na cultura universal inspiração e referência para a metáfora política constroem seu próprio texto. A dramaturgia colombiana nasce com seus espetáculos e os dramaturgos são, antes de tudo, diretores.

A relação entre pesquisa acadêmica, docência, teatro e público é fomentada pelo Estado. O Prêmio Nacional de Investigação Teatral, por exemplo, gera publicações em uma coleção denominada Pensar o Teatro. Encontrei, em uma publicação do ano de 2013, os resultados de um estudo cujo objeto é a criação coletiva como história, metodologia pedagógica e prática artística:

O presente trabalho reúne e sistematiza o processo de investigação desenvolvido pelo Grupo de Investigação *Teatro, Cultura e Sociedade*, do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Caldas, a partir do fenômeno do deslocamento forçado na Colômbia. [...] propõe caminhos metodológicos, além de registrar a evidência tangível do roteiro do espetáculo *Rastros sin rostro*, cuja escrita faz parte do mesmo processo investigativo. (Sáenz et al., 2013, p.11, tradução nossa).<sup>4</sup>

A importância da manutenção de uma rede de afetos e colaborações está em um elemento presente em todas as salas: o bar, como lugar de socialização, onde o público permanece após as apresentações. A sala associada ao grupo se torna uma referência e colabora para a formação de seu público. O crítico Yan Michalski, em artigo que compara a

---

<sup>4</sup>El presente trabajo recoge y sistematiza el proceso de investigación adelantado por el Grupo de Investigación *Teatro cultura y sociedad*, del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas, a partir del fenómeno del desplazamiento forzado en Colombia. [...] propone rutas metodológicas, además de consignar la evidencia tangible del guion teatral de la obra *Rastros sin rostro*, cuya escritura hace parte del mismo proceso investigativo."

atividade teatral carioca em dois momentos históricos, explica a falta de público notada como um dos principais problemas do teatro nos anos 1980, por oposição aos anos 1950, quando cada teatro da cidade tinha:

[...] uma certa marca registrada em matéria de tipo de espetáculos que costumava oferecer, o que permitia ao espectador dirigir-se a tal e não outra sala, em busca de um programa identificado com o seu gosto pessoal, quase que independentemente do título da peça e da ficha técnica do espetáculo em cartaz” (Michalski, 1987, p.31).

A relação entre espaço, público e grupo surge, com a implantação do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, como elemento fundante de novas estéticas. A valorização do grupo teatral com agente de cultura se deve principalmente ao Movimento Arte Contra a Barbárie, que a partir de 1999 promoveu debates públicos, redigiu manifestos, criou um boletim-jornal. O primeiro artigo da lei relaciona continuidade de atuação do grupo e democratização do acesso ao público na descrição do objetivo de “apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo”. No artigo 14 da Lei nº 13.279, de 8 de janeiro de 2002, enumeram-se oito critérios a serem praticados pela Comissão Julgadora, dos quais destacamos:

- Planos de ação continuada que não se restrinjam a um evento ou uma obra;
- Contrapartida social ou benefício à população conforme plano de trabalho;
- Dificuldade de sustentação econômica do projeto no mercado.

Em 2008, a Cooperativa Paulista de Teatro lança um balanço dos primeiros cinco anos da lei, assinado por Iná Camargo Costa e Dorberto Carvalho, com o objetivo de apresentar as transformações advindas do apoio público aos projetos de grupo. O primeiro aspecto analisado diz respeito ao envolvimento dos grupos com as comunidades de seu entorno, não apenas em serviços oferecidos à população – oficinas, seminários, eventos – mas como fonte de pesquisa para suas criações artísticas. O segundo aspecto se refere aos novos espaços teatrais abertos a partir da ocupação e da reforma de espaços abandonados. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo se dedicou, a partir de 2010, a pesquisa sobre as práticas formativas de grupos teatrais paulistanos e observa que “é possível observar hoje na cidade de São Paulo uma considerável descentralização das atividades teatrais, cada vez mais presentes em bairros periféricos”, sendo a cidade o “*locus* privilegiado do teatro de grupo”, e considera que “essas conquistas vêm ocorrendo como decorrência do estabelecimento de

novas relações com o público” (PUPO, 2012b, p.1). A pesquisadora sublinha que essa transformação se viabiliza pela continuidade da política cultural implantada com a lei. Para comprovar a tese, aponta que nos primeiros anos da Lei de Fomento, a proposta de realização de oficinas era uma tendência geral, apresentada de modo vago, desconectada do projeto, e que com o passar dos anos “passa a corresponder a intenções mais precisas, revela maior densidade e procura responder a objetivos de natureza diversificada” (PUPO, 2012b, p.4).

No Rio de Janeiro nunca houve uma lei ou política de monta equivalente, mas isso não impediu que se desse uma transformação profunda, inclusive na formulação dos editais públicos de cultura, ligada ao movimento em marcha no país onde sempre ecoam os gritos do norte do mundo e que aqui foram devorados por nossos tambores.

## O Novo Teatro brasileiro

Em levantamento incompleto que fiz sobre o teatro encenado por artistas pretos sobre questões pretas que se apresentaram entre 2017 e 2022 na cidade do Rio de Janeiro, encontrei 51 espetáculos<sup>5</sup>, sem incluir aqueles que vieram de outros estados onde o mesmo fenômeno ocorre. Muitos títulos circunscrevem seu campo temático – seja com palavras de origem religiosa, com termos como preto, negro e africano, ou com nomes de personalidades negras – e evidenciam a proposta de levar à cena personagens da história brasileira silenciada. Observo que: 31,3% das produções recebem a assinatura de um grupo<sup>6</sup>; 82% estreiam no circuito das salas centrais da cidade; 43% dos espetáculos permanecem ativos após a temporada de estreia e a pandemia.

O que pretendo defender é que este teatro não se caracteriza por uma virada social, uma retomada do político ou busca de alteridade. Trata-se de um teatro inaugural, feito por grupos formados pela busca de transformação da existência social dos seus integrantes,

---

<sup>5</sup>Família; Corpo Minado; O pequeno herói preto; Hoje eu não saio daqui; Oboró - masculinidades negras; Solano, vento forte africano; A cor púrpura, o musical; Meus cabelos de baobá; Esperança na revolta; Negra palavra – Solano Trindade; Todas por uma; Eu amarelo; Contos negreiros do Brasil; Mercedes; Lima entre nós; Cuidado com Nequin; Mãe de santo; A Saga de Dandara e Bizum a caminho de Wakanda; O Menino Omolu; Turmalina 18-50; Onde está Liz dos Santos?; O encontro - Malcolm x Martin Luther King Jr.; Capiroto; Yabá - mulheres negras; Nuang – caminhos da liberdade; Os desertos de Laíde; Benjamim te sigo daqui; Benjamin, o palhaço negro; Luiza Mahin... eu ainda continuo aqui; Tempestuosa depressagem; O voo de Iparum; Will Will conta Benjamin de Oliveira; Até (a)onde vão suas raízes; Nyogolon; Joãozinho da Goméia, de filho do tempo a rei do candomblé; Luiz Gama, uma voz pela liberdade; O topo da montanha; Manguxi; Cores da margem; Será que vai chover?; O jornal – the rolling stone; Fragmentos de um descompasso; Desertos de Laíde; Reza; Tia Maria rainha do jongo; Le circo de la drag; Lótus; Ipa Onã; Chica da Silva; Favela 2, a gente não desiste; Eles não usam tenis naique; Arame Farpado.

<sup>6</sup>Cia Marginal, Coletivo Arame Farpado, Grupo Atiro, Confraria do Impossível, Coletivo Preto, Teatro Íntimo, Teatro de Anônimo, Grupo Emú, Companhia Teatral Queimados Encena, Cia de Aruanda, Cia Cerne. Inepta Cia, Teatro Baixo, Grupo Código, Grupo Artesão Teatro, Companhia KarmaCírculus Teatro.

que estão implicados no processo de criação e no processo de se constituir como artista, de modo que sua luta afirmativa supera politicamente a noção de resistência porque o espaço que se ocupa é insuficiente e o que se quer é tomar espaço. De modo geral, me parece que os estudiosos olham ainda para o fenômeno como uma continuidade, como se “o teatro”, entidade universal, avançasse sobre novas áreas geográficas, novos temas, novas materialidades – que incrível esse nosso teatro! – mudando de cor como o camaleão que se adapta aos novos tempos sem perder a forma. Não acho que devamos chamar este teatro de nosso, nem o submeter às nossas concepções. Estamos diante de uma vontade de ruptura e quem sabe se nossa opinião importa ou se ela se funda sobre a história de um teatro do Norte.

A gente entrou na Escola de Arte Dramática no ano de 2004. Tinha, numa turma de vinte alunos, cinco alunos negros. Que é um número muito alto até hoje, imagina para a época. No ano seguinte entraram mais três, em uma outra turma de vinte alunos. E aí a gente se olhou e falou: a gente tem que pensar o que são esses atores negros dentro dessa instituição. (Lucélia Sérgio, *Cia Os Crespos, série Cena Inquieta*, Episódio 5, TV Sesc, 2020)

Tanto a análise de Camargo Costa quanto a de Pupo tomam como objeto os grupos paulistanos na emergência dos primeiros anos da Lei de Fomento e antes dos efeitos das ações afirmativas. Na análise de Camargo Costa, os grupos são divididos entre os mais longevos (Oficina, Tapa, Engenho, União e Olho Vivo), aqueles formados no final dos anos 1990 (Bartolomeu, Latão, Cia Livre, Pessoal do Faroeste...) e os grupos que emergiram na primeira década do novo século. Silvia Fernandes se refere a este fenômeno quando analisa que as recentes experiências do teatro contemporâneo brasileiro “se processam numa relação corpo a corpo com o real, entendido aqui como a investigação das realidades sociais do outro e a interrogação dos muitos territórios da alteridade e da exclusão social no país” (FERNANDES, 2013, p. 6-7). Silvana Garcia compartilha da mesma perspectiva quando vê, nos grupos nascidos a partir de meados da primeira década deste século, uma continuidade do teatro dos anos 1990. Ela vê neste movimento:

[...] uma nova onda, um novo momento de exuberância do teatro de grupo, desta feita em um teatro que não deixa de ser continuidade daquele, mas que traz como elementos novos a emergência de novos corpos e corpas que dão visibilidade a novos temas [...] e um teatro que se expande cada vez mais pelas zonas ditas periféricas, um

movimento que começou nos anos 70, de alcançar as periferias, as bordas das grandes cidades [...].<sup>7</sup>

De fato, na primeira década do novo século, os grupos se deslocam em direção à periferia, em fenômeno similar a momentos históricos em que o desejo de participação política cresce nas cidades e o teatro se move. A compreensão deste fenômeno como uma “virada social” das artes, segundo formulação de Claire Bishop (2008), se aplica a esta vertente teatral que migra em direção ao outro para se reinventar e, assim, promove uma “alteridade em cena” (PUPO, 2012a). São grupos do centro que se apresentam nas periferias, dialogam e até criam com elas. E voltam para dormir em suas casas. Este seria o primeiro movimento desta guinada: o deslocamento geográfico que visa o deslocamento estético. Silvia Fernandes (2018) o aborda na obra recente de Lia Rodrigues, que em 2004 inaugura uma sala de ensaios e apresentações na Maré, para onde transfere a sede de sua companhia, fundada em 1990.

No segundo movimento, jovens diretoras do centro constituem grupos nas periferias. Isabel Penoni (2015) começa oferecendo uma oficina para adolescentes e, depois de dois anos, cria com eles a Cia Marginal. O grupo tem gestão e criação coletivas, com processos e espetáculos concebidos pela encenadora. Lia Rodrigues adere a este movimento quando cria uma escola na nova sede e começa a envolver moradores nas coreografias. No primeiro movimento, as artistas da periferia são inseridas em uma companhia que vem de fora; no segundo movimento, elas participam da fundação de uma nova companhia.

Entre as diferenças observadas nestes dois movimentos está a permanência ou a rotatividade dos integrantes e o que cada uma destas configurações pode gerar em termos de participação política na organização e na gestão do coletivo. Entre as semelhanças, nota-se que em ambos os casos o artista da cena, aquele que trabalha sobre seu próprio corpo, pertence ao território periférico, enquanto que a encenação – o artista que exerce esta função – está enraizada em uma formação marcada pela concepção europeia de arte, inclusive na própria noção de encenação. Até aí podemos falar que o teatro, aquela prática cultural institucionalizada pelo estado grego e tornada obra de arte no final do século XIX, se deslocou em direção à periferia e se nutriu dela ao mesmo tempo que adubou a terra.

No terceiro movimento, eclode a semente, que já não se desloca nem negocia suas posições: ela emerge do território, ela é o território. E ali não existe guinada nem alteridade, a não ser aos olhos do forasteiro que observa. Estamos diante de um novo teatro, que não pretende se renovar porque acaba de emergir. O teatro nasce pela primeira vez em uma

---

<sup>7</sup>Silvana Garcia na mesa redonda virtual Ideias – Cena Inquieta, do Sesc SP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JgUrmxWAwFk&t=1000s>

localidade, trata pela primeira vez de temas pertinentes à existência social dos moradores e nos termos que eles mesmos enunciam. Pela primeira vez as periferias não tentam compensar sua distância geográfica, cultural, econômica por uma semelhança estética, ao contrário, cavam mais fundo para transformar a singularidade em divergência. E neste caminho disputam arte, política e subjetividade.

Pergunto a Wallace Lino, que dirigiu o espetáculo *Noite das Estrelas* como parte de uma pesquisa de mestrado, sobre o princípio que norteia sua atuação como dramaturgo e diretor e ele diz que ele tem origem na carência de “uma expressão em que eu me caiba, de ver as pessoas escrevendo textos que são pra mim, pros meus e pra maioria da população que eu me relaciono; de ter uma escrita a partir de visões que não sejam distanciadas da minha existência” e da necessidade “de me ver representado em algum lugar das dinâmicas artísticas” (Lino em depoimento à autora em 15 de julho de 2023).

Naruna Costa, do grupo Clariô de Teatro, de Taboão da Serra (SP), chama isso de teatro sem intermediários: “sem intermediários porque já existia ali naquele momento uma produção teatral que dialogava com a periferia, que ia até a periferia ou fazia residências pra falar sobre aquela comunidade, mas não necessariamente partia dali”<sup>8</sup>. A diretora está tentando nomear esta diferença: um momento inicial, quando vieram pessoas de fora e fizeram teatro sobre/com as moradoras; o momento atual em que as moradoras fazem seu próprio teatro, sem intermediários, ou seja, sem as pessoas de fora.

O termo “sem intermediários” aparece também na noção de “teatro de contexto” proposta por Silvia Fernandes, a partir de conceitos como arte relacional e arte de contexto, para ler a cena contemporânea. Neste campo, o teatro de contexto se evidenciaria em “práticas que priorizam a relação direta com a realidade, sem intermediários, em verdadeira inserção no mundo concreto, no universo social, político e econômico, em confronto imediato com as situações materiais em que se produzem” (FERNANDES, 2018, p.14). Intermediário aqui seria tudo o que é anterior à experiência, como a dramaturgia que traz imagens de outras realidades ou a encenação que constrói formas para estas realidades que não se vê. Suprime-se a mediação para criar a partir da experiência, como se os agentes da cena dissessem aos autores e encenadores: agradecemos o texto e a linguagem que vocês nos deram, mas agora precisamos nos despir deles para fazer o teatro com nossas próprias peles. E então vão buscar o *outro* para interagir e criar os corpos de suas personagens e por vezes trazem para a cena esses *outros* corpos. É o fenômeno que se observa quando o grupo reúne processo colaborativo e pesquisa vivencial.

---

<sup>8</sup>Naruna Costa na mesa redonda virtual **Ideias Cena Inquieta**, Sesc São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JgUrmxWAwFk&t=3697s>. Acesso em: 23 jul 2023.

Naruna Costa fala de outro fenômeno, em que o intermediário é justamente o teatro forasteiro, que vem pesquisar no seu território. O teatro que veio de fora disse à comunidade: seus corpos interessam. E os artistas do lugar gostaram tanto do brinquedo que responderam: queremos nós mesmos dizer que nós interessamos e escolher de que modo queremos interessar. Por isso é tão corrente nas obras ver a recusa à idealização. A geração que emergiu da formação acadêmica, dos editais afirmativos, da extensão das pesquisas em arte, não vai à periferia compartilhar seu teatro: mora nela. Não convida um ator negro para falar de negritude: é negra. E ali não importa qual história se conte e qual personagem se chame à imaginação: o ofício e a gira são dos corpos presentes. Estamos assistindo a pessoas de quem o teatro muito falou e hoje falam por si – e investem tempo e energia para dizer quem são. Será para sempre assim? Obviamente não.

Como observadora, me vejo mais diante de uma ruptura ou, no mínimo, uma dissidência, do que de uma variação de rota (como os termos giro, virada ou guinada sugerem). Não me parece haver neste teatro nem um elemento do teatro que visitou a periferia em outros momentos. Historicamente, no Brasil, o deslocamento social do teatro aparece ligado à idealização do *povo* que, nos anos 1950/1960, se une à busca por um teatro de identidade brasileira (ARRABAL; LIMA, 1983). Da montagem de *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, do Teatro de Arena, ao modo de produção e circulação do Centro Popular de Cultura, passando por Oduvaldo Viana Filho, Dias Gomes, toda uma geração voltou seus olhos para o trabalhador brasileiro que luta pela vida, transformando tanto o teatro quanto a televisão e o cinema pela busca da nacionalidade no popular, de certa heroicização do “homem comum” que depositava nas camadas mais pobres a esperança da revolução política. Se o fenômeno a que assistimos hoje traz para o papel protagonista figuras antes sem espaço na ficção, sua possível correspondência com práticas anteriores parece acabar aí. Não se encontra, no novo teatro brasileiro, nada parecido com a noção de “nacional-popular” (MACIEL, 2009) que, no campo da atuação cênica, se destinava à “procura do gesto, da voz, do andar do brasileiro, do homem brasileiro e ao mesmo tempo do povo brasileiro” (LIMA, 1983, p.62). Tratava-se ali de uma corporeidade codificada como elemento de afirmação de nacionalidade:

[...] o malandro de morro, o coronel nordestino, o migrante, o jogador de futebol e o operário. Cada uma dessas personagens correspondendo inclusive a um padrão de fala regional e a uma caracterização visual moldada sobre uma forma única. [...]. Raramente se permite ao ator uma forma de trabalho personalizada, que some à personagem a experiência pessoal ou a exegese da sua própria condição de classe.

Seu trabalho refere-se a uma totalidade que é atingida a partir de uma abstração lógica. (LIMA, 1983, p.62-63)

O que observamos hoje é o reverso daquela estética: os atores são o personagem. Em lugar do nacional, buscam o ancestral. E, quando enunciam o pronome em terceira pessoa, querem dizer “nós”: aqueles que nunca haviam produzido subjetividade para/sobre o país ou que nunca haviam sido aceitos pelo país como produtores de subjetividade. Quando, por exemplo, Hilton Cobra faz um espetáculo sobre Lima Barreto, ele o toma como artista brasileiro aviltado por ser negro, representando o próprio ator e todas da plateia que com ele se identifiquem – por esse caminho a indignação ganha legitimidade. Quem está em cena não são personagens idealizadas de uma classe social distante. Nem mesmo uma construção de personagem ou a tentativa de presentificá-la. Está em cena quem atua, enunciando a personagem, narrando seu tempo e dizendo seus textos, em um processo de rememoração que contesta a história oficial e reivindica o direito roubado – do ator, da personagem e do espectador.

A consistência deste teatro se manifesta tanto na extensão territorial do movimento quanto no engajamento dos artistas envolvidos nas diversas funções do espetáculo, sem que se imponha uma uniformidade estética. A formulação destas narrativas não tem produzido uma estética discursiva em que o texto predomina sobre a teatralidade: ao contrário, há um forte investimento no canto, na dança, em modos de ritualidade que se contrapõem ao teatro político brasileiro da segunda metade do século XX ao afirmar que a verdade não está na palavra nem na ação, mas no corpo.

Da biografia musical à cena performativa, o espectro estético tem amplitude. Há obras de dramaturgia estruturada como contação de histórias, de encenação com forte dose de lirismo, principalmente quando abordam a ancestralidade e os elementos da cultura afro-brasileira, mostrando sua beleza e seu valor. Há obras frontais, abertas para a plateia como uma tribuna ou um palanque, onde os atores discursam, apresentam estatísticas, exibem as injustiças. Há obras que trazem para cena o churrasco na laje, a brincadeira de rua, a festa popular, e as que interrogam e propositalmente constroem a plateia branca, reclamando por mudança de pensamento e atitude. Há também uma obra como *Isto é um negro?*, que não pretende enunciar verdades ou fatos históricos: ao contrário, desafia as concepções em repouso, coloca em questão a homogeneidade e o sentido único, encara a impossibilidade de encontrar um “nós” unívoco e termina com o elenco escalando as cadeiras da plateia e passando seu corpo nu na cara do público.

Faço um exercício de entendimento. Volto a Silvia Fernandes e me pergunto se todo o teatro não seria contextual, relacional e social. Em nosso contexto de classe média brasileira branca colonizada, definimos e homogeneizamos como contexto o teatro europeu. Na década de 1980, a crítica Mariângela Alves de Lima observa o chamado teatro alternativo e chega à conclusão de que não há ali alteridade, uma vez que todo o esforço dos grupos consistia em levar “mais público para o mesmo teatro” (LIMA, 1984, p.113). Se “qualquer coisa nova como o *outro* teatro deve por exigência do seu caráter inaugural encontrar novos meios de expressão para poder finalmente chegar a um outro público” (idem, p. 112, grifo do original), seria possível hoje, dadas as transformações propostas pelo teatro negro contemporâneo, levar um novo público para as mesmas salas de apresentação, situadas nas áreas mais privilegiadas das cidades? Apenas por dedução, uma vez que não encontrei estudos a este respeito, considero muito plausível, pelas evidências apontadas, que o chamado deste teatro venha sendo atendido por um igualmente outro público que, de modo inédito na história do teatro brasileiro, tem hoje uma oferta de espetáculos criados e interpretados por artistas que não idealizam, não tipificam nem subalternizam os personagens com que este público pode se identificar.

Procurei nos meus acervos e não pude encontrar, mas me lembro bem de uma frase de Yan Michalski que dizia algo como: o teatro brasileiro reproduz, no papel que oferece aos seus atores, a pirâmide social do país. Hoje eu posso dizer: não mais, Yan, não mais! À medida que outras classes, outros corpos, outras histórias emergem da invisibilidade, emergem outros contextos, o que gera um novo teatro. O Novo Teatro está apenas chegando, reconhecendo o terreno para poder enfim se estabelecer e tomar como sua a casa antes alheia.

Faltaria talvez buscar um novo modo de produção. Mas não seria justamente este o processo que se iniciou com a política cultural baseada em editais, que se aprofundou com o sistema de cotas, que se fortaleceu com as leis de proteção às minorias políticas, como parte da luta por expressão social? O sistema teatral parece estar se consolidando sobre essas duas vias de financiamento público: de um lado as leis de isenção fiscal que favorecem os empreendimentos de interesse mercadológico, de outro lado os editais de cultura para projetos de baixo orçamento, que favorecem o teatro de base. É possível entender o Novo Teatro brasileiro como parte de um processo de transformação direcionado para a representação das minorias políticas em todos os setores da vida pública.

Noite das Estrelas era o nome de um show que acontecia em Bonsucesso, nos anos 1980, durante o qual se elegia a mulher mais bonita. Numa dessas noites, uma concorrente foi desclassificada por ser travesti. No final do espetáculo teatral *Noite das Estrelas*, se

reúnem em cena duas diferentes gerações de travestis para uma coroação reparadora. Estamos na Maré, assistindo o empoderamento de travestis pretas. São tantas periferias que é possível falar em dissidência, como faz o ator e dramaturgo Ronaldo Serruya, para nomear tudo o que está em dissenso, em desacordo ao modelo hegemônico, esta ficção sobre a unidade que apagou as pegadas de sua própria criação, fazendo parecer “que ela existe desde sempre, que ela não foi inventada” – e, na medida em que os corpos dissidentes (pretos, trans, neurodivergentes, periféricos) escapam à norma, “essa cena é de desobediência civil”.<sup>9</sup> A cena periférica se encontra não apenas na oposição ao centro geográfico, mas nas diversas dissidências da homogeneidade, em toda a diferença que escape ao jugo do modelo. Temos que considerar a possibilidade de existência de outro teatro, sem desqualificá-lo segundo os parâmetros que aprendemos a usar. Esse teatro inaugural precisa ser estudado pelo viés de outros paradigmas.

## Referências

BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. In: **Concinnitas** – Revista do Instituto de Artes da UERJ, ano 9, v.1, nº 12, julho 2008.

BRAGA JUNIOR, Jorge Roberto Ribeiro. **Baixada em Cena**: redes teatrais e o teatro em rede da Baixada Fluminense. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC/UNIRIO), 2022.

BRITOS, Marlene Cristiane Gomes. **Arte e cultura popular na América Latina**: o teatro político do MST (Brasil) e o teatro comunitário do Nuestra Gente (Colômbia). Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, PROLAM/Universidade de São Paulo, 2009.

FERNANDES, Silvia. Teatro expandido em contexto brasileiro. **Sala Preta**, v.18, nº1, p. 6-34, 2018.

\_\_\_\_\_. Experiências do real no teatro. In: **Sala Preta**, Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, v.13, n.2, 2013.

JARAMILLO, María Mercedes y OSORIO, Betty. Teatro en Colombia. ¿Qué papel le asigna al método de la creación colectiva en la historia del teatro colombiano? In: **Revista de Estudios Sociales**, n.17, fevereiro 2004.

LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o teatro. In: **Anos 70: teatro**. Rio de Janeiro, Europa, 1980.

\_\_\_\_\_. e ARRABAL, José. **Teatro**. Coleção O Nacional e o Popular na cultura brasileira. São Paulo, Brasiliense, 1983.

<sup>9</sup> Ronaldo Serruya na mesa redonda virtual **Ideias Cena Inquieta**, Sesc São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JgUrmxWAwFk&t=3697s>. Acesso em: 23 jul 2023.

\_\_\_\_\_. Perplexidades de um crítico. In: **Arte em Revista**, São Paulo, CEAC, ano 6, número 8, outubro de 1984, pp.110-113.

LINO, W. Noite das Estrelas: uma explosão de amor das grafias cosmopoéticas negras LGBT+ faveladas. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v.11, nº21, p. 149-164, 2022.

\_\_\_\_\_; LIMA, F. Uma pedagogia das insujeições: o Grupo Atiro e a feitura das encruzilhadas. **Moringa - artes do espetáculo**, v.13, n.2, 2022b. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/65096>. Acesso em: 6 ago. 2023.

MACIEL, Diógenes André Vieira. A questão do nacional-popular na dramaturgia/teatro do Brasil. In: **Cerrados**, UNB, volume 18, número 28, 2009, pp. 327-347

MICHALSKI, Yan. Teatro: progressos ou retrocessos. Brasília, Universidade de Brasília, **Revista Humanidades**, número 12, ano IV, fevereiro-abril de 1987, pp.30-34.

PENONI, Isabel; TROTTA, Rosyane. Formação de grupo e criação coletiva na periferia do Rio de Janeiro: um relato sobre a trajetória e a escrita cênica da Cia. Marginal. In: BALTAZAR, Márcia Cristina (org). **Teatro na margem**. São Paulo, Hucitec, 2015.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Alteridade em cena. In: **Sala Preta**, vol. 12, n. 1, jun 2012a, p. 46-57.

\_\_\_\_\_. Ação artística e teatro de grupo. In: **Anais do VII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas** (ABRACE), Porto Alegre, outubro de 2012b.

SÁENZ et allí. **Rastros sin rostro – de la investigación a la creación**. Bogotá, Ministerio de Cultura/Teatro Inverso. Colección Pensar el Teatro, 2013.

SILVA, Luiz Alberto Guarnier. **Plantando a árvore do Teatro do Oprimido na Escola Municipal de Teatro Antônio José – O Judeu**. Trabalho de Conclusão de Curso de Mestrado Profissional em Ensino de Artes Cênicas. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, 2021. Disponível em: <http://www.unirio.br/cla/ppgeac/dissertacoes-defendidas-em-2021>. Acesso em: 22 jul 2023.

TELLES, Sérgio Roberto dos Passos. **A presença dos invisíveis**: um mapeamento do teatro da Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC/UNIRIO), 2022.

\_\_\_\_\_. Considerações para o projeto político-pedagógica de um teatro possível. **MORINGA - Artes do Espetáculo**, v.13, nº2, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/65095>. Acesso em: 22 jul. 2023.