

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

AUTONOMIA E POLITIZAÇÃO DO TEATRO BRASILEIRO

Autor: Rodolfo Luiz Costa de Godoi

Brasília, 2026.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

AUTONOMIA E POLITIZAÇÃO DO TEATRO BRASILEIRO

Autor: Rodolfo Luiz Costa de Godoi

Tese apresentada ao Departamento de
Sociologia da Universidade de Brasília
como parte dos requisitos para a obtenção do
título de Doutor.

Brasília, abril de 2026.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

TESE DE DOUTORADO

AUTONOMIA E POLITIZAÇÃO DO TEATRO BRASILEIRO

Autor: Rodolfo Luiz Costa de Godoi

Orientador: Eduardo Dimitrov (UnB)

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Quentin Fondu (EHESS/Sorbonne Nouvelle)

Prof. Dr. Michel Nicolau (UNICAMP)

Profª Drª Tânia Mara Campos (UnB)

Brasília, abril de 2026.

AGRADECIMENTOS

Os últimos anos foram transformados por ideias, mas sobretudo por pessoas, às quais agradeço aqui.

À Universidade de Brasília, alma mater no coração do país. Ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de Brasília, pela formação sociologicamente sólida e diversa. Agradeço a seu corpo docente, especialmente à professora Tânia Mara Campos de Almeida, que, desde a graduação, incentivou minha trajetória acadêmica. À turma de doutorado de 2022, especialmente Artur Lins, Conrado Volnei, Daniel de Freitas, Eduardo Rodrigues, Flávio Borges Faria, Kelly Nobre, Herbert Bachett e João Peleja. À Carolina Nascimento, com quem tive a honra de organizar o livro *Sociologia para quê?*, pelo raro apuro intelectual e editorial com que conduziu nossa parceria. Ao Yacine Guellati, pelas lições e pelo incentivo no aprendizado do francês.

Ao meu orientador, Eduardo Dimitrov, agradeço por me dar um sentido sociológico — em direção e significado. Intelectual generoso, sempre atento à lisura ética e ao rigor na produção do conhecimento, acompanhou esta pesquisa com interesse genuíno, reconhecendo minha autonomia intelectual e oferecendo incentivos perspicazes. Mais do que orientar escolhas, abriu-me caminhos até então desconhecidos, nos quais pude me encontrar — e, sobretudo, encontrar um lugar próprio na sociologia.

Aos colegas do *Grupo de Pesquisa Arte, Sociedade e Interpretações do Brasil*, especialmente Anna Avellar, Camila Oliveira, Eliel Reis, Evellyn Caroline, Flávio Borges Faria, Gabriela Costa e Rodrigo Macedo. Às bolsistas de iniciação científica Ana Firmino, Raissa Ranielli e Maria Eduarda Doudement – agradeço pela generosa contribuição à pesquisa e pelo trabalho coletivo que a tornou possível.

À minha supervisora de estágio doutoral, Gisèle Sapiro, pelo reconhecimento do potencial deste trabalho e pela interlocução decisiva para seu amadurecimento. Seu modo de fazer sociologia tornaram-se referências constantes para esta pesquisa. Sob sua condução, agradeço ao ateliê doutoral do *Centre européen de sociologie et de science politique* e aos colegas do grupo, que compuseram um ambiente científico internacionalmente diverso, no qual o rigor metodológico sustenta uma produção robusta e qualificada. Ainda dos dias parisienses, agradeço ao professor Afrânio Garcia (*in memoriam*) pela recepção no *Groupe de réflexion sur le Brésil contemporain*, e à Camila Gui Rosatti, ao Lucas Page e ao Rodrigo Bordignon. Aos amigos da *Maison du Brésil*, especialmente Clarissa Pesente, Cristina Paiva

e Milla Pizzignacco — parceiras na nova cidade e nas inquietações sobre o mundo da arte e da cultura. Com Milla, a BnF se fez em prosa.

Aos amigos brasileiros em São Paulo, que tornaram a metrópole uma vila, agradeço a Izadora Xavier, João Telésforo, Lucas Marques e Mayra Cotta. Especialmente, agradeço a Mano Penalva, meu porto seguro paulistano. Ao *Núcleo de Sociologia da Cultura da USP*, pela acolhida e debate de ideias nos seminários internos, agradeço aos professores Sérgio Miceli (*in memoriam*), Luiz Jackson e Fernando Pinheiro, e às amigas Allana Meirelles e Treicy Giovanella, constantes interlocutoras no desafio de compreender cientificamente um mundo de símbolos.

Agradeço ao *Comitê de Pesquisa em Sociologia da Arte da Sociedade Brasileira de Sociologia*, especialmente Bruno Vilas Boas, Glaucia Villas Boas, Guilherme Marcondes, Sabrina Parracho e ao *Grupo de Trabalho Narrativas, disputas e representatividade na arena das artes e da memória da Associação Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais*, Carla Delgado de Souza, Eduardo Dimitrov e Ilana Goldstein, generosamente atentos aos diferentes momentos dessa pesquisa.

Agradeço à *Chaire de recherche France-Québec sur les enjeux contemporains de la liberté d'expression*, especialmente à professora Julie-Anne Godin-Laverdière e ao professor Pierre Rainville, pelo debate entusiasmado no Québec e pelo esforço internacional de compreensão refinada dos desafios da liberdade de expressão no mundo contemporâneo.

Aos professores na banca de qualificação, Edson Bertoncello, Jacqueline Teixeira e Michel Nicolau, agradeço os direcionamentos que fizeram a tese evoluir.

À toda minha família, especialmente à Sônia, Elias (*in memoriam*), Carlos, Luísa e João Paulo, de quem advém o humanismo que atravessa este trabalho. Aos amigos de longa data, com os quais o doutorado foi sonhado há muito tempo, agradeço a Bruno Borges, Kamala Ramers, Lucas Farage, Ludmila Gaudad, Luiz Felipe Leal, Mateus Castelo Branco, Noshua Amoras, Priscila Brito, Thais Gawryszewski e Vitor Guimarães.

À Secretaria de Educação do Distrito Federal, agradeço a política de valorização profissional e da educação pública. E à CAPES, pelo financiamento do doutorado-sanduiche na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* e no *Centre Européen de Sociologie et Science Politique*. A todos os interlocutores de pesquisa, que possibilitaram acesso a documentos, dados, concederam entrevistas e pontos de vista.

RESUMO

A tese investiga as articulações entre autonomia e politização no teatro brasileiro a partir de uma sociologia do campo teatral, sustentando que, no Brasil, esses dois processos se constituíram de modo intrinsecamente vinculado.

Na primeira parte, a tese reconstrói a gênese e a estrutura desse campo, analisando a história social do teatro, o papel dos festivais e dos programas de pós-graduação em artes cênicas na produção de hierarquias, crenças e formas de consagração. Mostra como a modernização do teatro brasileiro buscou autonomia em relação ao modelo comercial, o qual era dependente da média moral da sociedade e, em razão disso, reproduzidor de formas estigmatizadas. Os movimentos de politização nacional, racial, regionalista e de classes implicaram na autonomização do modelo comercial e na inversão da reprodução para a produção simbólica. Desse processo histórico consolidam-se duas formas institucionais analisadas: os festivais de teatro e os programas de pós-graduação em artes cênicas. A análise de correspondências múltiplas revela hierarquias entre os festivais e quatro agrupamentos principais: os festivais restritos, amplos, médios e locais – nos quais a internacionalização e a politização são distintivas. Os programas de pós-graduação disputam a *illusio* do campo teatral, em que a politização se reconverte em critérios estéticos próprios, ao mesmo tempo em que se relacionam com as produções determinadas pelas editoras – organizando uma fábrica de revoluções simbólicas.

Na segunda parte, a tese analisa como essas estruturas se atualizam no caso do espetáculo *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, examinando as disputas morais, políticas e religiosas em torno da obra. As diferentes trajetórias sociais das artistas convergem em uma crença comum ao campo teatral: a politização. Cotejadas à exegese da peça, essas trajetórias permitem compreender a operação simbólica decisiva de inverter a expectativa do polo teatral e de utilizar o repertório cristão a favor da politização contra a estigmatização da transgeneridade, em um movimento interno, visando às regras teatrais, e externo, visando ao debate público. Quanto a esse último, a tese analisa as disputas em torno da peça a partir de seis casos de perseguição, mostrando a tomada de posição de diversos agentes políticos como forma de moralização política, em meio às transformações no jogo político nacional: a revolução simbólica empreendida força a objetivação, na medida em que a peça de teatro se faz *boa para disputar*.

À luz desses resultados, a autonomia não se constituiu em aversão à política, mas por incorporação e refração ao campo. Ao evidenciar a politização como *illusio* do campo, é possível repensar a relação entre autonomia, heteronomia, engajamento e produção simbólica nos campos culturais.

Palavras-chave: história do teatro; festivais de teatro; artes cênicas; escândalo moral; politização; autonomia e heteronomia.

ABSTRACT

The dissertation examines the articulations between autonomy and politicization in Brazilian theatre from the perspective of a sociology of the theatrical field, arguing that, in Brazil, these two processes developed in an intrinsically connected manner.

In the first part, the thesis reconstructs the genesis and structure of this field by analysing the social history of theatre and the role of festivals and graduate programmes in performing arts in the production of hierarchies, beliefs and forms of consecration. It shows how the modernization of Brazilian theatre sought autonomy from the commercial model, which was dependent on the moral mainstream of society and, for that very reason, a reproducer of stigmatized forms. National, racial, regionalist and class-based movements of politicization implied both the autonomization of the commercial model and a shift from reproduction to symbolic production. From this historical process, two institutional forms analysed here became consolidated: theatre festivals and graduate programmes in performing arts. Multiple correspondence analysis reveals hierarchies among festivals and four main clusters—restricted, broad, medium and local festivals—in which internationalization and politicization are distinctive features. Graduate programmes compete over the *illusio* of the theatrical field, in which politicization is reconverted into field-specific aesthetic criteria, while at the same time relating to productions shaped by publishing houses—thus organising a factory of symbolic revolutions.

In the second part, the thesis analyses how these structures are actualized in the case of the play *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven*, examining the moral, political and religious disputes surrounding the work. The different social trajectories of the artists converge in a belief shared within the theatrical field: politicization. Compared with the exegesis of the play, these trajectories make it possible to understand the decisive symbolic operation of reversing the expectations of the theatrical pole and of mobilizing the Christian repertoire in favour of politicization against the stigmatization of transgender identity, through an internal movement aimed at theatrical rules and an external movement aimed at public debate. With regard to the latter, the thesis analyses the disputes surrounding the play through six cases of persecution, showing the stances taken by various political actors as a form of political moralization, in the midst of transformations in the national political game: the symbolic revolution undertaken forces objectification, insofar as the play becomes good to dispute.

In light of these results, autonomy was not constituted as an aversion to politics, but through its incorporation and refraction within the field. By highlighting politicization as the *illusio* of the field, it becomes possible to rethink the relationship between autonomy, heteronomy, engagement and symbolic production in cultural fields.

Keywords: theatre history; theatre festivals; performing arts; moral scandal; politicization; autonomy and heteronomy

RÉSUMÉ

La thèse étudie les articulations entre autonomie et politisation dans le théâtre brésilien à partir d'une sociologie du champ théâtral, en soutenant qu'au Brésil, ces deux processus se sont constitués de manière intrinsèquement liée.

Dans la première partie, la thèse reconstruit la genèse et la structure de ce champ en analysant l'histoire sociale du théâtre ainsi que le rôle des festivals et des programmes de troisième cycle en arts de la scène dans la production des hiérarchies, des croyances et des formes de consécration. Elle montre comment la modernisation du théâtre brésilien a recherché une autonomie à l'égard du modèle commercial, lequel était dépendant de la moyenne morale de la société et, de ce fait, reproducteur de formes stigmatisées. Les mouvements de politisation nationale, raciale, régionaliste et de classe ont impliqué l'autonomisation du modèle commercial et l'inversion de la reproduction vers la production symbolique. De ce processus historique se sont consolidées deux formes institutionnelles analysées ici : les festivals de théâtre et les programmes de troisième cycle en arts de la scène. L'analyse des correspondances multiples met en évidence des hiérarchies entre les festivals et quatre principaux regroupements — les festivals restreints, larges, moyens et locaux — au sein desquels l'internationalisation et la politisation sont distinctives. Les programmes de troisième cycle disputent l'*illusio* du champ théâtral, dans laquelle la politisation se reconvertit en critères esthétiques propres au champ, tout en entretenant des relations avec des productions déterminées par les maisons d'édition — organisant ainsi une véritable fabrique de révolutions symboliques.

Dans la seconde partie, la thèse analyse la manière dont ces structures s'actualisent dans le cas du spectacle *L'Évangile selon Jésus, Reine du Ciel*, en examinant les controverses morales, politiques et religieuses autour de l'œuvre. Les différentes trajectoires sociales des artistes convergent vers une croyance commune au champ théâtral : la politisation. Mises en regard de l'exégèse de la pièce, ces trajectoires permettent de comprendre l'opération symbolique décisive consistant à inverser l'attente du pôle théâtral et à mobiliser le répertoire chrétien en faveur de la politisation contre la stigmatisation de la transidentité, dans un mouvement interne orienté vers les règles théâtrales et un mouvement externe orienté vers le débat public. S'agissant de ce dernier, la thèse analyse les controverses autour de la pièce à partir de six cas de persécution, en montrant les prises de position de divers agents politiques comme une forme de moralisation politique, dans un contexte de transformations

du jeu politique national : la révolution symbolique entreprise force l'objectivation, dans la mesure où la pièce de théâtre se fait bonne à disputer.

À la lumière de ces résultats, l'autonomie ne s'est pas constituée dans une aversion à l'égard du politique, mais par son incorporation et sa réfraction au sein du champ. En mettant en évidence la politisation comme *illusio* du champ, il devient possible de repenser les relations entre autonomie, hétéronomie, engagement et production symbolique dans les champs culturels.

Mots-clés: histoire du théâtre ; festivals de théâtre ; arts de la scène ; scandale moral ; politisation ; autonomie et hétéronomie.

RESUMEN

La tesis investiga las articulaciones entre autonomía y politización en el teatro brasileño a partir de una sociología del campo teatral, sosteniendo que, en Brasil, estos dos procesos se constituyeron de manera intrínsecamente vinculada.

En la primera parte, la tesis reconstruye la génesis y la estructura de este campo, analizando la historia social del teatro y el papel de los festivales y de los programas de posgrado en artes escénicas en la producción de jerarquías, creencias y formas de consagración. Muestra cómo la modernización del teatro brasileño buscó autonomía respecto del modelo comercial, el cual era dependiente de la media moral de la sociedad y, por ello, reproductor de formas estigmatizadas. Los movimientos de politización nacional, racial, regionalista y de clase implicaron la autonomización del modelo comercial y la inversión de la reproducción hacia la producción simbólica. A partir de este proceso histórico se consolidan dos formas institucionales aquí analizadas: los festivales de teatro y los programas de posgrado en artes escénicas. El análisis de correspondencias múltiples revela jerarquías entre los festivales y cuatro agrupamientos principales —festivales restringidos, amplios, medios y locales— en los cuales la internacionalización y la politización son distintivas. Los programas de posgrado disputan la *illusio* del campo teatral, en la que la politización se reconvierte en criterios estéticos propios del campo, al mismo tiempo que se relacionan con producciones determinadas por las editoriales, organizando así una fábrica de revoluciones simbólicas.

En la segunda parte, la tesis analiza cómo estas estructuras se actualizan en el caso del espectáculo *El Evangelio según Jesús, Reina del Cielo*, examinando las disputas morales, políticas y religiosas en torno a la obra. Las diferentes trayectorias sociales de las artistas convergen en una creencia común al campo teatral: la politización. Confrontadas con la exégesis de la pieza, estas trayectorias permiten comprender la operación simbólica decisiva de invertir la expectativa del polo teatral y de utilizar el repertorio cristiano a favor de la politización contra la estigmatización de la transgeneridad, en un movimiento interno orientado a las reglas teatrales y un movimiento externo orientado al debate público. En cuanto a este último, la tesis analiza las disputas en torno a la pieza a partir de seis casos de persecución, mostrando la toma de posición de diversos agentes políticos como forma de moralización política, en medio de las transformaciones del juego político nacional: la revolución simbólica emprendida fuerza la objetivación, en la medida en que la pieza de teatro se hace buena para disputar.

A la luz de estos resultados, la autonomía no se constituyó en una aversión a la política, sino mediante su incorporación y su refracción en el campo. Al poner de relieve la politización como *illusio* del campo, es posible repensar la relación entre autonomía, heteronomía, compromiso y producción simbólica en los campos culturales.

Palabras clave: historia del teatro; festivales de teatro; artes escénicas; escándalo moral; politización; autonomía y heteronomía.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	19
1.1. Estreia e Impedimento	23
2. Parte Um: Gênese e Estrutura do campo teatral brasileiro	27
2.1. Representatividade na arte da representação	31
2.1.1. Intelectualização do teatro brasileiro.....	31
2.1.2. A produção da crença no teatro.....	39
2.1.3. A nação em cena	47
2.1.4. Região em Cena	56
2.1.5. Negro em Cena.....	61
2.1.6. O Povo em Cena	68
2.1.7. Pureza e autonomia negativa.....	81
3. Economia das trocas simbólicas nos festivais de teatro	86
3.1. O Espaço Social dos Festivais.....	94
3.1.1. As propriedades dos festivais, variáveis ativas	99
3.1.2. As propriedades dos festivais: variáveis suplementares	101
3.1.3. Análise dos eixos	104
3.1.4. Agrupamentos	110
3.1.5. Casos Típicos Exemplares	118
4. As ideias dominantes que devem ser dominadas	132
4.1. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO	138
4.2. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA	148
4.3. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UDESC.....	153
4.4. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP	158
4.5. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS	163
4.6. Programa de pós-graduação em Artes da Cena UNICAMP	166
4.7. Programa de pós-graduação em artes cênicas UnB	169
4.8. As crenças produzidas	175
4.9. Conclusões da Parte Um: A fábrica de revoluções simbólicas.....	179

5. Parte II – A Revolução simbólica de Jesus, Rainha do Céu.....	183
5.1. Dramaturga e do evangelho	184
5.1.1. God’s New Frock	201
5.1.2. The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven	207
5.2. Intermediação, tradução e direção de cena.....	220
5.3. Uma filosofia no pragmatismo da produção	226
5.4. Intelectual e artista incriada	230
5.4.1. Um problema no chão da fábrica de revoluções simbólicas: Manifesto Representatividade Trans	234
5.4.2. Unidade de crença, clivagens litúrgicas: as disputas no caso <i>Gisberta</i>	236
5.5. Circulação, Peregrinação e Consagração de Rainha Jesus	241
5.5.1. Uma igreja para Rainha Jesus	249
6. O inimigo está nos palcos	257
6.1. A quem interessa Jesus Travesti?.....	257
6.2. Festival Internacional de Londrina: do impensável ao inadmissível..	268
6.2.1. A mobilização de tomadas de posição	269
6.2.2. A corrida sagrada das interpretações.....	274
6.3. SESC Jundiaí: a judicialização da blasfêmia	279
6.3.1. Do povo de Deus ao povo brasileiro	283
6.4. Festival Porto Alegre em Cena: heresia não é crime	287
6.4.1. A primavera moralista	291
6.5. Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia: reação de campo, a Bíblia fardada e o problema das interpretações jurídicas.....	293
6.5.1. A bíblia fardada.....	297
6.5.2. O problema das interpretações jurídicas	301
6.6. Festival Corpos Visíveis contra a teocracia carioca	304
6.7. Festival de Inverno de Garanhuns: uma bomba contra Jesus Travesti	310
6.8. Domínio Público: uma resposta teatral	316
6.9. Conclusões Parte Dois: um teatro bom para disputar	317

7. Conclusões	322
8. Bibliografia.....	326
9. Anexos	348

Índice de tabelas, mapas e figuras

<i>Tabela 1 - Categorias da variável público e sua distribuição</i>	<i>99</i>
<i>Tabela 2 – Categorias da variável orçamento e sua distribuição</i>	<i>99</i>
<i>Tabela 3 – Ciclos de fundação dos festivais.....</i>	<i>100</i>
<i>Tabela 4 - Categorias da variável número de companhias internacionais, nacionais e estaduais e sua distribuição nos festivais.....</i>	<i>100</i>
<i>Tabela 5 - Distribuição dos festivais por regiões do país.....</i>	<i>102</i>
<i>Tabela 6 - Distribuição dos festivais entre capitais e não capitais</i>	<i>102</i>
<i>Tabela 7 - Modalidades de Festivais Restritos</i>	<i>115</i>
<i>Tabela 8 - Modalidades de Festivais Amplos</i>	<i>116</i>
<i>Tabela 9 - Modalidades de Festivais Médios.....</i>	<i>116</i>
<i>Tabela 10 – Modalidades de Festivais Locais.....</i>	<i>117</i>
<i>Tabela 11- Posição relativa dos festivais nos agrupamentos</i>	<i>119</i>
<i>Tabela 12 – Caracterização bibliográfica dos Programas de Pós-graduação em Artes Cênicas</i>	<i>135</i>
<i>Tabela 13 - Frequências de autores nos editais de seleção de doutorado</i>	<i>137</i>
<i>Tabela 14 Distribuição de obras nos editais UNIRIO</i>	<i>140</i>
<i>Tabela 15 - Bibliografia UNIRIO não classificadas como Arte.....</i>	<i>140</i>
<i>Tabela 16 - Distribuição de obras UFBA</i>	<i>149</i>
<i>Tabela 17- Bibliografia UFBA não classificadas como Arte</i>	<i>149</i>
<i>Tabela 18 - Distribuição de obras nos editais PPGCEN-UDESC.....</i>	<i>154</i>
<i>Tabela 19 - Bibliografia UDESC não classificada como Arte</i>	<i>154</i>
<i>Tabela 20 – Distribuição de obras USP</i>	<i>159</i>
<i>Tabela 21 – Obras exógenas USP.....</i>	<i>159</i>
<i>Tabela 22 - Distribuição de obras UFRGS</i>	<i>164</i>
<i>Tabela 23 - Bibliografia exógena UFRGS.....</i>	<i>164</i>
<i>Tabela 24 - Distribuição de obras UNICAMP.....</i>	<i>167</i>
<i>Tabela 25 - Bibliografia UNICAMP não classificadas como Arte.....</i>	<i>167</i>
<i>Tabela 26 - Distribuição de obras nos editais do PPGCEN-UnB</i>	<i>169</i>
<i>Tabela 27 Bibliografia UnB não classificada como Arte</i>	<i>171</i>
<i>Tabela 28 Circulação O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu</i>	<i>245</i>
<i>Tabela 29 – Dados das variáveis eixos 1, 2 e 3.....</i>	<i>349</i>
<i>Tabela 30 - Festivais Eixo 1</i>	<i>351</i>
<i>Tabela 31 - Festivais Eixo 2.....</i>	<i>352</i>
<i>Tabela 32- Festivais Eixo 3.....</i>	<i>353</i>
<i>Tabela 33 - Lista de peças e obras de Jo Clifford</i>	<i>354</i>

<i>Tabela 34 - Jo Clifford na imprensa escocesa</i>	<i>357</i>
<i>Mapa 1- Festivais Eixos 1 e 2</i>	<i>96</i>
<i>Mapa 2 - Festivais Eixos 1 e 3.....</i>	<i>97</i>
<i>Mapa 3 - Variáveis ativas: eixos 1 e 2.....</i>	<i>104</i>
<i>Mapa 4 – Variáveis Ativas dos Eixos 1 e 3.....</i>	<i>105</i>
<i>Mapa 5 - Variáveis suplementares eixos 1 e 2.....</i>	<i>106</i>
<i>Mapa 6 - Variáveis Suplementares Eixos 1 e 3</i>	<i>107</i>
<i>Mapa 7 - Festivais agrupados</i>	<i>112</i>
<i>Mapa 8 - Circulação de O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu entre os festivais de teatro.....</i>	<i>243</i>
<i>Figura 1 – Dendrograma dos Festivais.....</i>	<i>113</i>
<i>Figura 2 - Diário de Jo Clifford</i>	<i>191</i>
<i>Figura 3 - Jo Clifford na St. Mary’s Episcopal Cathedral.....</i>	<i>201</i>
<i>Figura 4-Divulgação Pina Bausch - Festival de Edimburgo 2014</i>	<i>222</i>
<i>Figura 5 - Divulgação The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven, Festival de Edimburgo, 2014</i>	<i>223</i>
<i>Figura 6 - Cartaz Saint Mary’s Episcopal Cathedral.....</i>	<i>250</i>
<i>Figura 7 - Catedral da Santíssima Trindade em noite de apresentação da peça O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu.....</i>	<i>253</i>
<i>Figura 8 - Líderes religiosos de diversas denominações no palco</i>	<i>254</i>
<i>Figura 9-Posicionamento de Bolsonaro</i>	<i>257</i>
<i>Figura 10 - Código R.....</i>	<i>360</i>

1. INTRODUÇÃO

E se Jesus voltasse travesti?

Esse é o argumento do espetáculo *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*. De premissa simples, ele trata do retorno de Jesus Cristo aos dias de hoje como uma travesti. A concisão do argumento carrega a força de sua circulação, disputas e engajamentos. Sucinta, a ideia da obra viaja mais rápido que a própria obra, nos colocando diante de um problema de recepção antes da chegada. Interpretações, disputas e posicionamentos feitos antes da apreciação. Sobretudo, trata-se de um espetáculo teatral que se engalfinha em três campos especializados de produção simbólica: religião, política e cultura.

O significante *Jesus Travesti*, materializado na forma cênica, carrega uma força mágica de fabulação *e se*, impelindo agentes e instituições ao posicionamento público. A força deste significante, a capacidade que o espetáculo tem de movimentar as coisas, depende de um repertório simbólico socialmente partilhado, que compõe capacidades de significar, mais ou menos distintos. Assim, é necessário que o circuito de diferentes significados esteja aberto a receber o significante no sistema social. Para que a ideia do espetáculo possa ser interpretada, as capacidades interpretativas devem estar, de certa forma, pré-disponíveis nos agentes e instituições, com a capacidade para acoplarem, de diferentes maneiras, o significante aos diferentes significados, em atitudes apaixonadas e violentas. Porquanto, a obra converge duas gramáticas: os princípios dos direitos humanos e os valores do humanismo cristão. A pré-disponibilidade para as interpretações são portas para que o significante circulante, *Jesus Travesti*, altere o próprio circuito de significados, disputando-o, a partir da ação tanto das artistas como dos outros agentes e instituições, anteriormente já pré-dispostos a agir.

Partindo da polêmica como convite para analisar as contribuições da politização para o processo contínuo e inacabado de autonomização do teatro brasileiro, defenderei a tese de que a politização do teatro brasileiro colaborou com a sua autonomização em relação ao modelo comercial – por meio da disputa de representação das identidades sociais pela contraposição à média moral, em suas formas estigmatizadas, em certo tipo de “luta pela socialização dos meios de produção simbólicos” ou “luta pela redistribuição dos meios de

consagração e democratização da produção” – na tensão entre as contradições das forças produtivas teatrais – as possibilidades expressivas do teatro – e as relações de produção do teatro – nas regras internas ao campo que regulam os meios legítimos de produção teatral.

A teoria dos campos é a ferramenta heurística pertinente, pois permite, em um mesmo movimento, analisar as lutas, linhas de força e contradições que conformaram a gênese e a estrutura do campo teatral, bem como os sentidos e crenças historicamente constituídos nessas disputas, sem renunciar a uma compreensão da divisão do trabalho simbólico pertinente às diferentes posições – permitindo, assim, entender as posições e tomadas de posição dos agentes envolvidos no escândalo social. A tese está organizada, assim, em um formato afunilado, partindo das estruturas para as agências. As estruturas podem ser compreendidas sem a apresentação dos agentes do escândalo; porém, esses mesmos agentes não podem ser analisados sem a compreensão das estruturas sociais nas quais se desenham e produzem suas ações – ainda que mostrando a própria transformação social das estruturas pela ação dos agentes.

Analisarei, portanto, as posições, disposições e pré-disposições dos agentes em torno do referido espetáculo de teatro, descortinando os problemas sociológicos relacionados às relações de autonomia e politização do campo teatral brasileiro. Para isso, atravessarei diferentes objetos de análise: na primeira parte, a história social do teatro brasileiro; os festivais de teatro; os programas de pós-graduação em artes cênicas. Na segunda parte, o caso específico de politização, a peça de teatro *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, a trajetória das artistas criadoras; e, por fim, as disputas morais e políticas em torno da peça.

A história social do teatro brasileiro no século XX mostra o nascimento de um campo propriamente dito, no qual a anomia se institucionaliza (BOURDIEU, 1996, p.153), ou seja, na incessante e sempre inacabada luta por ortodoxia (Bourdieu, 2024, p. 108). O processo de autonomização em relação ao mercado se fez apoiado pelo amadorismo, exercido tanto por profissionais liberais como por estudantes, modernizadores do teatro. As novas condições econômicas do país e a circulação de intelectuais pela Europa trouxeram para o teatro brasileiro uma elitização de suas práticas, intelectualmente constituídas, que imprimiram, paulatinamente, novas regras para o teatro. Mostrarei como a autonomização do teatro brasileiro foi acompanhada de refração política, na qual se disputam as identidades nacionais, regionais, raciais e populares, ou seja, uma disputa de representatividade política na arte da representação. Efetivamente, ao fazerem o modelo mercadológico decair de

hegemônico para apenas um polo, os modernizadores do teatro brasileiro avançaram a autonomização em relação à média moral. Antes senhora da bilheteria, a moral da plateia deveria ser servida para a consagração da obra, fazendo do teatro um reproduutor das representações sociais convencionais. É somente ao se libertar da bilheteria, criando dependências com o Estado, que o teatro brasileiro pôde, de forma mais efetiva, opor-se à média moral, propondo novas representações sociais.

Ao início do século XXI, como consequência dos caminhos perseguidos para a autonomização do teatro brasileiro no período anterior, os festivais de teatro tornaram-se instituições centrais de circulação e consagração, operando uma função fundamental na divisão do trabalho de consagração social, atendendo às necessidades típicas de distinção: primeiro, por meio de espaços restritos e na busca constante da novidade, operando a função de consagração teatral ao lado dos intelectuais altamente especializados; segundo, atendendo às necessidades de um corpo de intelectuais distintivos, criados no processo de modernização e da disputa das crenças. Ao montar a morfologia dos festivais de teatro no Brasil a partir de dados de 2016, utilizando as técnicas estatísticas da análise de correspondências múltiplas e da classificação hierárquica, é possível entender as posições que cada um dos festivais analisados ocupa, a partir das relações objetivas que operam entre si e, portanto, suas forças em carregar e consagrar peças de teatro, em especial como agentes fiadores de temas morais e políticos, garantindo publicidade e engajamento público, a partir das características do financiamento público, da intermitência da política cultural, da oposição ao polo comercial e da relação com agências transnacionais.

É também na virada do século XX para o XXI que os programas de pós-graduação em Artes Cênicas ganham relevo no campo teatral, fazendo acomodar regras, aparentemente opostas, entre a premissa de reprodução de cânones da lógica acadêmica e a produção de diferença da lógica teatral. Eles são produtores de autoridades intelectuais no campo teatral. Empiricamente, dedico-me à análise dos editais de seleção de doutorado em Artes Cênicas dos programas mais bem avaliados. Os editais apresentam *as ideias dominantes a serem dominadas* entre os intelectuais das áreas, pois são a objetivação das disputas de ideias, momentaneamente estabilizadas, que devem ser dominadas pelos aspirantes a intelectuais dominantes, os doutorandos. Enquanto instituição dotada de autoridade, os programas de pós-graduação cultivam e disputam os princípios de ação dos agentes, as pré-disposições necessárias para que intelectuais e artistas de artes cênicas disponham de capacidades

interpretativas e argumentativas específicas. Portanto, eles nos ajudam a compreender como as crenças políticas são produzidas e refratadas no teatro brasileiro.

A segunda parte da tese volta-se para um caso exemplar de disputa política e moral no teatro. Primeiro, dedico-me a compreender a peça de teatro *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*. Para isso, faço análise interna da obra, cotejando-a com a trajetória social da dramaturga, a escocesa Jo Clifford, compreendendo as disputas de representação política na arte da representação, mobilizando tanto o conteúdo quanto uma abordagem formal do gênero teatral, percebendo marcas de composição, do estilo e da linguagem. É possível perceber as transformações da sua estratégia de escrita atrelada à estratégia de autora (Sapiro, 2019)¹ frente às transformações das restrições sociais da transgeneridade, que ampliaram as possibilidades expressivas do teatro. Mostro a *alquimia social* necessária para convergir as quatro artistas criadoras da versão brasileira, lançando mão de diferentes feitos, mas guiadas por crenças comuns do campo teatral, realçando como suas distintas posições, tanto sociais como no campo teatral, colaboraram para o sucesso da peça no Brasil. Neste capítulo, evidencio, também, como a peça galgou uma disputa interna ao campo, no combate ao *transfake*, movendo regras teatrais, acompanhadas de um problema sociopolítico, como aqueles atravessados na modernização teatral do século XX, refazendo uma disputa de representatividade na arte da representação.

Por fim, apresento seis episódios de perseguição e ataques sofridos pela peça, entre dezenas de outros. Com eles, é possível analisar como a peça ganha relevância no espaço público brasileiro ao ser atacada em razão da disputa moral que propõe, alterando a forma de representação das pessoas transgênero e posicionando-as ao lado do sagrado, em oposição às médias morais que estigmatizam esse grupo social. A politização se fez em oposição ao campo político, por meio da ação de diversos agentes, mobilizando o impensável como inadmissível, passando por processos de censura jurídica e opondo liberdade religiosa e liberdade de expressão. Ao mesmo tempo, esses políticos convertem formas de escândalo moral produzidas pela arte em formas de acumulação de capital político, com vistas eleitorais.

¹ A estratégia de escrita refere-se ao trabalho artístico propriamente, em seus temas e estilos. A estratégia da autora, por sua vez, refere-se à postura pública da autora. Ambas interagem tanto dentro das restrições do campo teatral quanto fora dele.

Assim, orientada por uma proposta de ciência das obras culturais, esta tese analisa a posição do campo teatral no campo do poder e sua evolução histórica, bem como a gênese da estrutura do campo teatral e a gênese do *habitus* teatral brasileiro, seguindo as três operações correspondentes aos três planos da realidade social que as obras culturais atravessam, conforme proposto por Bourdieu (1996, p. 243).

1.1. Estreia e Impedimento

Dois eventos do final de agosto de 2016 enquadram a epítome do problema sociológico que será aqui deslindado: a estreia do espetáculo *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* no Festival Internacional de Teatro de Londrina (FILO), Paraná; e a finalização do processo de impedimento da presidenta Dilma Rousseff. Era quinta-feira, dia 25 de agosto de 2016, quando se abriu a última fase desse processo, incessantemente televisionado. Na sexta-feira, dia 26 de agosto, a equipe do espetáculo chegava a Londrina, quando foi informada de que grupos religiosos e políticos já se manifestavam pelo cancelamento da apresentação. Nas redes sociais, a atriz Renata Carvalho era alvo de mensagens de ódio, incluindo ameaças de morte e a promessa de que levaria um tiro no palco caso se apresentasse na cidade. O então candidato a vereador, Filipe Barros, invadiu o local das apresentações, fazendo um vídeo transmitido instantaneamente pelas redes sociais, perguntando a seu público: “Jesus pode ser homossexual?”.

No sábado, dia 27 de agosto, ainda pela manhã, o Conselho de Pastores Evangélicos de Londrina e Região Metropolitana manifestou-se publicamente, acusando a peça de afrontar valores sagrados. Pela tarde, um dos ameaçadores, famoso colecionador de armas, foi retirado do local das apresentações pela polícia. Seguranças particulares foram contratados. A peça, que estava prevista para acontecer em uma capela ecumênica da Universidade Estadual de Londrina, foi transferida para um auditório. Ativistas foram chamados para prestar solidariedade às artistas e à obra. Ao cair da noite, mais de 300 apoiadores fazem uma procissão, segurando velas e cartazes, em direção ao novo local de apresentações. Um grupo de pessoas está presente para protestar contra a peça. O público faz um corredor de isolamento para proteger a entrada de Renata Carvalho no teatro.

Fortemente atormentada com tudo o que se passava, ela vomita antes de iniciar a peça. No camarim, ela se dirige a sua equipe e diz: “Sejam bem-vindos à transfobia” (Carvalho, 2019, p. 58). Todas essas movimentações, odiosas e apaixonadas, aconteceram antes mesmo que a peça estreasse. De diferentes formas, esses mesmos fatos se repetiram ao longo dos anos seguintes

Segunda-feira, 29 de agosto, foi a vez da Mitra Arquidiocesana de Londrina pronunciar-se publicamente contra o espetáculo e disputar o verdadeiro significado da arte em nome do catolicismo. Neste dia, Dilma Rousseff fez o mais importante discurso do processo de impedimento, quando respondeu pessoalmente à acusação no Senado Federal. Nele, ela caracterizou o impedimento como um golpe de Estado, defendeu as conquistas sociais dos governos petistas e acusou as forças reacionárias do país de levar adiante a ruptura democrática. Convém notar que ela reconhece o apoio de artistas e intelectuais, que se manifestaram de diversas formas ao longo dos meses, marcando também o caráter misógino do processo, as conquistas para “mulheres, os negros e as populações LGBT”, em oposição às forças reacionárias.² A palavra *resistência* é, também, presente diversas vezes em seu discurso, quando retoma os momentos de tortura durante a ditadura, bem como a forma como resolveu atravessar o processo de impedimento, sem buscar coalizões alternativas ou renunciando ao cargo. *Representação* também aparece em seu discurso, ao valorizar o fato de ser a primeira mulher presidenta do Brasil e o significado disso para o avanço dos direitos das mulheres no país. Mais do que palavras que se conectam por um *espírito do tempo*, elas são, aqui, ideias-chave de identificação política que encontramos ao analisar as ideias dominantes que devem ser dominadas pelos doutorandos de artes cênicas, perfazendo a crença do campo teatral brasileiro.

O dia 31 de agosto de 2016 foi marcado pela votação final no Senado do impedimento. No mesmo dia, a Paróquia São Lucas de Londrina, da Igreja Episcopal

² “Por meio de manifestações de rua, reuniões, **seminários, livros, shows**, mobilizações na internet, nosso povo esbanjou **criatividade** e disposição para a luta contra o golpe. As mulheres brasileiras têm sido, neste período, um esteio fundamental para minha **resistência**. Me cobriram de flores e me protegeram com sua solidariedade. Parceiras incansáveis de uma batalha em que a **misoginia e o preconceito** mostraram suas garras, as brasileiras expressaram, neste combate pela democracia e pelos direitos, sua força e resiliência. Bravas mulheres brasileiras, que tenho a honra e o dever de representar como primeira mulher Presidenta do Brasil. [...]”

Conquistas importantes para as **mulheres, os negros e as populações LGBT** estarão comprometidas pela submissão a princípios **ultraconservadores**.” (Rousseff, 2016, s/p.)

Anglicana do Brasil, manifestou-se favoravelmente ao espetáculo, marcando seu poder catequizador e opondo-se às posições das outras denominações cristãs. A estreia e o impedimento compartilham datas e estão sociologicamente relacionados nas disputas políticas que movimentaram o Brasil nesse período. Prandi e Carneiro (2017) mostram que, meses antes, em abril de 2016, os deputados federais que votaram contra a abertura do processo de impedimento apelavam à democracia, utilizando termos como “legalidade”, respeito aos “votos de Dilma”, “pelos socialmente marginalizados” ou “pela Constituição”. Do outro lado, votaram pela abertura do processo de impedimento invocando o tradicionalismo, utilizando termos como “contra a corrupção”, “pela base eleitoral do deputado”, “pela (minha) família”, “por Deus”. O último termo merece destaque, pois, dos 513 deputados federais, 81 compunham a Frente Parlamentar Evangélica e, destes, 75 votaram pela abertura do processo. Os apoiadores do impedimento votaram por moralidades tradicionais que o governo do Partido dos Trabalhadores estaria ameaçando. A performance-discurso do deputado Bolsonaro foi uma das mais marcantes daquela noite³.

O voto sintetiza os valores mais importantes defendidos por Jair Bolsonaro nas eleições de 2018. Em primeiro lugar, a luta contra uma suposta ameaça comunista; na perspectiva bolsonarista, a derrota de 1964, repetida em 2016, é a derrota do comunismo. Além disso, ele menciona o coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, que pessoalmente torturou Dilma Rousseff durante a ditadura militar. A defesa da ‘inocência das crianças’ alude às batalhas morais travadas pela extrema-direita nos anos seguintes, tendo as artes em geral, e as peças em específico, como suporte.

Aos fins do mês de agosto de 2016, Michel Temer assumiu a presidência da República no Brasil, avançando no período de reorganização do campo da direita no país, direcionada ao extremismo. A crise política destronou nomes e partidos à direita com grande capital constituído na sexta república brasileira, abrindo espaço para que *novos nomes* aparecessem na disputa. Entre as frentes de batalha para acumulação de capital político, estiveram as artes brasileiras em geral, e o teatro em específico, frentes essas que se fizeram

³ “Eles perderam em 1964. Eles perderam em 2016. Pela família e pela inocência das crianças nas salas de aula, que o Partido dos Trabalhadores nunca teve. Contra o comunismo, pela nossa liberdade, contra o Foro de São Paulo, pela memória do Coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, e pelo pavor de Dilma Rousseff. Pelo Exército de Caxias, pelas Forças Armadas. Pelo Brasil acima de tudo, Deus acima de todos.” [ele olha para a câmera] “Meu voto é sim!” [Ele levanta os braços em comemoração. Os outros deputados gritam e aplaudem] (Bolsonaro, 2016).

de formas violentas, como toda forma da *assim chamada acumulação primitiva* (Marx, 2023). que, mais do que um elemento cultural *bom para pensar* (Lévi-Strauss, 2007), mostrarei como o teatro se fez *bom para disputar*.

2. PARTE UM: GÊNESE E ESTRUTURA DO CAMPO TEATRAL BRASILEIRO

A gênese do campo teatral brasileiro é um processo histórico no qual ele passa a organizar práticas, agentes e instituições segundo uma lógica própria, fundada na institucionalização da anomia — isto é, da disputa relativamente autônoma sobre o que deve ser o teatro. Nesse movimento, configura-se uma estrutura de oposições que diferencia e hierarquiza essas práticas, agentes e instituições, produzindo formas específicas de distinção. O desafio dessa análise consiste em superar tanto a tendência ao historicismo — que reduz o processo a uma simples sucessão cronológica de acontecimentos — quanto a leitura estritamente estética, que isola as práticas teatrais do campo mais amplo das relações de poder; assim como evitar o movimento inverso, que lê nos agentes apenas reflexos do jogo ideológico, ora mais, ora menos geniais.

Para entender as formas de distinção do campo teatral brasileiro, é necessário compreender os movimentos internos ao campo teatral que diferenciam seus agentes, em uma relação de refração às disputas políticas externas, que se fazem tanto na produção como na recepção. As transformações a montante, nas formas de produção teatral — aquilo que se elabora dentro das salas de ensaio — são, em certa medida, homólogas às transformações a jusante, na recepção do teatro, nas plateias. Não há primazia necessária da produção sobre a recepção, nem o inverso; contudo, o processo de autonomização do campo teatral implica, precisamente, a tentativa, por parte do espaço da produção, de impor à recepção suas próprias categorias de percepção e apreciação. Em outras palavras, ao buscar definir o que conta como teatro legítimo, a produção procura também orientar e moldar a forma como o público deve receber, interpretar e valorar a obra; portanto, “o resultado da orquestração objetiva de duas lógicas relativamente independentes” (BOURDIEU, 2011, p. 215). O moderno teatro brasileiro se esforçou em transformar a prática de ir ao teatro como um ato de distinção de gostos de classes. As novas produções se configuraram como os gostos legítimos, opondo-se ao teatro pré-moderno, popular, como a forma teatral de desgosto. Assim, se os primeiros passos da modernização apresentam o teatro como distintivo de classe, em poucos anos também vai, rapidamente, operar como distintivo de posição política.

Sapiro (2018) analisa a relação da literatura com a política na França, superando dois problemas recorrentes: a subsunção da literatura à política e a da política à literatura. Sua sociologia não reduz o engajamento político à concepção literária e rejeita o substancialismo comum às abordagens da história das ideias, que frequentemente estabelece conexões intrínsecas entre práticas estéticas e ideias políticas. O conceito de campo a permite mediar as práticas sociais, apresentando como as demandas políticas do período se refratam nas literaturas, a partir de suas próprias regras, relativamente autônomas, pois os vínculos ideológicos e as diferentes expressões literárias dependem da posição do escritor nas relações do campo literário francês. As disputas políticas na literatura só podem ser entendidas porque, ao fim e ao cabo, “o processo que conduz à institucionalização de um campo é um processo de institucionalização da anomia” (BOURDIEU, 2021, p.153), no qual nenhum escritor consegue entender de forma acabada as regras do jogo, mas está necessariamente disputando-as.

A socióloga francesa mostra que, se, por um lado, a perspectiva marxista inovou ao fugir das abordagens puramente internas às obras e por ressaltar a dimensão ideológica da produção literária, o equívoco se colocou na outra ponta: um olhar determinista frente à ideologia, que, por sua vez, também necessita de revisão sociológica, porque ideologia pressupõe certo tipo de valores sistematizados e coerentes que os grupos dominantes imprimiriam a todos sob a forma de uma falsa consciência. A correção sociológica de Bourdieu avança nesse problema filosófico pelo conceito de *doxa*. “o conjunto de crenças que fundam a visão de mundo e fazem com que esse mundo se torne evidente” (Sapiro, 2024, p. 197), é assim que as pessoas são orientadas a agir e a pensar o mundo, com o que Pierre Bourdieu chamou de senso prático. Dessa forma, é possível aprimorar a análise desse senso prático a partir de campos particulares.

Ao analisar o campo da literatura francesa, Sapiro (2003) (2003) mostra uma relação agonística entre mercado e Estado, evidenciando como, por um lado, a lógica mercantil pôde assegurar a autonomia literária frente à censura e ao controle estatal em determinadas conjunturas, enquanto, por outro, o Estado também se mostrou capaz de salvaguardar tal autonomia por meio de subsídios — desde que mediada pelo reconhecimento de especialistas e pela avaliação entre pares. A sua análise sociológica, nesse sentido, é tributária de uma história social da literatura. De modo análogo, ao retratar a história social do teatro brasileiro, proponho uma abordagem similar para compreender a constituição do

campo teatral brasileiro ao longo do século XX. Este capítulo dedica-se a explicar a gênese do campo teatral brasileiro a partir de algumas disputas que balizaram a conformação estrutural e as instituições deste campo. Ao superar o historicismo, optando por uma abordagem de posições e oposições, tornam-se nítidas as dinâmicas, simultaneamente estéticas e políticas, do teatro brasileiro.

Primeiro, apresento o processo de intelectualização e o esforço de elevação cultural do teatro por parte de uma nova elite nacional escolarizada, momento em que as possibilidades de produção teatral se ampliam em razão das dinâmicas socioeconômicas mais amplas, operadas pelo Estado brasileiro. Esse movimento transforma a hegemonia de mercado em um polo interno ao campo teatral em disputa pela sua forma legítima. O enfraquecimento do poder da bilheteria decorre da atuação de intelectuais fortemente influenciados por circulações transnacionais. A prática teatral comercial é rebaixada por um empreendimento explícito de elevação cultural e de afirmação do teatro como prática distintiva de classe, no qual o problema da identidade nacional emerge com vigor. Em um segundo momento, mostro como as transformações internas que alicerçam as bases da crença no teatro – como fazer das estrelas sacerdotes da arte, atravessando transformações de práticas e instituições – foram especialmente formadas pela circulação transnacional. Assim, tanto o movimento de elevação simbólica quanto o de produção de crença se desenrolaram ao longo do século XX.⁴

Após a compreensão dos movimentos de intelectualização e de produção da crença, parto para uma apresentação da politização como forma de distinção teatral — atravessada por disputas em torno da identidade nacional, logo acompanhadas pelas identidades regional, racial e operária. Uma vez relativamente estabilizado o problema da identidade da nação como *doxa* fundamental, a politização se manifesta como forma de distinção teatral, dando continuidade, e não encerrando, o problema da identidade nacional, mas implicada em uma *busca pelo povo brasileiro*, comum à cultura brasileira no miolo do século XX (Ridenti, 2013).

Finalizo o capítulo, mostrando a constituição de uma autonomia por vias negativas, no sentido proposto em *Le Responsabilité de l'écrivain* (Sapiro, 2011) do teatro em relação

⁴ O caso não é nacional, o famoso *Manifesto das Sete Artes*, do italiano Riccioto Canudo, que alçava a condição de arte a recém-criada linguagem cinematográfica, lançando mão do número esotérico, não previa o teatro entre as artes, vendo-o como submetido a linguagens mais puras.

às outras artes da interpretação, o que vai favorecer a sedimentação do paradigma da *experiência* teatral como oferta exclusiva. Em razão de certa perda de espaço para outras mídias, o teatro se especializa e ganha funções distintivas em relação aos artistas que circulam entre as diferentes linguagens, agindo como purificadora dos profanos e como porta de entrada ao sucesso comercial.

Fundamentalmente, o movimento de modernização forjou a própria estrutura do campo teatral brasileiro, definindo não apenas o posicionamento de artistas e instituições, mas também as posições estéticas, éticas e políticas que eles passam a assumir. Essas tomadas de posição dependem do lugar ocupado no campo e do objeto em relação ao qual se posicionam, de modo que a politização refrata as práticas específicas e as lógicas internas desse espaço social — nos termos de Sapiro (2024). Esta estrutura se organiza em quiasma, verticalmente, distribui-se a notoriedade, distinguindo os artistas com maior e menor volume de capital simbólico. Horizontalmente, opõe-se uma lógica mais mercadológica e uma lógica mais esteta, dependente do Estado. Do lado mercadológico, uma reprodução da média moral e carreiras mais individuais; do lado mais esteta, a produção simbólica de identidades e a organização mais coletiva — oposição que tensiona as regras próprias do teatro, o teatro legítimo e suas relações de produção.

As disputas que movimentam esta história acontecem ao longo do século XX, primeiramente pelos modernizadores que deslocam o teatro comercial, antes hegemônico, para um polo, forjando, na inversão deste, o polo esteta, o espaço possível do vanguardismo. É por meio da institucionalização da anomia, na formação propriamente dita de um campo teatral, que diferentes identidades sociopolíticas movimentam as regras do teatro, oriundas do polo mais autonomizado em relação ao mercado. A autonomização e politização do teatro brasileiro desenvolvem-se em implicações mútuas, na disputa pela representação de identidades sociais por meio da possibilidade de contraposição à média moral — os valores dominantes no campo geral do poder. Deste modo, a disputa entre a reprodução e a produção de formas simbólicas de representação de grupos sociais é crucial para a compreensão da história do campo teatral brasileiro; em outras palavras, são essas disputas que forjam essa história, em uma ambivalência indissociável entre forma e conteúdo.

Para dar conta dos diferentes fenômenos — intelectualização, produção da crença e politizações — será necessário ir e voltar no tempo histórico, pinçando, por vezes, os acontecimentos e agentes que contribuem para o argumento.

2.1. Representatividade na arte da representação

2.1.1. INTELECTUALIZAÇÃO DO TEATRO BRASILEIRO

Pois veja: toda arte, meu amigo, é comercial, toda ela. O fato é que a arte é comercial. Você não deve oferecer ao público aquilo que o público não quer eu sempre ofereci ao meu público peças para fazer rir – porque o público quer rir, o público precisa rir.

Fui eu quem a lançou [Bibi Ferreira], mas, um dia, eu falei, depois que ela se firmou e casou: "Minha filha, nós dois juntos somos uma bolsa só. É melhor nos separarmos." E pronto.

[...] não se deve lutar contra a multidão, mas sim lutar ao seu lado, seguindo-lhe a evolução natural. A transição para o gênero chamado alegre era uma necessidade palpitante do povo, que, mal esse teatro apareceu, triunfou definitivamente

O que o povo nunca tem tolerado são as criações superestruturais de caráter meramente literário, sem correspondência com o nosso panorama moral, social e mental: teatro de importação, de explorações exóticas, regionais e sociais, de morbidez psíquica, insolúveis, com finalidades poéticas em choque com nosso humanismo; teatro, enfim, de atitudes literárias: vanguardismo intelectual contra a multidão.

Procópio Ferreira

Procópio Ferreira foi artista exemplar da transição do modelo comercial hegemônico. Agente típico do polo heterônomo, ele condenava os vanguardistas, sua erudição elitista e a subvenção do Estado, apontando-os como deturpadores da concorrência leal. (BERNSTEIN; JUNQUEIRA, 2013, p. 170). O estrelismo característico do teatro pré-moderno é uma necessidade comercial – por isso, tão logo sua filha e atriz Bibi Ferreira passou a fazer sucesso, Procópio lhe sugeriu que fizessem peças separadamente, para ganhar mais dinheiro, revelando que a prática advém da lógica própria da estrutura.

As frases acima foram retiradas do texto *Procópio Ferreira: um pouco de prática e um pouco de teoria*, escrito por Décio de Almeida Prado e publicado no livro *Peças, pessoas, personagens: O Teatro Brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker Almeida Prado revisita a vida de Procópio*, procurando, a um só tempo, enaltecer o “monstro sagrado” já falecido, mas manter-se fiel a si mesmo, em um gesto de reverência ao seu inimigo perfeito — aquele que, em sua oposição, o definia. Fundamentalmente, Procópio Ferreira foi avesso

às transformações modernizadoras que elevavam o teatro, distanciando-o do formato cômico, do popular, em um processo de intelectualização.

Procópio combatia os modernizadores buscando fazer prevalecer a heteronomia ao modelo comercial e à média moral, acusava o teatro vanguardista de intelectualismo contra as multidões, próprio de uma forma literária em uma nação amplamente analfabeta, afirmando este ser um teatro de minorias imposto às multidões, que visava destruir as verdadeiras bases estéticas e econômicas do teatro brasileiro (BERNSTEIN; JUNQUEIRA, 2013, p.171). O ator não admitia uma falta de correspondência do teatro com os valores do povo – acusando o próprio regionalismo de exotismo, movimento que acionava “a homologia estrutural entre oposições internas ao campo e às derradeiras oposições no campo social, a fim de apresentar, sob roupagem altamente democráticas de “abertura às massas” (Bourdieu; Delsaut, 2025, p. 94).

Contudo, Procópio Ferreira não jogou parado, fundamentalmente porque não pôde. Com as fortes movimentações dos jogadores eruditos, ele também ensaiou jogadas de elevação intelectual. O movimento, rapidamente percebido por Décio, foi logo golpeado por uma convocação à coerência.

Entretanto, sr. Procópio, raramente a arte permite acomodações. Decida-se de uma vez num sentido ou noutro, escolha entre ganhar mais dinheiro ou arriscar um pouco do que ganhou em novas experiências. Não continue nesse esforço ingente e ineficaz de conciliar Goldoni e Paulo de Magalhães. E, principalmente, não se esqueça de considerar, no balanço final, a vocação nascente de sua filha, que, francamente merece consideração e respeito (Almeida Prado apud Bernstein; Junqueira, 2013, p. 166)

Ao correr os riscos da experimentação, o autor deu sinais do decaimento de sua posição. Procópio representava, portanto, o mercado de bens simbólicos teatrais já estabelecido ao longo do século XIX, mas avesso à formação de duas outras condições para a autonomização de um campo cultural: a efetivação das divisões do trabalho interno e a institucionalização de formas de consagração por pares (Bourdieu, 1996). Ao olharmos para a história social do teatro brasileiro no século XX, encontraremos a formação de uma divisão do trabalho se fortalecendo na divisão hierárquica entre atores e diretores, invertendo a posição central do ator; o estabelecimento de formas de consagração internas, especialmente marcadas pelos festivais de teatro; e, por fim, um mercado de bens simbólicos, anteriormente hegemônico, pronto para operar a conversão dos novos capitais simbólicos em econômicos.

Os primeiros movimentos da modernização do teatro brasileiro, conduzidos por intelectuais, buscaram promover a nacionalização do repertório dramaturgico, o que só foi

possível a partir de uma perspectiva crítica do texto teatral. Paralelamente, esses movimentos forjaram uma divisão social do trabalho interna à produção teatral, posicionando o diretor como responsável por uma assinatura estética e conceitual própria – tornando-se um novo autor.

A força desses intelectuais para transformar regras teatrais tão consolidadas decorre da circulação transnacional dupla — a chegada de artistas europeus e o trânsito de intelectuais brasileiros por diferentes partes do mundo. De modo geral, são beneficiários do desenvolvimento econômico do Brasil e do avanço da divisão social do trabalho em escala mais ampla na sociedade brasileira, com a formação de associações e sindicatos de profissionais liberais, o fortalecimento da educação em diferentes níveis e, em especial, do ensino superior, que contribui para a constituição de um grupo de intelectuais.

Arrastando práticas do século XIX por algumas décadas do século XX pela força determinante do teatro comercial, “o teatro profissional [era] acomodado, vivendo principalmente do sucesso do teatro de revista e das comédias de costumes; os escritores modernistas do início do século pouco puderam fazer pela modernização da cena brasileira” (FERNANDES, 2013b, p.43). A intensa produção do teatro ligeiro pouco favorecia a experimentação: “textos eram encomendados como veículo do estrelismo dos primeiros-atores, secundados por uma galeria fixa de tipos que limitavam o desenvolvimento de temas e enredos” (FERNANDES, 2013b, p. 43). As novas condições sociais para a mudança do teatro surgiam aos poucos na terceira década do século XX; contudo, as antigas condições sociais para a permanência do teatro pré-moderno o fizeram ser mais resistente às transformações se comparado a outras linguagens.

O teatro pré-moderno deixou de ser hegemônico, mas não deixou de existir, compondo as disputas do novo campo teatral. Aspectos do teatro pré-moderno, como o estrelismo, estarão presentes entre os primeiros modernistas, como o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), e seguirão como formato estabelecido do polo teatral dependente da televisão. Ele era monolítico e organizado de forma individual (Vargas, 2013), capitaneados pelo estrelismo dos primeiros atores. Assim, o que chamamos hoje de “atores globais” são os artistas que, de uma forma ou de outra, produzem carreiras mais individuais, em oposição ao polo do teatro de grupo, produto do processo de autonomização – uma vez que a televisão brasileira, enquanto linguagem, parece carecer de um polo efetivamente mais esteta, fazendo do teatro o seu inverso. Efetivamente, as características de linguagem popular e carnavalesca

serão resgatadas também pelos vanguardistas, no tropicalismo teatral, disputando modelo legitimamente brasileiro, e também na emergente indústria cultural, sincretizado com a modernidade midiática (Ortiz, 2001).

O modelo de teatro de grupo, formato constituído já na consolidação do campo teatral na segunda metade do século XX, foi forjado graças à crítica à forma anterior das companhias, que buscavam refratar, na organização interna e na divisão do trabalho, as problemáticas políticas e os anseios de horizontalidade, como veremos. Mas, sobretudo, foi possível por uma autonomia de reflexão crítica sobre a forma de produção.

As disputas no teatro passam a ser produzidas pela nova elite cultural no país, que, educada por e consumidora de uma cultura europeia, se opõe ao teatro fortemente popular e comercial do século XIX.

Para os bons moços, ilustrados e educados capitães da onda moderna, o inimigo principal era o teatro do primeiro ator, de hierarquia e convenções, dos telões e gabinetes, um lugar em que a arte era reduzida à habilidade do intérprete para encantar e seduzir a plateia de fãs. A cena da vedete ou monstro sagrado, enfim. No seu entender, lá não existia a quarta parede, não existia a concepção poética da cena, não existia um ideal mimético transcendental — estava em pauta o histrionismo eficiente, inclinado à cumplicidade, aos afetos imediatos e às sensações fortes. (BRANDÃO, 2013, p.81)

Os modernistas exigiam uma concepção artística elevada, intelectualizada e transcendental. Nesse sentido, o teatro do século XIX era apresentado como uma prática popular, marcada pela comicidade da vida cotidiana e por personagens que remetiam a tipos sociais recorrentes e estereotipados — como a mulata sensual, o caipira ingênuo, a sinhá moça, entre outros. (LEVÍN, 2013, p.22) Efetivamente, este ponto de vista sobre o teatro do século XIX advém dos ‘vencedores da história’, os modernizadores que efetivaram as transformações teatrais. Mais do que prescrutar a *verdadeira* diversidade de práticas teatrais do XIX, o fundamental é entender como esse teatro se cristaliza no oposto ao que os modernizadores queriam, em suas disputas pela ortodoxia do campo.

A reprodução da média moral e sua ampla aceitação popular eram fontes de expressivo rendimento econômico para vedetes e grandes estrelas, com apresentações ininterruptas, de segunda a segunda. Era justamente essa popularidade que impedia o teatro de se constituir como uma prática cultural distintiva. Coube, então, aos intelectuais o papel de elevar o prestígio da produção teatral — e, por consequência, de seu público, criticando as representações estigmatizantes, ao mesmo tempo em que criticavam a tacanhez do próprio público.

Os modernizadores do teatro queriam que o novo teatro fosse civilizatório, enobecedor, inoculador de valores morais, sociais, culturais e políticos, e que, portanto, ele pudesse ser instância reflexiva de produção da identidade nacional (GUINSBURG; PATRIOTA, 2013, p. 279). É o teatro moderno que vai inaugurar um novo sentido no ato de ir ao teatro como uma prática cultural distintiva de classe; para isso, precisavam mudar o próprio teatro, inclusive seus edifícios. Reduzia-se o tamanho das plateias nos novos projetos arquitetônicos: “o TBC [Teatro Brasileiro de Comédia], quando inaugurado em 1948, inovou pela sua plateia reduzida: 365 lugares” (FERNANDES, 2013b, p.50), forjando-se materialmente a restrição simbólica em curso.

A divisão do trabalho exigia especializações estéticas e técnicas e, portanto, uma formação própria (Koudela; Santana, 2013), instituições de ensino especializadas em produzir e reproduzir distinções teatrais. Estas passaram a ser responsáveis por ensinar os novos saberes especializados, mas também por garantir um acultramento geral dos novos profissionais.

Além do embasamento técnico, da prática de estilos, da **introdução à cultura como elemento primordial ao trabalho de qualquer ator**, a contribuição da EAD à modernização do intérprete foi a de exigir do aluno/ator uma disciplina, um comportamento ético e um exercício constante no *métier*. A necessidade de um aprendizado ininterrupto, o controle de seus meios de expressão, **o abandono da tentação da famosa "bossa" do brasileiro** foram, aos poucos, fazendo com que o aluno compreendesse sua importância como elemento participante no **seríssimo processo de elevação de uma arte que até o final dos anos de 1930 era considerada parente pobre da nossa literatura e das nossas artes plásticas**.(VARGAS, 2013, p. 113) (grifos meus).

O processo de elevação cultural e de intelectualização passou pela revisão de diversas práticas internas. O *ponto*, por exemplo, o método comum ao teatro pré-moderno, em que uma pessoa ficava responsável por sussurrar o texto em meio a brechas no palco, entre o cenário ou escondida atrás das cortinas, passou a ser visto como uma artimanha antiestética e profana, típica daqueles que tinham pouca devoção para produzir o belo. Também a habilidade de decorar um grande volume de laudas de texto passou a ser uma prova do sacerdócio artístico, do esforço intelectual e do sofrimento necessário – tudo o que se opõe ao estrelismo. As artimanhas do ponto favoreciam a velocidade de produção; no teatro de grandes nomes, os atores famosos deveriam estar sempre em cena para garantir o público cativo. Assim, o tempo de criação dilatado não era uma possibilidade.

Cacilda Becker (1921-1969), conhecida como a primeiríssima dama do moderno teatro brasileiro, afirma que, nos seus primeiros trabalhos, sequer recebia o texto completo

da peça, apenas trechos dos textos que deveria dizer após uma deixa, marcando completa alienação do ator em relação ao texto dramaturgico (Pontes, 2011, p. 183). Sobretudo, a *dama do teatro* tornou-se o avesso da *vedete*, a primeira com prestígio moral, papéis sérios e respeito artístico e intelectual, enquanto as vedetes se destacam pela beleza, carisma, erotismo e predicados do corpo, do teatro de revista.

A ascensão simbólica rompe com o vai-e-vem da plateia e com a concepção do espaço cênico como palco social — mais voltado à exibição dos espectadores do que à fruição da cena. Anteriormente, com a livre circulação, o público conversava, comia, bebia e interagia durante as apresentações, fazendo do teatro um espaço privilegiado de sociabilidade e ostentação. Os camarotes, empilhados lateralmente ao palco, garantiam a visibilidade de seus ocupantes, mais preocupados em serem vistos do que em ver o espetáculo. A modernização estabelece o modelo da “caixa preta”, em que todos os espectadores se voltam frontalmente para a cena, e as melhores cadeiras passam a ser aquelas com melhor visão do palco, afirmando a intelectualização da atividade por meio de práticas de autocontrole, contemplação e decodificação intelectual da peça, distanciando-se das formas populares, ruidosas e interativas. É também nesse momento que se consolida a regra do fechamento das portas no início do espetáculo, subordinando o tempo do público ao tempo da encenação. Episódio que marca tal postura na França foi a criação do *Cartel des Quatre* — aliança entre Juvet, Dullin, Baty e Pitoëff — em 1927, consolidando um projeto de renovação estética e política do teatro francês, buscando afastar-se do teatro comercial e reivindicando para o diretor um papel central na criação teatral. Dullin, decidido a pôr fim ao hábito de críticos de teatro em chegar ao espetáculo depois do início das apresentações, resolveu fechar as portas do teatro após o início da sessão.

O episódio francês não foi um ato isolado; foi a circulação internacional de intelectuais brasileiros que contribuiu para a modernização e elevação simbólica do teatro. A presença de estrangeiros no Brasil contribuiu ativamente para o cenário teatral local. No contexto do pós-guerra, essa circulação transnacional se intensifica, articulando novas conexões com as produções europeias.

no caso dos diretores de teatro, de nacionalidades diversas, que para cá vieram, como o polonês Ziembinski, os franceses Juvet e Henriette Morineau, os italianos Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, Gianni Ratto, Luciano Salce, Flaminio Bollini Cerri e Alberto D'Aversa, e o belga Maurice Vaneau (Pontes, 2011, p. 163).

A intelectualização do teatro valia-se do prestígio dos artistas oriundos da Europa.

A denominação do teatro ligeiro como inferior e a consequente condenação do gosto do público que o prestigiava obedeciam, acima de tudo, a uma orientação de classe. Enquanto este atraía um público popular, menos exigente aos olhos da crítica, as temporadas estrangeiras destinavam-se, basicamente, a uma elite formada pelas camadas mais cultas da sociedade (BETTI, 2013b, p.162).

Ziembinski, refugiado polonês do nazismo, foi responsável pela encenação de *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues, em 1943, ponto de não retorno (FERNANDES, 2013a, p. 66). A direção feita por Ziembinski traz as principais novidades do teatro moderno: a disciplina dos artistas, que passam a ser sacerdotes da arte, em oposição aos estrelismos do teatro pré-moderno; a prática do estudo detido e crítico do texto, marcando a posição do artista de teatro como um intelectual e do teatro propositor de ideias; e ainda uma assinatura estética do diretor de teatro, concebendo um projeto artístico que atravessa a atuação, a movimentação, a luz e o cenário (MOSTAÇO, 2013, p. 216), em oposição à figura do ensaiador do teatro pré-moderno, que era subordinado às estrelas. O texto, de Nelson Rodrigues, tem forte influência freudiana, focado em processos subjetivos da personagem, abordando conflitos tipicamente edipianos, convidando a plateia à reflexão, e não mais apenas ao entretenimento. Assim, além de ser produzida em termos eruditos, ela favorece a prática de distinção intelectual entre os intelectualmente mais competentes e menos competentes no espaço da recepção, que devem possuir o repertório intelectual pré-disposto à recepção da obra, favorecendo a própria distinção intelectual entre a plateia.

“[Ziembinski] leva horas explicando o significado de cada palavra, de cada parágrafo do texto. Com minúcias, explica o sentido de uma peça, até então só apreendido pelos atores quando subiam ao palco” (VARGAS, 2013, p.101). Esta forma de trabalho é avessa ao teatro veloz e epidérmico do período anterior, como o feito pelo maior nome do teatro brasileiro do século XIX, “[Martins Pena] não aprofunda caracteres ou situações” (MAGALDI, 1999, p.43). As transformações exigiam a instauração de uma liderança — uma autoridade capaz de organizar a obra em torno de conceitos —, destituindo os antigos primeiros-atores e vedetes de seus tronos e submetendo-os à direção cênica. Decaem as estrelas e, agora de joelhos, fazem-se sacerdotes, devotados às forças transcendentais do próprio campo teatral.

Uma das consequências do teatro moderno é alçar as peças ao debate público; o impacto de *Vestido de Noiva* coloca o teatro no centro das discussões (BERNSTEIN; JUNQUEIRA, 2013, p. 166). É o inverso do teatro de revista, que, justamente, passa em revista os acontecimentos recentes da vida social e política, forjando crônicas de seu tempo.

É desta nova intencionalidade criativa, outorgada ao diretor de teatro como criador intelectual da obra, que se estabelecerá a responsabilidade moral da peça e dos artistas, fenômeno que permitirá a judicialização do teatro e a responsabilização de diferentes agentes e instituições que não o próprio ator, como os festivais, os teatros em si ou os gestores que operam o financiamento público.

Com a possibilidade de uma marca intelectual, de um projeto cultural manifesto, Abdias do Nascimento figura entre os modernizadores do teatro. Estreando *Imperador Jones* em 1945, apenas dois anos depois da estreia de *Vestido de Noiva*, o Teatro Experimental do Negro é um dos motores da modernização, no qual um projeto político explícito de alteração da representação do negro na sociedade se faz com uma disputa de uma regra interna ao campo, condensada na condenação moral da prática do *blackface*. Isto é, o Teatro Experimental do Negro afirma as características candentes de modernização via intelectualização do teatro brasileiro, que faz do diretor de teatro um intelectual, que pensa e articula as definições estéticas e conceituais da obra, amarrando os problemas de produção à recepção – relativamente alheias à bilheteria; a intelectualização faz também da peça uma ideia ou conceito a ser apresentado, para o caso do TEN, uma reivindicação de interpretação da realidade racial brasileira.

Simultaneamente, o Teatro Experimental do Negro tornou-se um polo qualificado de reflexão sobre raça e racismo no Brasil, responsável pela editoração de revistas, organização de seminários e, especialmente, pela alfabetização de jovens e adultos negros. A trajetória de circulação transnacional de Abdias do Nascimento entre países da América Latina, Estados Unidos, Europa e África colocava-o em posição privilegiada enquanto intelectual,

Ao longo dos anos, a elevação intelectual do teatro se consolidou, garantindo sua autonomização na divisão interna do trabalho e nas formas próprias de consagração. Mais do que entretenimento e comércio, o teatro brasileiro estabeleceu, ao longo dos anos, uma disputa interna por um teatro propositor de ideias, conceitos, interpretação da realidade brasileira e representação de diferentes identidades, como a nacional, regional, racial, operária etc. Como afirma Gilda de Melo e Sousa, o teatro paulista teve posição reflexiva homóloga ao romance no Nordeste, antecipando-se aos estudos sociais (Pontes, 2011, p. 97).

O êxito em transformar as “verdadeiras bases e os verdadeiros fins” de que reclamava Procópio Ferreira fez do teatro algo menos orientado para o mercado e o entretenimento, e mais ancorado em crenças próprias internas, que, por sua vez, serão substâncias para a

disputa moral e a representação de identidades sociais. O polo comercial não ficou alheio às disputas do campo e passou a interagir com elas, fazendo do teatro uma linguagem que tende à oposição ao campo geral do poder, ao vanguardismo tanto estético quanto político.

2.1.2. A PRODUÇÃO DA CRENÇA NO TEATRO

Ao procurar um sentido para minha vida, encontrei o sentido da minha profissão
(Jouvet apud Pontes, 2011, p. 149)

O primeiro movimento de fundação do campo teatral brasileiro é a denegação da economia, estabelecendo o “comércio das coisas de que não se faz comércio” (BOURDIEU, 2004, p.19). É contra o teatro regido pelas bilheterias, pelo predomínio do econômico, pelo sucesso de espectadores que os modernizadores, a partir de suas posições sociais de elite intelectual do novo sistema universitário, vão ensejar uma disputa do teatro, refratando em nome de uma disputa pela identidade nacional. Como mostra Pierre Bourdieu, a denegação econômica opera um falseamento do comércio, pois a diferença é que esta denegação econômica passa a operar uma outra moeda, irreconhecidamente reconhecida, a da circulação simbólica. Como toda moeda, esta só se efetiva por uma crença tácita na moeda e, por sua vez, em uma desigualdade nos objetos de troca – pressupondo uma hierarquia de valores que organiza a produção teatral segundo princípios de diferenciação. O teatro de alto valor simbólico funciona como polo autonomizado, orientado pela lógica do desinteresse e consagração; enquanto o de baixo valor simbólico volta-se para o mercado. Essa assimetria implica que a diferença dos valores simbólicos é relacional. A desigualdade estrutural permite a acumulação de capital simbólico e a própria extração de mais-valia simbólica

Os modernizantes instauram uma crença própria ao campo teatral, rebaixando o teatro pré-moderno a um teatro simbolicamente inferior.

A posição de elite social e intelectual é fundamental para o primeiro movimento de denegação econômica do teatro brasileiro. A guerra entre os modernizadores e os “monstros sagrados” do teatro brasileiro do início do século XX – os grandes nomes, carismáticos e influentes, de força quase mítica que levantavam grandes bilheterias – foi longa. O poder econômico do teatro pré-moderno mantinha as condições sociais completamente favoráveis para que o teatro comercial permanecesse sólido no Brasil e, mais do que isso, para que ele

fosse rapidamente absorvido pela nova linguagem televisiva, também movimentando riquezas, especialmente propícia para a implementação da propaganda para massas consumidoras no novo processo de industrialização nacional. Simultaneamente, é esse mesmo movimento econômico e modernizante que possibilita a criação de um grupo social com riqueza acumulada suficiente para destinar-se à produção do pensamento, à crítica social, ao campo das ideias e da reflexão teatral. A nova elite intelectual, situada entre o direito, as ciências sociais, o jornalismo e as letras, organizava sua artilharia simbólica para a criação de um comércio simbólico teatral com suas próprias regras de consagração e circulação.

Pierre Bourdieu chama de *illusio* a crença fundamental de um campo, partilhada por seus agentes, é a partir da qual as disputas ocorrem. Esse processo é formado historicamente a partir da criação do próprio campo, onde as lutas pelo teatro legítimo serão travadas. Um novo sentido precisa ser dado ao esforço social da prática teatral, pelo teatro em si. É preciso estabelecer a “crença fundamental de que o que está em jogo nesse campo merece ser considerado importante.”⁵ (Bourdieu, 2013, p. 168 tradução minha).

A produção da crença no teatro pelo teatro é o movimento orquestrado pelos modernizadores que irá substituir o poder dos grandes nomes, retirando-os do centro da produção teatral brasileira, sendo substituídos por uma justificativa transcendental do teatro pelo teatro, na qual o diretor de cena será o sacerdote maior, cardeal imbuído da missão intelectual de interpretar os textos dramáticos à luz dos contextos históricos, filosóficos e psicológicos, e de transmutar sua erudição geral em uma assinatura estética, além de manipular significantes por meio do cenário, figurinos, iluminação e interpretação. O ator, agora destronado, torna-se mais uma peça na engrenagem total da obra, esta sim sublime e a quem todos os artistas devem ser devotos.

O Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), fundado em 1948 em São Paulo, foi central. Ele abrigou em seu prédio a Escola de Arte Dramática, fundada no mesmo ano, garantindo um espaço de formação para as novas especialidades demandadas pela divisão do trabalho interno, como cenógrafos, diretores e figurinistas. “Ao longo desse percurso, o TBC instaurou um conceito de teatro como carpintaria, artesanato e requinte, formou profissionais de diversas especializações, processos incontornáveis à autonomização do campo teatral

⁵ No original : croyance fondamentale dans le fait que ce qui se joue dans ce champ mérite d’être considéré comme important (Bourdieu, 2013, p. 168)

(BRANDÃO, 2013, p. 90). Para o fundador da EAD USP, Alfredo Mesquita, para fazer um novo teatro, era necessária uma nova formação “formados dentro de uma disciplina de trabalho, de uma ética e de uma rígida formação especializada.” (VARGAS, 2013, p. 110). Os cursos de teorias e história do teatro aparecem como forma de elevação e capital cultural dos artísticos neófitos no processo de modernização, incluindo o ensino de inglês e francês (FUSER, 2013, p.459), favorecendo a circulação de ideias a nível internacional – conjunto de distinções fundamentais para legitimar uma crença interna, repetindo as práticas nacionais das nações dominantes. Além da EAD USP, Alfredo Mesquita também fundou, em 1942, o Grupo de Teatro Experimental, dois anos antes do Teatro Experimental do Negro, em 1944, momento em que o *experimental* marcava o anseio por romper com a lógica anterior, buscava inovação estética e desafiava gostos pré-estabelecidos – crença típica do polo autonomizado, que extrai seu prestígio da capacidade de transgredir.

A afinidade das novas escolas de teatro com o teatro moderno se deu também pela desafinidade com o período anterior, no qual a palavra final era sempre da estrela da companhia, guiada pelo modelo mercadológico. A ideia de formação dos atores, de uma autonomia intelectual, era avessa à hierarquia estabilizada do sistema pré-moderno, praticamente estamental (KOUDELA; SANTANA, 2013, p. 447). Enquanto o teatro pré-moderno foi dominado pelos *comediógrafos* – dramaturgos que comandavam a linguagem pela chamada comédia de costumes, estereótipos sociais e tramas estruturadas – o teatro moderno inaugura o teatro dos *comediantes* – proveniente do termo em francês *comédiens*, que, naquele país, designa especificamente atores e atrizes de teatro – por aqui, o ‘teatro de comédia’ não se referia a um gênero teatral de humor, mas a uma nova forma de fazer teatro, inaugurada na modernização do setor.

Esta forma é fundamental para o estabelecimento da crença do campo teatral, no qual os artistas passam a ser verdadeiros sacerdotes a serviço transcendental do teatro pelo teatro. Esse novo teatro tende a diminuir a hierarquização entre primeiro e segundo elenco, favorecendo uma organização coletiva (BRANDÃO, 2013, p.91), a formação e liberdade criativa propiciadas pela formação especializada são mais exigentes da crença do que a mera submissão ao poder das estrelas e da bilheteria. Ser um comediante no teatro brasileiro era uma tomada de posição no campo teatral, de compromisso mais com a arte do que com a bilheteria, sentido da ação tomado pelo grupo Os Comediantes:

Os Comediantes procurariam erguer o teatro ao nível das outras artes, tirando-o de uma engrenagem envelhecida. Buscava-se — seguindo o modelo francês — um novo repertório e um modo mais atual de montar peças, obedecendo-se à direção, única responsável pelo todo do espetáculo (VARGAS, 2013, p.100)

No teatro pré-moderno, o ator era como o Sol no antigo modelo heliocêntrico: centro absoluto em torno do qual tudo girava — cenografia, dramaturgia, encenação, iluminação — estes muitas vezes precários — e público abundante. A estrela era o ponto fixo, a medida de toda a teatralidade. Tudo era construído para evidenciar seu brilho, seu talento, sua palavra. Ele irradiava sentido, como se fosse o único corpo celeste a importar. Com o advento do teatro moderno, porém, o teatro brasileiro passa a entender que até o Sol se move. A complexificação do sistema exige o seu movimento de translação, sendo parte de um sistema maior e mais complexo. Assim, também o ator deixa de ser o centro absoluto: ele passa a ser compreendido como parte de uma engrenagem coletiva — satélite e não apenas estrela. Seu brilho agora depende da relação com os demais elementos da cena: espaço, texto, público, técnica. De certa forma, ele não perde importância, mas ganha contexto. E, com isso, o teatro se transforma num cosmos relacional, onde o sentido nasce da constelação e não apenas de um corpo isolado. O novo centro gravitacional é uma ideia abstrata e transcendental do teatro, disputa comum também a outra arte coletiva, o cinema, como mostra Pacouret (2025).

Renato Vianna (1894-1953) foi pioneiro da transição do *pré-moderno* ao *moderno*, reconhecido na imprensa justamente pela disciplina que impunha aos seus trabalhos, e um dos primeiros a teorizar sobre o trabalho de direção cênica no Brasil (FERNANDES, 2013b, p.49), ainda na década de 1920, quando escrevia para a atriz Itália Fausta, estrela da companhia que levava seu nome. A direção de cena de Vianna se caracteriza por três importantes novos procedimentos: a disciplina dos atores, a adequação dos cenários e o emprego da iluminação, o que garante que os atores estão sob controle e orientação criativa, alinhada à organização e dinâmica do espaço cênico, que passam a criar uma coesão de significações poéticas (MOSTAÇO, 2013, p. 216).

São ideias presentes no país, em um processo transnacional de circulação. Um dos livros mais importantes para o inculcamento da devoção do ator pela arte foi *Reflexions du comédien*, “que muitos já tinham como livro de cabeceira.” (VARGAS, 2013, p. 100) do encenador francês Juvet. O livro explicitava, com todas as letras, o dever do ator de se submeter ao autor:

Encenar, enfim, é servir ao autor, assisti-lo com uma devoção total e cega, que leva a amar sua obra sem reservas. É encontrar esse tom, esse clima, esse estado

de espírito que presidiu, no poeta, a concepção e a escrita – fonte viva e fluxo que devem atingir e permear o espectador, e dos quais o próprio autor, por vezes, não tem nem conhecimento nem consciência. É realizar o carnal por meio do espiritual. (JOUVET, 1986, p.211) (tradução minha)⁶

A obra publicada nos anos 1950 reúne diferentes textos do diretor francês. Neste trecho, ele elabora, a partir dos elementos mais significativos do teatro pré-moderno — ator e autor — a nova posição de devoção. Período no qual ainda se está estabelecendo a nova autoridade do diretor de cena, que passará a ser o próprio cardeal a guiar seus sacerdotes. Jouvét aponta para as novas práticas de sacerdócio do ator, fazendo do diretor de cena, portanto da função que ele mesmo desempenha, o grande mestre intelectual desse feito, o responsável por guiar a produção teatral, direcionando a interpretação estética e política dos textos. Ao dizer como o ator tem de se comportar, ele efetiva a nova posição do diretor de cena como autoridade máxima na sala de ensaio. Jouvét é sintetizado por três noções-chave: convenção teatral, valorização do texto e soberania absoluta do ator — orquestrados pelo diretor de cena, conceito praticamente desconhecido no Brasil antes de Jouvét (Pontes, 2011, p. 134,135).

A presença de Jouvét no Brasil é marcada pelos elogios de Décio de Almeida Prado na Revista *Clima*. É a ele que Décio dedica sua primeira crítica publicada na revista, ao longo de nove páginas:

“[Décio] não deixa de apontar a importância da temporada de Jouvét para o público brasileiro, já que os espetáculos apresentados ofereciam um panorama do teatro francês dos últimos trinta anos, funcionando como uma espécie de curso intensivo sobre as grandes transformações processadas no teatro europeu no século XX. (Bernstein; Junqueira, 2013, p. 165)

Em sua temporada no Rio de Janeiro, prolongada devido à Segunda Guerra, Jouvét defendia o nacionalismo brasileiro para os artistas que o procuravam (FERNANDES, 2013^a, p.64). Em São Paulo, assistiu ao grupo Teatro Universitário da USP, tecendo elogios à expressão culta de teatro que se colocava (FERNANDES, 2013^a, p. 70). A nova função de diretor colabora para a submissão dos intérpretes à arte; é ele quem rege os atores, contudo sem estar sob os holofotes da cena, sendo responsável por uma concepção artística geral, da qual o comediante é alguém que a integra, que está a serviço deste empreendimento estético,

⁶ No original : Mettre en scène enfin, c’est servir l’auteur, l’assister par une totale, une aveugle dévotion qui fait aimer son œuvre sans réserve. C’est trouver ce ton, ce climat, cet état d’âme qui a présidé chez le poète à la conception, à l’écriture, source vive et flux qui doit atteindre et innervé le spectateur et dont l’auteur lui-même n’a parfois ni science ni conscience. C’est réaliser le charnel par le spirituel. (JOUVET, 1986, p.211)

mas intelectual e, como veremos, político. O diretor também é o responsável pela garantia da disciplina; é ele a autoridade dentro da sala de ensaio, que passa a exigir devoção, falas decoradas, pontualidade, compromisso coletivo etc. Não à toa, a nova posição de poder é primeiramente tomada, em grande medida, por homens e não por mulheres, ou estas meras “ensaiadoras” (Pontes, 2011, p. 164).

Pontes (2011, p. 143) mostra como a vinda de Louis Jouvet ao Brasil é atravessada por estratégias de autonomia teatral, engendradas por meio de jogos de nacionalismo diante da invasão nazista da França em 1940. Ele parte de sua terra natal imbuído da crença de que “Só se faz teatro por prazer, e em liberdade. Ter uma profissão e praticá-la de acordo com a exigência de todos os seus princípios [...] é a melhor maneira e a forma mais certa, para um homem de teatro, de fazer política e ter uma religião”. (Jouvet apud Pontes, 2011, p. 139).

A liberdade em terras estrangeiras contou, em princípio, com o apoio do governo de Vichy – regime estabelecido pelas tropas alemãs após a rendição francesa. O investimento no teatro do já consagrado Louis Jouvet serviria como afirmação da representatividade nacional e refutação do subjugo francês pela Alemanha, vislumbrando lucros simbólicos. Após o fim dos recursos, em 1942, foi o Comitê de Resistência que passou a financiar o grupo de Jouvet no continente; em 1944, pelo próprio general De Gaulle, líder da França Livre, constituindo o imbricamento transnacional entre rede política e rede intelectual de oposição ao regime de Vichy (Sapiro, 2025, p. 265). Ambos sob os mesmos anseios de proteção do “espírito francês”.

É Louis Jouvet quem reinsere, nos palcos, a atriz francesa Henriette Morineau (Pontes, 2011, p. 154), que, a partir de sua sólida formação francesa, também assumirá posição de destaque na modernização do teatro brasileiro. Além das várias condecorações em vida, ela protagonizou testemunho de sacerdócio, um verdadeiro *mise en abyme*, colocando em risco a própria vida em função da cena: em 1981, encenava a morte da protagonista de *Ensina a Viver*, texto de Colin Higgs, quando começou a ter um infarto aos braços do ator Diogo Vilela, mas a ele pediu que a cena não parasse (Vilela, 2020, 2025). A valorização da atitude não ficou no passado, sendo repetida pelo ator ao longo da carreira como prova de celebração das qualidades extraordinárias da atriz.

Também como consequências da nova alquimia social propiciada pela produção de uma crença específica ao teatro, a trajetória de Cacilda Becker foi exemplar. Como observa Pontes (2011, p. 204) ela conseguiu se destacar por sua excelência artística, mesmo “nem

bonita, nem bem formada” — atributos que seriam considerados essenciais no teatro pré-moderno, especialmente para as mulheres, e que seguem no polo comercial e na televisão. “Cacilda pôde suprir as deficiências de sua formação, driblar seus atributos físicos menos favoráveis, familiarizar-se e dominar as técnicas e as convenções teatrais” (Pontes, 2011, p. 204), atuando ao lado dos novos diretores estrangeiros que chegavam ao país. Era uma ‘fiel fervorosa’ do teatro, inteiramente dedicada ao ofício; a pioneira também marcou a história do teatro por ter tido um acidente vascular cerebral em cena, enquanto atuava na peça *Esperando Godot*, de Bertolt Brecht, no ano de 1969. Tanto o infarto de Henriette Morineau como o AVC de Cacilda Becker se tornaram as suas próprias obras, na mesma medida de autonomia e força da crença do campo, como analisa Bourdieu no caso da pintura.

A parte relativa ao trabalho simbólico de consagração tem aumentado constantemente à medida que o campo artístico ganha autonomia e que a imagem social do artista se constitui: a vida do artista, a orelha decepada de Van Gogh e o suicídio de Modigliani fazem parte da obra desses pintores tanto quanto suas telas, que lhes devem uma parte de seu valor (Bourdieu; Delsaut, 2025, p. 117).

Irmã de Cacilda Becker, Cleyde Yáconis (1923-2013) começou a fazer teatro movida principalmente pelas possibilidades de ganhos econômicos, melhores que seu posto de diretora de guarda-roupa no TBC. A sua desenvoltura teatral a tornou um dos grandes nomes do moderno teatro brasileiro. O mesmo ocorreu com outra grande dama do teatro brasileiro, Fernanda Montenegro. Com origens humildes no Rio de Janeiro e fora dos padrões de beleza, encontrou no teatro a sua forma de elevação intelectual e de ofício (Pontes, 2011, p. 220). Ruth de Souza (1921-2019), por sua vez, foi a primeira atriz negra a atuar no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com *O Imperador Jones*, em 1947. Na infância, passou a frequentar o teatro com os ingressos que a mãe, uma lavadeira, ganhava das patroas. Por intermediação de Paschoal Carlos Magno, ganhou uma bolsa da Fundação Rockefeller para estudar nos Estados Unidos. O que parece atravessar a trajetória de todas é a transformação do campo teatral, no qual novas qualidades artísticas passam a valer e ser disputadas, favorecendo uma mobilidade social em “alta voltagem” Pontes (2011, p. 231).

A formação da crença teatral, e da busca por suas virtudes próprias, foi capaz de afastar relativamente certas ingerências comerciais e da beleza feminina (ou masculina), empurrada para o polo comercial. Em termos das relações de gênero, (Pontes, 2011, p. 213) também nos ajuda a compreender como o teatro moderno conseguiu, de certa forma, abrandar a qualificação de atrizes como pessoas de “moral duvidosa”.

Mais do que isso, o movimento inseriu no teatro não uma moral elevada estabilizada, mas uma necessidade amorar para o trabalho de interpretação. Isto é, uma necessidade de relativismo cultural inerente ao trabalho de atuação para que os sentidos da ação do personagem possam ser interpretados pelo ator. Abster-se do julgamento moral sobre a ação do personagem passa a ser uma ferramenta de trabalho na nova crença teatral estabelecida no teatro moderno. Tudo indica que essa exigência de ofício mantém portas relativamente abertas para grupos dominados ingressarem na prática teatral.

Por fim, a circulação transnacional de intelectuais próprios do teatro favoreceu a produção de uma crença relativamente comum nesses diferentes países, partilhando os movimentos de autonomização, devoção ao teatro e identidade nacional no início do século XX. São os intelectuais que fizeram nascer a figura do ator como alguém intelectualmente cultivado, conhecedor da alta cultura, fluente em diferentes línguas e relativamente aberto ao relativismo moral.

Nos anos 1970, a profissão foi reconhecida como de segundo grau – período de reformas do ensino realizadas pela Ditadura Militar, profissionalizando-a. Em 1970, o ensino médio (2º grau) completo atingia apenas 9,09% das mulheres e 7,53% dos homens⁷ (Fígoli, 2006, p. 132), número muito inferior à taxa de ensino superior de 2022, em torno de 18,4%⁸(IBGE, 2023). Reconhecer a profissão de ator como de segundo grau buscava, formalmente, limitar o acesso à profissão, em termos mais exigentes que os atuais, ainda que nenhuma proibição tenha efetivamente acontecido. Ao longo das décadas, as escolas de teatro entram no sistema de ensino, se consolidam como formação universitária e, ao final do século XX, estabelecem-se os programas de pós-graduação como instituições especializadas em produção e reprodução da crença do campo – como argumentarei no capítulo *As ideias dominantes que devem ser dominadas*.

⁷ Considerando as faixas etárias com melhor índice (entre 20 e 24 anos)).

⁸ Entre brasileiros e brasileiras com mais de 25 anos.

2.1.3. A NAÇÃO EM CENA

Teatro é uma das produções culturais mais diretamente entrelaçadas com as dinâmicas e os constrangimentos extra-artísticos (Pontes, 2011, p. 349).

Eternamente dependente de seu público, o teatro recebe aplausos ou vaias – estas cada vez mais vistas como atos de mau gosto – no momento imediato de sua realização. Sem suportes físicos que lhe permitam uma circulação independente do artista; sem a alternativa da especulação futura ou escassez propositiva induzida. O teatro tem suas margens de lucro econômico dependentes mais do carisma e menos da expertise profissional autônoma. Mesmo as obras consagradas pelo tempo precisam ser reencenadas à luz das questões sociais e estéticas de cada época. É isso que faz do teatro uma linguagem indissociável de seu próprio presente — e que torna sua forma de autonomização menos avessa à politização, antes copartícipe dela.

O que é mais significativo nas primeiras transformações do moderno teatro brasileiro, pelas quais todas as demais transformações se desenvolvem, é a sobreposição da querela estética ao problema da identidade nacional, externado no campo teatral pela interpretação de tipo nacional, pela afirmação de uma dramaturgia brasileira, pela elevação cultural do setor, entre outras. Para os intelectuais modernizadores do teatro, o teatro brasileiro deveria seguir um curso civilizatório por meio da produção de uma identidade nacional, forjando nos palcos as bases identitárias da jovem república (GUINSBURG; PATRIOTA, 2013, p. 279).

Isso porque um dos principais entraves do teatro pré-moderno residia na rigidez das formas de construção de personagens, frequentemente reduzidas a tipos fixos e estereotipados. Esses “tipos” eram concebidos como fórmulas pré-estabelecidas de representação, nas quais o ator devia apenas ajustar sua performance ao modelo considerado “correto”, buscando aproximar-se ao máximo possível de um padrão já reconhecido (FUSER, 2013b, p.459). Essa concepção limitava a expressividade e a complexidade das personagens, esvaziando a possibilidade de invenção cênica e de elaboração subjetiva por parte do intérprete. Críticos modernistas insurgiram-se contra esse estado de coisas, denunciando tanto a obsolescência formal do teatro brasileiro quanto a acomodação do público. Entre estes, abordarei aqui Alcântara Machado (1901-1935), Álvaro Moreyra

(1888-1964), Renato Vianna (1894-1953), Décio de Almeida Prado (1917-2000) e Paschoal Carlos Magno (1906-1980).

Antônio de Alcântara Machado “foi um ‘pregador no deserto’ no que diz respeito ao teatro no modernismo, e suas ideias” (Maciel, 2018). Irmão mais novo, foi orientado para as atividades intelectuais e “do espírito”, excluído da gestão do patrimônio da família, posição a ser ocupada pelos irmãos mais velhos (Miceli, 2001, p. 107). Como os demais modernizadores do teatro brasileiro, Alcântara Machado é oriundo de uma elite intelectual, com circulação europeia. Formado em Ciências Jurídicas e Sociais pela Universidade de São Paulo, ele ocupou o cargo de redator-chefe do Jornal do Comércio e teve intensa atuação intelectual. Seu primeiro livro, *Pathé-Baby*, publicado com prefácio de Oswald de Andrade, reúne crônicas de viagens por grandes capitais europeias, atestando sua relação com as transformações teatrais na Europa.

Alcantara Machado via o teatro nacional como atrasado em relação às inovações estéticas em curso na Europa e atribuía à plateia uma parcela de responsabilidade por essa estagnação, acusando-a de carência de paladar e formação estética. Ele “atacava a repetição de situações e de tipos da galeria fixa em que figuravam sempre a repisada mulata, o caipira, o português enriquecido e o rapaz de comportamento afrancesado” (LEVÍN, 2013, p.21). Nestas cenas, de personagens fixos, trejeitos convencionados e ídoles correspondentemente estanques, “caracterizadoras do imediatismo da sátira” (MAGALDI, 1999, p. 49), não havia espaço para inventar o próprio Brasil, apenas reproduzi-lo naquelas tramas repetidas, de fácil circulação comercial, portanto em acordo com visões majoritárias no imaginário social.

O maior comediógrafo brasileiro do século XIX, Martins Pena, agrupava as personagens em tipos definidos pelo local de origem: cariocas, sertanejos e estrangeiros; profissão: caixeiro, irmão das almas, médico e meirinho; vícios da natureza humana: ciumento, avarento etc. (MAGALDI, 1999, p. 47) e a sua produção estava orientada pela preferência da plateia. (MAGALDI, 1999, p. 58) Alcântara Machado, em sua crítica ao teatro pré-moderno, inaugurou uma hierarquização de gêneros teatrais, homóloga a atividades dos atores. Para ele, os atores do teatro de revista, acostumados a fazer os papéis populares, não poderiam interpretar personagens elegantes e de boas maneiras; tampouco atores de tragédia deveriam atuar na comédia e vice-versa. Propunha, portanto, uma correspondência entre intérprete, gênero teatral e a qualidade desse gênero. A formação do campo teatral na modernização passa a operar não apenas diferenças de gêneros, mas hierarquias morais de

gêneros, que devem ser homólogas à moral dos seus intérpretes, como refração do seu nacionalismo e, sobretudo, à moral da plateia.

Alcântara Machado defendia os atores, com nuances nacionalistas, a problemática do vínculo entre a identidade do ator e a identidade da personagem. “Também, quando se tratava da nacionalidade dos atores, entendia que o teatro deveria evitar falsificações, [Alcântara] saindo em defesa da atuação de brasileiros nos papéis caracteristicamente nacionais” (LEVÍN, 2013, p.23). Nesse contexto, a modernidade teatral, com Alcântara Machado em posição de destaque, promove um debate acerca da legitimidade na representação cênica, advogando que personagens brasileiros fossem encarnados por intérpretes nacionais. Tal perspectiva se inscreveu no projeto modernista de construção de uma identidade cultural autônoma, em oposição à permanência de marcas lusitanas nos palcos brasileiros. Defendia-se uma espécie de reserva de mercado, um protecionismo ao artista nacional em favor de seu desenvolvimento, e uma ontologia correspondente entre identidade da personagem e identidade do intérprete, que veremos se repetir em outras disputas de representatividade simbólica. Não à toa, Candido Motta Filho⁹ “encontrava nele um intelectual típico, fazendo política (Miceli, 2001, p. 113 apud MOTA FILHO, 1972, p. 194).

Outro intelectual atuante entre os primeiros modernizadores do teatro foi Álvaro Moreyra, oriundo da imprensa carioca, também típico representante dos intelectuais brasileiros da época. Formado em Direito no Rio de Janeiro, ele viveu na Europa entre 1912 e 1914 e, ao retornar ao Brasil, dedicou-se ao jornalismo, tal como Alcântara Machado. Ao lado de sua esposa, Eugênia Moreyra (1898-1948), marcou a história do teatro ao fundar, em 1927, o Teatro de Brinquedo, que se destacou pelo uso de práticas cênicas modernas e pela encenação de temas sociais e humanos. A disputa da identidade nacional através do teatro é um fenômeno transnacional, próprio da circulação de intelectuais pela Europa, sobretudo pela França. A relação do teatro brasileiro com o teatro francês não era nova; inúmeras foram as comparações de Martins Pena com Molière, por exemplo (MAGALDI, 1999, p. 45). A novidade é a busca propositada de uma identidade nacional e, posteriormente, de um povo brasileiro que, nos anos seguintes serão “marcados pela utopia da integração do intelectual com o homem simples do povo brasileiro” (RIDENTI, 2013, p. 2).

⁹ Magistrado brasileiro, ministro do Supremo Tribunal Federal e imortal da Academia Brasileira de Letras desde 1960.

Álvaro Moreyra desejava implementar as experiências do diretor de teatro francês Jacques Copeau, que também se opunha ao teatro comercial naquele país. Em especial, trouxe as bases para que o trabalho do ator em voz e gestos se tornasse a essência do teatro. Jacques Copeau foi fonte da qual também bebeu diretamente outro francês fundamental para o nacionalismo no teatro brasileiro, Louis Jouvet. Por aqui, Moreyra gostaria de fundar um teatro com “artistas amorosos da profissão que a não tornasse profissão” (FERNANDES, 2013b, p. 49), assim, o intelectual se opunha ao teatro comercial da pré-modernidade e ensinava o nascente teatro amador, feito por aqueles que o fazem por amor à arte. (FERNANDES, 2013b, p. 49), prescrevendo um campo teatral mais autonomizado, que encontra a sua crença dentro de si mesmo, valendo-se de amadores, pessoas sem experiência teatral. Para Moreyra, a função teatral de elevação cultural e da produção de identidade nacional estavam atravancadas pela lógica comercial (Rodrigues, 2014).

A trinca dos pioneiros modernizadores se completa com Renato Vianna que, além de ter sido importante para a produção de uma crença teatral própria, como apresentado anteriormente, não ficou distante do problema da nacionalização. Colaborou ativamente para a participação do Estado no empreendimento, a uma só vez, de nacionalização e autonomização do teatro brasileiro. Em 1935, patrocinado pelo Governo Vargas, Renato Vianna conseguiu colocar em prática uma instituição pioneira para o ensino de teatro no país, o Teatro Escola, no qual neófitos e veteranos trabalhariam juntos, reproduzindo os saberes. Recebeu o Casino do Passeio Público da prefeitura do Rio de Janeiro. Como contrapartida, deveria circular com as peças pelo Brasil, apresentando as obras e fazendo atividades didáticas, esboçando os elementos fundadores dos festivais de teatro (FERNANDES, 2013b, p. 46). É, portanto, como resultado do projeto de nacionalização que o Estado vai ser convocado a apoiar, daí por diante, financeiramente o teatro.

A peça de estreia do Teatro Escola, *Sexo*, causou um escândalo social ao confrontar visões religiosas e científicas sobre o sexo e, ao abordar o poder masculino nas relações íntimas, opôs-se à moralidade religiosa. Já a segunda temporada do Teatro Escola começou com acusações de corrupção contra Renato Vianna por membros internos ao projeto. A peça que abria a segunda temporada *Deus*, foi alvo de protestos e, inclusive, de uma passeata estudantil em frente ao Teatro Municipal. Cancelada no Rio de Janeiro, foi bem recebida em São Paulo. A peça retorna ao Rio de Janeiro no mesmo momento em que Renato Vianna é inocentado das acusações de corrupção (Fernandes, 2013a, p. 46). É com a convocação do

Estado a colaborar com a autonomização do teatro, via problema do nacional, que, logo nos primórdios da formação do campo teatral brasileiro, os desafios da corrupção e da moralização dos recursos públicos para as artes se apresentam. Problema similar enfrentou o grupo Os Comediantes, que recebeu recursos públicos em 1943, mas foi incapaz de fazer uma prestação de contas convincente (BRANDÃO, 2013, p. 86).

Dentro das transformações nacionalistas, o amadorismo organizado é uma novidade no teatro brasileiro a partir de 1938, sendo força especial de modernização e das transformações nas formas de produção (VARGAS, 2013, p.98), formando-se através de grupos teatrais e vinculados às ocupações e suas organizações: sindicatos, clubes, agremiações. Como desejava Álvaro Moreyra, os amadores são praticantes do teatro que o fazem sem o viés da necessidade comercial, colaborando com a autonomização do campo, criando um sentido de fazer teatro próprio ao teatro, por amor ao teatro. “Portanto, é de fundamental importância frisar que a modernização efetiva do teatro brasileiro começou a ocorrer como resultado da ação de amadores.” (BRANDÃO, 2013, p. 84).

Este novo sentido da ação artística não decorre de mera mudança coletiva de mentalidades, mas transformações mais amplas nas condições sociais brasileiras. Entre eles, destaco as transformações no setor educacional, com a criação do Ministério da Educação e Saúde Pública, em 1930, e a constitucionalização do direito à educação primária em 1934. No horizonte das elites culturais, é ao longo dessas décadas que se fundam as primeiras universidades brasileiras, como a USP e a Universidade do Brasil (atual UFRJ), possibilitando o surgimento das instituições e dos modos de vida que dariam forma a uma identidade social relativamente nova no país: a do estudante de nível superior.

Os modernizadores colaboraram na formação do amadorismo teatral, que se apoiava nas novas instituições modernas do país. De um lado, os estudantes contam com as universidades e seus múltiplos espaços — *campi*, auditórios, salas de aula, diretórios estudantis; de outro, os profissionais recorrem às associações, clubes, agremiações e sindicatos. Essas estruturas oferecem as condições materiais e simbólicas que possibilitam uma prática teatral desvinculada dos circuitos profissionais tradicionais. Salas para ensaio, auditórios para apresentações, públicos relativamente cativos — formados por colegas de classe ou de ofício —, além de eventos próprios, compõem uma infraestrutura essencial ao florescimento de um teatro feito por gosto e por convicção, um teatro pelo teatro. Assim, a autonomização do teatro brasileiro só se estabeleceu pelas mudanças em outras esferas

sociais, que possibilitaram uma transformação das forças produtivas do teatro em homologia às transformações das forças produtivas econômicas do país.

Por exemplo, o grupo Teatro Universitário (TU), surgido no interior do Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro, sempre contou com apoio oficial, o que o isentava de preocupações financeiras em sua realização. Dispunha, ainda, de públicos cativos e variados — fábricas, praças públicas, sindicatos, entre outros —, para os quais frequentemente se apresentava. Realizou também excursões, sobretudo ao longo da linha da Central do Brasil — ligando Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais —, da qual obtinha passagens gratuitas, o que ampliava significativamente seu alcance territorial (FERNANDES, 2013a, p.67).

o Teatro Universitário (TU), graças à subvenção, é um dos conjuntos mais contínuos do teatro amador e ocupa, com temporadas musicais, o Teatro Municipal. Gustavo Capanema designa ao TU algumas salas na sede da UNE e uma dotação orçamentária para a produção de espetáculos, o que faz com que o grupo amador passe a ter responsabilidades de companhia profissional. (TROTTA, 2013, p.467).

Outra experiência significativa desse movimento foi o Teatro do Estudante do Brasil (TEB), idealizado e conduzido pelo cônsul Paschoal Carlos Magno, que trazia consigo influências das experiências teatrais europeias para implementar projeto semelhante no país. Paschoal encarnava, à perfeição, o modelo de amador requisitado pelo teatro moderno: diplomata de carreira, com trânsito fluente nas elites culturais europeias, havia colaborado com Renato Vianna e Álvaro Moreyra. Detinha, portanto, o capital social e simbólico necessário para dedicar-se ao teatro por pura devoção artística — o teatro pelo teatro. Quando foi cônsul em Londres, Paschoal Carlos Magno assistiu a estudantes de Oxford e Cambridge encenando Shakespeare. Inspirado por esse modelo nacionalista de teatro estudantil, ao retornar ao Brasil fundou a Casa do Estudante do Brasil e promoveu a montagem de *Romeu e Julieta*, cultivando o amadorismo (VARGAS, 2013, p.98), a criação se deu em meio a um diagnóstico amplamente compartilhado pelos modernizadores da época: para eles, o teatro brasileiro carecia de técnica (GUINSBURG; PATRIOTA, 2013, p. 280).

A montagem de *Hamlet*, realizada em 1948 como segundo momento do Teatro do Estudante do Brasil, foi antecedida por uma intensa preparação intelectual: uma série de seminários dedicados à análise dos personagens. A encenação em si foi precedida por um retiro de aproximadamente seis meses, durante o qual foram realizadas palestras, debates e

ensaios, compondo um processo formativo que articulava reflexão teórica e prática cênica (FERNANDES, 2013a, p.61).

A relação dos grupos amadores com o Estado era propositiva de políticas culturais para além da subvenção direta. Nos anos 1940, Décio de Almeida Prado integrou comissão, nomeada pela Prefeitura de São Paulo, para elaborar sugestões atinentes ao teatro, entre os quais estavam o Grupo de Teatro Experimental, o Grupo Universitário de Teatro, o Teatro Universitário do Centro Acadêmico Horácio Berlinck e o Corpo Cênico Bancário. Entre as reivindicações:

I. subvenções em dinheiro; 2. seguro contra prejuízos; 3. regulamento do uso dos teatros municipais pelos grupos amadores; 4. um festival de teatro amador; 5. um concurso de peças teatrais; e 6. uma escola de teatro (FERNANDES, 2013a, p.74).

Décio de Almeida Prado, anos depois dos primeiros modernizadores, continuou a posição crítica frente ao teatro, defendendo uma reformulação estética e institucional do fazer teatral no Brasil. Sua proposta estética se articula com um projeto cultural nacional, centrado na valorização da língua portuguesa como instrumento de expressão dramática e na promoção de autores nacionais. Ao advogar pela encenação de dramaturgos brasileiros, Prado ensinava incentivar a autonomia dramática em relação aos textos estrangeiros, comprometida com a realidade nacional e com o desenvolvimento de uma identidade artística própria.

Sua formação intelectual é abrangente e reflete o ecletismo característico das elites letradas paulistas do período: graduou-se em Filosofia, Ciências Sociais e Direito, integrando-se aos círculos acadêmicos e culturais que orbitavam em torno da recém-criada Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (FFLC). Teatralmente, foram as ideias do francês Juvet que formaram Prado, com as quais ele estreou na crítica e na teoria teatral (Pontes, 2011, p. 136).

Prado já manifestava sua preocupação com a institucionalização do teatro e sua relação com o campo intelectual. Em 1943, fundou o Grupo Universitário de Teatro (GUT), iniciativa que surge no bojo de transformações mais amplas no ambiente cultural paulistano, como a fundação da FFLC/USP e a criação da influente Revista *Clima*, da qual foi fundador. O GUT, embora constituído por jovens intelectuais e artistas em formação, nasce com um propósito pragmático: arrecadar recursos para os Fundos Universitários de Pesquisas para a Defesa Nacional, demonstrando, desde sua origem, uma articulação entre teatro, institucionalização e política (Fernandes, 2013a). Neste grupo, ele monta *A Barca do*

Inferno, do português Gil Vicente. O aparente paradoxo do autor lusitano, em meio à busca nacional, se fez justamente pela vontade de Almeida Prado em constituir um repertório clássico, canônico do teatro em língua portuguesa. O sucesso da direção lhe rendeu elogios de um ferrenho crítico do grupo Clima, Oswald de Andrade. Em razão dessa montagem, ele afirmou que, desta vez, os “chato-boys” estavam de parabéns (Brandão, 2003, 73) (Pontes, 2011, p. 180).

Em 1948, Décio de Almeida Prado foi convidado a integrar o corpo docente da recém-fundada Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD), onde lecionou disciplinas voltadas à história e à estética do teatro, tendo desempenhado papel fundamental na formação de gerações de artistas e intelectuais. Em 1966, ampliou sua atuação docente ao ingressar no Departamento de Letras da USP, consolidando sua trajetória como mediador entre os campos da crítica teatral e da formação acadêmica (Fernandes, 2017).

Sobretudo, Prado desenvolveu uma concepção de teatro ancorada na universidade como espaço privilegiado para a produção simbólica nacional. Ao investir no teatro como forma de expressão intelectual e nacional, ele antecipa debates centrais na crítica e na prática teatral brasileiras nas décadas seguintes. Seu engajamento com o projeto de modernização do teatro, articulado às possibilidades institucionais emergentes, especialmente no interior da universidade, revela não apenas uma estratégia, mas também uma aposta na cultura como instância de formação da cidadania e da identidade coletiva.

A universidade foi decisiva para a intelectualidade paulistana. Em razão da especificidade da ‘revolução burguesa brasileira’, que, como afirma Florestan Fernandes, tratou-se mais de uma acomodação e reconversão de elites agrárias em elites urbanas, marcando continuidades no modelo social (Fernandes, 2020), São Paulo fez-se, paradoxalmente, moderna e provinciana, se comparada ao Rio de Janeiro, tendo o Teatro Brasileiro de Comédia papel central na modernização teatral (Pontes, 2011, p. 97). Na capital federal, foi Louis Jouvet quem influenciou o nacionalismo teatral brasileiro, insistindo sobre a importância da dramaturgia nacional para Os Comediantes, visão partilhada pelo recém-chegado Ziembinski; juntos farão de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, a marca histórica do teatro moderno brasileiro. Grupo este fortemente celebrado por Décio de Almeida Prado, ao mesmo tempo em que ele não poupava críticas negativas a Procópio Ferreira, posicionado do outro lado do campo teatral.

O problema da identidade nacional seguiu nas décadas seguintes. Em 1953, o Congresso Nacional estabeleceu, em lei, que toda companhia de teatro deveria encenar, no mínimo, um texto brasileiro a cada três apresentações (TROTТА, 2013, p.475). Na Universidade Federal da Bahia, em 1956, aconteceu o Primeiro Congresso de Língua Brasileira Falada no Teatro, dedicado a discutir academicamente a língua falada no teatro brasileiro. As décadas de 1940 a 1960 também foram marcadas por três tentativas frustradas de criação de uma companhia estatal: a Comédia Brasileira (1940-1945), a Companhia Dramática Nacional (1953-1954) e o Teatro Nacional de Comédia (1956-1967). Assim, o campo teatral brasileiro tem, entre suas querelas internas, a intervenção do próprio Estado, que passa a arbitrar o que deve ser encenado, em razão da legitimidade da linguagem em estabelecer e difundir a identidade nacional.

Em 1958, quando Cacilda Becker estreou sua própria companhia no Rio de Janeiro, ela escolheu *O Santo e a Porca* de Ariano Suassuna; naquela altura, um autor estrangeiro já era insustentável, especialmente dado o sucesso de *Eles não usam Black-Tie*, no mesmo ano. A década de 1950 se encerra com a dramaturgia nacional já consolidada e fortemente politizada (Pontes, 2011, p. 245). Cacilda também protagonizou um episódio de dúvidas sobre a utilização dos recursos públicos, assim como Renato Vianna, décadas antes. Ela conseguiu os recursos por certa representatividade da nação, das mãos de Juscelino Kubitschek; recebeu valores em dólares, aparentemente em nome de Ziembinski, para montar uma peça de Nelson Rodrigues; ao mesmo tempo, reclamava ao presidente que fora a Paris representar o Brasil, mas voltara num voo de terceira classe. Com a soma, conseguiu comprar um apartamento em São Paulo (Pontes, 2011, p. 247). A história, mesmo mal contada, lança luz sobre como as novas formas de dependência em relação ao Estado — decorrentes da autonomia conquistada pelo campo teatral — podem tanto favorecer relações espúrias com o dinheiro público quanto promover sua moralização, a partir de disputas morais e políticas. Isso vai se acirrando à medida que o Estado será interpelado a responder pelos problemas da representação da nação, do povo, das regiões e demais grupos dominados.

2.1.4. REGIÃO EM CENA

O nacionalismo dos primeiros modernizadores nas cidades centrais, São Paulo e Rio de Janeiro, repercutiu criativamente em outras capitais brasileiras, colaborando com a autonomização do campo teatral em boa parte do território nacional. Essas repercussões criativas foram diversas, ora mais preocupadas com a elevação cultural da cidade, ora marcadas por nuances regionalistas próprias. Mas a dinâmica era bastante semelhante: o teatro se modernizava pelos amadores. Abordarei rapidamente suas expressões nas capitais de Pernambuco e do Pará, como exemplos singulares e vinculados entre si.

O Teatro de Amadores Pernambucano (TAP) foi criado em 1941 por médicos. Centrou suas apresentações nas regiões mais nobres da cidade do Recife, por vezes também em Natal e Fortaleza. A ojeriza ao dinheiro transformava a renda da bilheteria em doações para instituições filantrópicas, garantindo a distância do teatro comercial. Além disso, todos os textos apresentados eram estrangeiros, marca da busca de elevação cultural. O movimento amadorista teatral em Pernambuco, portanto, não fugia à busca de uma erudição e de elevação cultural expressa pelo interesse na encenação de textos europeus (FERNANDES, 2013a, p. 77). A relação com São Paulo e Rio de Janeiro era importante; o grupo chegou a contratar diretores sediados nessas cidades, como Zygmunt Turkow, Adacto Filho, Ziembinski e Willy Keller. Anos depois, o próprio grupo se apresentaria no Sudeste (Fernandes, 2013a, p. 77), também como expressão de seu reconhecimento. O grupo foi animado principalmente pelo médico Valdemar de Oliveira.

Valdemar [de Oliveira] incentivou a vinda de diretores estrangeiros para formar atores e montar espetáculos no Recife. Seu intuito era compassar a capital pernambucana com o que havia de mais moderno no mundo do teatro, mas pouco incentivou autores locais (DIMITROV, 2011, p.9).

Em oposição ao TAP, o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) defendia contar as histórias de seus próprios heróis, como Lampião, Maria Bonita, Antônio Conselheiro e Zumbi dos Palmares. Estes custeavam suas próprias produções e acreditavam que poderiam levar ao povo uma produção teatral de qualidade, para que, depois, o povo fosse capaz de fazer seu próprio teatro. Este messianismo do TEP não passou despercebido; o sociólogo Gilberto Freyre foi um crítico ao que chamava de posição soberba do grupo (FERNANDES, 2013a, p. 78).

As regiões periféricas ao campo teatral brasileiro do período, que tinham como centro o Rio de Janeiro e São Paulo, movimentaram-se em autonomização do campo teatral também sob a égide do nacionalismo – regionalmente nuançada e, sobretudo, sob suporte das universidades públicas. Destaca-se, em Recife, a conferência de Hermilo Borba Filho na II Semana de Cultura Nacional, intitulada *Teatro, Arte do Povo*, posteriormente transformada em programa do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), fundado em 1946, no qual se marca a oposição ao TAP, em defesa de um teatro nacional para que o país fosse pensado por meio do teatro – inspirado pelas palavras do espanhol García Lorca¹⁰. Dez anos mais velho que os demais integrantes, Hermilo Borba entrou na universidade para justificar sua direção do TEP. Como outros intelectuais, era caçula da família, filho de um senhor de engenho falido nos anos 1930. Sua relação com o teatro do Rio de Janeiro e São Paulo já havia se dado anteriormente, quando encenou textos de Oduvaldo Viana e Renato Viana. Mais do que fazer teatro para o povo, o TEP se preocupava em fazer teatro com o povo, a partir de suas próprias referências estéticas (Dimitrov, 2011, p. 104-108).

O grupo foi fundamental para a formação de um dos maiores dramaturgos nordestinos, Ariano Suassuna, que, no ambiente da Faculdade de Direito do Recife, aproximou-se de diversos intelectuais e artistas, unindo-se a Hermilo na fundação do TEP (GUZIK, 2013, p. 141). Não diferente do movimento nacionalista, a produção do grupo articulava um regionalismo marcante com influências internacionais, mas de maneira distinta dos amadores profissionais, como o TAP.

Dimitrov (2011) mostra que o modernismo de Suassuna passava exatamente pela sua identificação com o Nordeste e por sua crítica ao que considerava serem artificialismos do mundo urbano, movimento efetivado sobretudo em oposição ao Sul. O sociólogo ainda revela as reconversões das tomadas de posição do dramaturgo em jogos dicotômicos fundamentais, como o rural e o urbano, a língua portuguesa e os estrangeirismos, a tradição e a modernidade, que remontam à disputa seminal de sua origem: a oposição da família Suassuna, sertaneja, com a família Pessoa, urbana, e que, portanto, foi homóloga à oposição TEP e TAP.

De toda sorte, assim como nas demais disputas identitárias do teatro brasileiro, o autor *d'O Auto da Compadecida* dedicou-se a uma representação positiva do Nordeste,

¹⁰ Dramaturgo espanhol que também será muito importante na formação de Jo Clifford, como mostrarei na Parte II.

talvez uma das mais bem-sucedidas entre os regionalismos. A característica estética de seu sucesso reside no entrelugar que posicionou sua obra, fazendo um teatro moderno, sem abandonar o traço mais marcante do modelo anterior: os tipos. Menos a serviço da estigmatização e, sobretudo, mais a serviço da heroicização de personagens caricatos, em contornos de celebração da cultura popular, Suassuna conseguiu vincular as tradições do cordelismo, mamulengos e bumba-meu-boi com modelos do teatro religioso medieval e da *Commedia dell'Arte* (Guzik, 2013, p. 141). Atende, de certo modo, a práticas de ambos os polos, sendo reconhecido por estetas, nacionalistas e regionalistas, ao mesmo tempo em que alcançou êxito comercial, tendo adaptações ao cinema desde os anos 1960, incluindo versões do popular *Os Trapalhões*, nos anos 1980, até a emblemática versão d'*O Auto da Compadecida* pela Globo Filmes em 2000.

O amadorismo estudantil não rendeu frutos apenas no Nordeste. Paschoal também mobilizou o teatro paraense entre os anos 1940 e 1950. O Teatro do Estudante do Pará (1941-1951), fortemente interessado em uma educação dos gostos, foi modernizador do teatro desse estado, rompendo com o modelo comercial. Além disso, o grupo articulou-se institucionalmente, demandando ações do Estado, como a reforma do Theatro da Paz, a criação de novos teatros e a constituição de uma escola de artes dramáticas em Belém (Bezerra, 2016, p. 186) Os seus integrantes estavam conectados com o debate produzido no Rio de Janeiro, como verificado na presença de Margarida Schivazappa representando o Teatro do Estudante do Pará no *I Congresso Brasileiro de Teatro* (Bezerra, 2016, p. 192) alinhada com a defesa e demanda de apoio para o amadorismo teatral paraense, mediante subvenção estatal, como força de modernização homóloga.

Na década seguinte, Norte Teatro Escola do Pará (NTEP, 1957-1962) nasceu a partir de estudantes de nível básico ou universitário, alguns docentes na Universidade Federal do Pará, criada no mesmo ano do grupo, 1957. O NTEP destacou-se pela encenação inédita de *Morte e Vida Severiana*, de João Cabral de Melo Neto, o que rendeu ao grupo premiação no I Festival Nacional de Teatro de Estudantes, em Recife, em 1958, texto publicado apenas três anos antes pelo escritor e diplomata. Este, por sua vez, já estava inserido na rede de sociabilidade de Álvaro Moreyra, desde sua mudança para o Rio de Janeiro, em 1942 (Avellar Netto, 2022, p. 27)

Na segunda edição do Festival, em 1959, realizado em Santos, esteve presente o NTEP com sua versão de *Édipo Rei* (Bezerra, 2016, p. 254) Em 1962, a participação do

grupo na quarta edição, em Porto Alegre, foi mediada pelo reitor da UFPA que, em carta a Paschoal Magno, exerceu novamente seu papel recorrente de interlocutor nacional do grupo. A universidade chegou a criar um Serviço de Teatro, ensejando a formação artística de seus estudantes, vista, à época, como forma de elevação cultural. Ressalta-se que muitos integrantes ocuparam importantes posições no futuro, realizaram doutorados fora do país, ocuparam cargos de comando no governo, militaram no Partido Comunista Brasileiro, entre os quais alguns chegaram a ser perseguidos durante a ditadura militar (Bezerra, 2016, p. 257), expressão do tipo capital social acumulado ao longo da trajetória dos egressos.

Bezerra, (2016) destaca a produção intelectual de Angelita Silva. Pelo grupo Norte Teatro Escola do Pará, ela traduziu peças em língua inglesa, especialmente irlandesas, além de publicar textos críticos sobre o teatro na *Revista Norte*. Em seu texto *Cinco Modernas Peças Irlandesas*, publicado em 1952, ela destaca como a produção irlandesa estava atenta às formas de vida cotidiana do povo, seus valores, vivências das pessoas mais simples, efetivando o impulso do modernismo regionalista, ainda que, para o historiador Bezerra, ela fosse uma voz mais fraca dentro do grupo, que buscava não o regionalismo, mas certa universalização de seu teatro. Não à toa, a posição periférica da Irlanda em relação à Inglaterra parece inspirar o regionalismo de Angelita, na posição periférica de Belém em relação ao Rio de Janeiro e São Paulo, ficando nítida a dimensão internacional do regionalismo, como defende Dimitrov (2022). Isto é, Angelita pareceria enxergar na posição da produção irlandesa uma homologia com a posição paraense.

Mais do que a dramaturgia, Angelita Silva também refletia sobre o palco em formato de arena, inovação estadunidense que chega ao centro da produção teatral brasileira pelo Teatro de Arena (Bezerra, 2016, p. 251), a arena traria transformações estéticas para a encenação, mas, sobretudo, solucionava custos de produção. Também sobre os Estados Unidos, Angelita Silva celebra a força do teatro na cidade de Nova York, sua intensa produção e procura por parte do público, em especial, como diferentes instituições, como escolas, bibliotecas e universidades, abrigam espaços de apresentação, mostrando-o como modelo a ser seguido para a modernização do teatro paraense.

O terceiro e último texto de Angelita na *Revista Norte* apresenta uma nova configuração centro–periferia na região, ao relatar a busca de um grupo de teatro de Macapá, que recorria ao grupo de Belém em busca de conselhos e apoio para desenvolver seu próprio teatro. Ela denuncia a falta de instituições teatrais no país e o desconhecimento, mesmo da

produção canônica, o que justificaria um movimento de modernização teatral sobre bases tradicionais do teatro, dado seu anseio didático e formador (Bezerra, 2016, p. 270). “Isso justifica a sua linha de atuação: a montagem da dramaturgia nacional e estrangeira representantes de uma tradição, como Martins Pena, Machado de Assis, e, ao mesmo tempo, a vanguarda de seu tempo, como Max Frisch, João Cabral de Melo Neto, Fernando Arrabal” (Bezerra, 2016, p. 271).

Por fim, a Escola-Teatro de Belém do Pará foi criada em 1963, marcando um maior regionalismo a partir dos símbolos propriamente amazônicos (Bezerra, 2020). Em alinhamento ao CPC da UNE, mobilizou a inquietação a favor da representação dos grupos dominados, em oposição a imagens fortemente folclorizadas sobre a região. Sobretudo, o autor mostra como o regionalismo amazônico se inspirava no já consagrado regionalismo pernambucano de Suassuna. Na década de 1960, o teatro universitário encenaria *O Santo e a Porca* de Suassuna, mas também outros pernambucanos, como Luiz Marinho, com *Incelança*, e Joaquim Cardozo, com *O Coronel de Macambira*. Ainda que integrantes do Teatro Experimental do Serviço Social do Comércio do Amazonas enxergassem certo elitismo no regionalismo pernambucano e já se dedicassem a um movimento acentuadamente mais crítico em relação à posição de classes, este não deixou de ser importante para o regionalismo amazônico. Bezerra (2020) retoma ainda a produção do dramaturgo Nazareno Tourinho (1934-2018), fundador do Teatro Adulto de Belém Adulta, que centrou sua produção nos elementos culturais da região amazônica, defendendo um teatro feito por paraenses em todas as suas práticas: dramaturgia, direção, cenografia etc., buscando uma autenticidade na cena e na sua produção, nas palavras do criador do grupo, uma “maioridade cultural dessa cidade” (Nazareno Tourinho apud Bezerra, 2020, p. 135).

Assim, fica nítido que o amadorismo assumiu versões locais em diferentes capitais brasileiras. Em particular, o amadorismo estudantil deu continuidade ao processo de autonomização, apoiado nas escolas e universidades públicas. Nas disputas locais, esse amadorismo estudantil por vezes se contrapunha ao amadorismo dos profissionais liberais, como no caso de Pernambuco. Além da elevação cultural que buscavam realizar por meio do teatro, os estudantes mostravam-se politicamente mais propensos a lançar mão do nacionalismo e do regionalismo. Tudo se passa como se o Teatro do Estudante Brasileiro, criado no Rio de Janeiro por Paschoal Magno em 1938, ganhasse filiais, mais ou menos rebeldes à original. Todas, porém, eram fortemente mobilizadas pelo Festival de Teatro dos

Estudantes. Entre os grupos homólogos que se produziram país afora estiveram o Teatro do Estudante do Rio Grande do Sul (1941), criado pelo 2º Congresso da União Estadual dos Estudantes do Rio Grande do Sul; o Teatro do Estudante da Paraíba (1944), pelo professor Afonso Pereira da Silva, do Colégio Estadual da Paraíba; a Agremiação Goiana de Teatro (1946), por Otavinho Arantes, no Lyceu de Goiânia; Teatro Universitário de Minas Gerais (1947), criado pelo professor Vincenzo Spinelli, professor da UFMG; o Teatro do Estudante do Paraná (1948), criado pelo estudante de engenharia Armando Maranhão (Fernandes, 2013a, p. 79).

2.1.5. NEGRO EM CENA

A mentalidade de nossa população de cor é ainda pré-letrada e pré-lógica; técnicas sociais, conceitos e ideias aprendidas, sistemas lógicos ainda precisam ser concretizados.

[...]o Teatro Experimental do Negro nem é uma organização política, nem um simples grupo artístico. O TEN é um experimento psíquico-sociológico cujo objetivo é elevar gradualmente o nível comportamental dos negros brasileiros até que se comparem aos padrões prevaescentes nas classes média e alta do Brasil. Essa tem sido a função do Teatro Experimental do Negro.

Introduzir nos palcos teatrais empregadas domésticas e trabalhadores humildes, por exemplo, bem como colocar a nata da sociedade carioca e do corpo diplomático do Rio de Janeiro em contato com nossas festividades e atividades sociais é uma das maiores responsabilidades do Brasil e seu teatro nacional (Nascimento, 2025, p. 45-47).

O negro abandona de agora em diante o lugar subalterno que sempre ocupou na cena indígena – papéis de criados, negrinhos levando cascudos, pai-joão banzeiro – para se tornar herói. Este é realmente um evento da maior importância sociológica e artística (Nascimento, 2025b, p. 66).

Com os primeiros modernizadores redefinindo as regras do teatro em busca da construção de uma identidade nacional, nem o teatro nem a própria ideia de nação se transformariam sem atravessar o racismo brasileiro. Os intelectuais, em sua maioria brancos, imaginaram um teatro e uma nação a partir de sua posição privilegiada na estrutura racial. Nesse contexto, o Teatro Experimental do Negro (TEN) surgiu em 1944 não apenas como uma experiência à parte ou em disputa com problemas sociais externos ao teatro e à nação, mas como um agente efetivo de modernização do teatro brasileiro e de disputa da própria identidade nacional. Se, por um lado, os modernizadores do teatro brasileiro se debruçavam

sobre o problema da identidade nacional — tanto em termos estéticos quanto por meio da criação de instituições —, não tardou para que o viés racista dessa identidade nacional fosse problematizado. As querelas estéticas e os problemas políticos, sobre quem e como podem ser representados nos palcos, dão continuidade às querelas e problemas inaugurados pelos nacionalistas.

As aulas-debate do Teatro do Estudante Brasileiro atraíam uma diversidade de participantes e, nesse ambiente, colaboraram para a criação do TEN. O curso de verão de 1944, no Rio de Janeiro, oferecido por Abdias do Nascimento, foi um sucesso e aglutinou uma diversidade de intelectuais e artistas (FERNANDES, 2013a, p.68). Foi essa vocação reflexiva e crítica do teatro estudantil que permitiu ao novo teatro moderno brasileiro não apenas acelerar suas produções, mas também sofisticar suas formas de diferenciação estética, especialmente no modo como passou a abordar a questão nacional. Ou seja, à medida que o teatro se autonomizava das imposições econômicas e encontrava abrigo em espaços propícios à reflexão crítica, o problema do racismo brasileiro começava também a ser formulado, como evidencia a experiência do TEN.

A primeira obra encenada pelo Teatro Experimental do Negro, *Imperador Jones*, de Eugene O’Neill¹¹ constituiu uma resposta direta de Abdias do Nascimento a uma sessão da mesma peça assistida por ele no Peru, na qual se praticava o *blackface* (FERNANDES, 2013a, p. 68) “Compreendi imediatamente que o Teatro seria o caminho ideal para o trabalho de valorizar gente de cor” (Nascimento, 2025, p.63). Reconhecendo a legitimidade política e artística da proposta no Brasil, Nascimento conseguiu autorização formal e a cessão dos direitos autorais de O’Neill para *Imperador Jones*, bem como de Albert Camus, para a encenação de *Calígula* (Nascimento, 2025b, p. 66).

Aliás, já que citamos Cacilda Becker, é justo destacar o nome de outros que contribuíram para as nossas realizações, como Luiza Barreto Leite, Sadi Cabral, Wolf Harnisch Jr., Paschoal Carlos Magno, José Medeiros, Santa Rosa, Enrico Bianco, Augusto Frederico Schmit, Clóvis Graciano, Andrade Muricy, Aldo Cavet e muitos outros. Do apoio vindo do estrangeiro, sobressai o de Eugene O’Neill e de Albert Camus, ambos abrindo mão dos direitos autorais de *Imperador Jones* e *Calígula*, e solidarizando-se incondicionalmente com os propósitos do TEN.

¹¹ 1888-1945, foi dramaturgo estadunidense, reconhecido com o Nobel de Literatura e genro de Charles Chaplin.

Mas, antes disso, para entender as demandas de transformação do teatro brasileiro empenhadas pelo Teatro Experimental do Negro, é preciso voltar dois séculos. Curiosamente, o teatro do século XVIII era bastante negro no Brasil “devido ao pouco prestígio que o teatro gozava entre as elites, haviam companhias formadas majoritariamente por negros e mestiços, havendo relatos do uso de pintura para representar brancos” (ROSA, 2007, p. 34). O que muda no Brasil do XVIII para o XIX é a posição de prestígio do teatro na sociedade, não da população negra. O teatro brasileiro é fortemente embranquecido no século XIX, pois tem seu prestígio social elevado em razão da chegada da corte portuguesa e demais processos decorrentes, instaurando uma vida cultural e intelectual antes proibida ou fortemente limitada.

À abertura dos portos ao comércio livre, aos novos direitos políticos e ao incremento econômico, somou-se a criação de bibliotecas, museus, jornais e escolas superiores, e o incentivo da vida artística, dentro da qual o teatro se torna de fato uma atividade regular (MAGALDI, 1999, p. 34).

Os negros saem de cena e seus personagens passam a ser praticamente paisagens nas produções dezenoventistas, ainda que atinadas ao debate da escravidão (Faria, 2022). Por exemplo, em Martins Pena, a escravidão era uma característica dos tempos. Em José de Alencar, a escravidão era *O Demônio Familiar*, nome de uma de suas peças que abordava o tema, que, em meio aos movimentos abolicionistas, tinha o escravizado como elemento de perturbação da paz doméstica, e a alforria como forma de punição ao próprio negro, que agora deveria viver sob sua própria sorte (ROSA, 2007, p.31). De todo modo, tomado pelo gênero cômico, o tema da escravidão no teatro tinha pouco apelo frente à volúpia despótica do público (ROSA, 2007, p.39).

O racismo pouco se movimentou no teatro de revista da passagem do XIX para o XX. Baseado em caricaturas e estereótipos dos principais episódios e personagens revisitados, ele também jogava a favor das visões, divisões de mundo e preconceitos já estabelecidos junto ao público, com pouco poder de questionamento crítico das convenções. Assim como as comédias do século XIX, que encenavam e reproduziam os preconceitos sociais, o teatro de revista, dedicado a rever e rerepresentar os acontecimentos anteriores, pouco tinha de inventivo frente às convenções sociais; sua maestria era justamente oposta: a de colocar em cena a média global dos preconceitos a favor do riso. Não à toa, a criação da *Companhia Negra de Revista* parece mostrar como este gênero acolhia bem negras e negros, desde que dedicados às representações cômicas e sensuais (ROSA, 2007, p. 41).

A estereotipia era o problema central a ser enfrentado. O malandro é uma das imagens mais repetidas na cultura brasileira, sobreposta à do negro; é aquele que age de forma vacilante, preguiçosa, esperta, anti-herói e antimoderno, sedutor, sem compromissos com a família ou com o trabalho. Expoente no teatro de revista, logo integrou o cinema, a televisão e foi musicado (ROSA, 2007, p.42). A mulata sensual também tinha sua posição no teatro de revista, especialmente na posição de corista, constituída como objeto de desejo próprio do Brasil. A posição da mulata sensual foi disputada pelo TEN por concursos de beleza, uma mostra da diversidade de ações que o grupo de teatro exercia. Os anos de 1947 e 1948 marcam a criação de dois concursos, *Rainha das Mulatas* e *Boneca de Piche*, o primeiro destinado à exaltação da beleza das mestiças, e o segundo das mulheres negras de pele retinta. O grupo desejava, assim, chamar a atenção para as pautas negras, angariar mais mulheres para o movimento e enaltecer a beleza negra (Rosa, 2007). O pragmatismo político também marcava as atividades; muitas pessoas foram atraídas pela possibilidade de alfabetização: aproximadamente seiscentas se inscreveram no curso organizado pelo escritor Ironides Rodrigues da Silva (ROSA, 2007, p.28).

O Teatro Experimental do Negro organizava eventos que reuniam intelectuais e militantes, funcionando como catalisadores de reflexões críticas sobre o racismo brasileiro e como impulso para a ação política. Em 1945, apenas um ano após sua fundação, o grupo organizou a Convenção do Negro Brasileiro, que resultou na elaboração do Manifesto à Nação Brasileira, enviado aos candidatos à presidência daquele ano (ROSA, 2007, p. 65). No mesmo contexto de mobilização política e reconfiguração da imagem pública da população negra, o TEN estabeleceu relações próximas com a *Associação Cultural do Negro* (ACN), entidade comprometida com a valorização simbólica do movimento negro e que buscava, entre seus objetivos, “criar uma aura de respeito em torno da imagem pública do grupo que procura representar” (SILVA, 2023, p.203). Esta concorria em São Paulo com o *Clube 220*, uma associação negra que se autointitulava “Entidade Orgulho da Família Negra Brasileira” (SILVA, 2023, p. 221), que, por sua vez, alcunhava pejorativamente a ACN de “Associação Comunista do Negro” (SILVA, 2023, p. 203). Evidências das diversas posições e disputas internas ao movimento negro do período.

Ao lado da *Associação Cultural do Negro*, o TEN organizou a *Quinzena 13 de Maio*, resultando na *I Convenção Paulista do Negro*. Mas talvez o evento intelectual mais significativo realizado pelo TEN foi o *I Congresso do Negro Brasileiro*, que reuniu uma

diversidade de intelectuais e ativistas, com vistas à “associação entre trabalho acadêmico e intervenção política” (MAIO, 1999, p. 146). Este evento é central para que Abdias do Nascimento e Guerreiro Ramos apresentassem posições quanto ao projeto UNESCO. Abdias do Nascimento tinha uma posição próxima à da UNESCO no sentido de perceber o Brasil como laboratório específico para compreensão do fenômeno racial; ele concordava existir certa sociabilidade harmônica entre negros e brancos no Brasil, mas que esta não seria impeditiva para disparidades econômicas. Guerreiro Ramos, por sua vez, apresentou no congresso a proposição de que o projeto UNESCO fosse além de uma pesquisa descritiva das relações sociais e pudesse ser também propositiva (MAIO, 1999, p. 146).

Vale destacar que a relação de Guerreiro Ramos com o TEN é marcada por ambivalência, justamente em razão do engajamento político do grupo teatral. Convidado a integrar o coletivo em 1944, ele só aceitou a proposta em 1949, quando criou, dentro da estrutura do grupo, um departamento de pesquisa denominado Instituto do Negro Brasileiro, colaborando a partir de sua formação sociológica. Enquanto intelectual, Guerreiro Ramos hesitava em ser identificado como militante — um rótulo que temia carregar em função de sua participação nas atividades do TEN. (ROSA, 2007, p. 110)

O interesse de Guerreiro Ramos pela psicologia manifestou-se nas atividades de grupoterapia promovidas pelo Teatro Experimental do Negro. A compreensão que orientava essas práticas era a de que o racismo gerava uma série de recalques no psiquismo da população negra, exigindo, portanto, intervenções que possibilitassem a superação das constrições socioemocionais impostas por tais violências — como parte de um processo mais amplo de integração social. Para o sociólogo, toda a atividade teatral desenvolvida pelo TEN configurava uma experiência de grupoterapia, orientada pelas metodologias do psicodrama e do sociodrama (ROSA, 2007, p. 109).

A força do TEN no cenário político e cultural brasileiro não esteve isenta de opiniões contrárias entre o movimento negro. Se, por um lado, Nascimento diagnosticava “uma mentalidade pré-letrada”, Clóvis Moura, em particular, dirigiu severas críticas a Abdias do Nascimento, acusando-o de se engajar em um processo de terapeutização simbólica por meio do teatro, em detrimento de uma contestação social mais incisiva e popular. Para Moura, o TEN encarnaria, em certa medida, uma forma de aristocratização da negritude, mais voltada à inserção cultural das elites negras do que à mobilização política das massas afro-brasileiras (FAUSTINO, 2015, p. 188). De orientação marxista, filiado ao PCB e, portanto, mais

próximo aos intelectuais comunistas do período, a crítica de Moura parecia projetar certa incompatibilidade da linguagem teatral, que se fazia, nesse período, intelectualizada e elitizante, com as demandas próprias de uma população negra em tudo espoliada e violentada. Enquanto, por sua vez, Abdias do Nascimento integrou o Partido Trabalhista Brasileiro e, quando mais jovem, tal como Guerreiro Ramos, a Ação Integralista Brasileira.

Partiu de Guerreiro Ramos a criação do *Concurso do Cristo de Cor*. Mais uma ação do TEN para disputar as representações simbólicas negras no Brasil, dessa vez pela representação sagrada. O grupo convidou artistas plásticos a criarem representações de Jesus Cristo negro, como forma de criticar as representações europeias e brancas de Jesus Cristo no Brasil. O problema da nação e da identidade é levantado pelo grupo, questionando a diversidade de representações que o cristianismo produziu em diferentes partes do mundo, mais próximas às identidades raciais de suas populações (ROSA, 2007, p. 94). “Por isso o Cristo Negro se projeta como o passo mais audacioso na direção de uma estética negra, de valores absolutos e totais”(Nascimento, 2025c, p. 71). Ao todo, mais de cem artistas enviaram trabalhos para o concurso, e cinquenta e dois foram expostos no Salão do Ministério da Educação em julho de 1955. Não foram poupados de críticas d’O Jornal do Brasil, que, em editorial, acusou o concurso de subversivo e desrespeitoso (ROSA, 2007, p. 95). O certame foi realizado junto com a remontagem da peça *O Filho Pródigo*, de Lúcio Cardoso, a primeira peça escrita para a encenação do grupo no ano de 1947. Nele, o problema do racismo e do embranquecimento é metaforizado pela parábola do Filho Pródigo, do Novo Testamento. O concurso integra o projeto político-cênico do grupo em transformar a representação estigmatizada da população negra a partir do símbolo religioso mais sagrado possível.¹²

Junto com o teatro moderno, o TEN também vai se enfraquecendo ao longo da década de 1960, e, em 1968, Abdias do Nascimento se exila da ditadura militar brasileira, esvaziando o grupo definitivamente. O AI-5 marca o período mais grave do regime e o fim do primeiro movimento de modernização do teatro brasileiro, que começou com *Vestido de Noiva* em 1943 e a criação do TEN em 1944. A institucionalização da anomia do teatro brasileiro já era suficiente para fazer com que dois dos seus mais importantes

¹² Estratégia que veremos se repetir em *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*

modernizadores viessem a ocupar posições opostas no regime iniciado em 1964: Nelson Rodrigues, apoiador da ditadura; Abdias, exilado.

O Teatro Experimental do Negro marcou a história do teatro brasileiro ao fazer do teatro motor fundamental para a mudança das representações negativas do negro no Brasil, simultaneamente modernizando-o, como força expressiva e produtiva da identidade negra, não se abstendo de também criar um passado: “as raízes do teatro negro-brasileiro atravessam o Atlântico e mergulham nas profundidades da cultura africana” (Nascimento, 2025d, p. 76). Ao invés de apenas reproduzirem os estereótipos racistas e as convenções simbólicas de sua época, as representações críticas emergentes passaram a produzir sentidos próprios, distanciando-se das lógicas comerciais e contribuindo ativamente para o processo de autonomização do teatro. Nesse movimento, o teatro deixou de ser um espelho conformado da sociedade para se tornar um campo de disputa simbólica. Enquanto as novas elites intelectuais preocupavam-se em, entre outras coisas, redefinir uma identidade nacional nos palcos, os intelectuais negros encontraram na linguagem uma forma efetiva de mudança das representações racistas da nação, e, como instituição dinamizadora de reflexões acadêmicas e políticas, direcionadas tanto à opinião pública como ao governo.

Atuando de forma articulada entre as dimensões intelectual, política e artística, o Teatro Experimental do Negro impulsionava o teatro brasileiro por meio de um movimento transnacional de circulação de ideias e práticas culturais. Uma das suas principais marcas, o combate ao *blackface* mobilizou a transformação de uma prática teatral por excelência: a representação de alguém por outrem, utilizando apetrechos, como pintar o rosto. O Teatro Experimental do Negro conseguiu desvelar a prática do racismo naquilo que se apresentava como prática de liberdade artística, mostrando a submissão do teatro brasileiro da época ao racismo e, portanto, à média moral brasileira. Assim, ao banir o *blackface*, o TEN dedicou-se a transformações das regras do teatro, galgando os degraus para a autonomização do teatro brasileiro.

2.1.6. O POVO EM CENA

Com a modernização do teatro brasileiro, o campo teatral já apresentava certo jogo de oposições nítidas. A busca pelo povo brasileiro, conduzida pelos intelectuais, (Ridenti, 2013), se faz manifestadamente mais politizada. A institucionalização da anomia parece garantir que as disputas políticas do teatro legítimo sejam inequívocas, especialmente em momento de acentuação da crise política. Aos poucos, sai de cena uma disputa pela identidade nacional e entra uma disputa mais à esquerda, pelo povo, sob contornos de classe em meio à ditadura militar.

A relação do campo teatral, efetivamente formado, com o campo político brasileiro se dá de forma complexa nos anos 1960, sobretudo pelo campo teatral ir se estabelecendo no Brasil ao mesmo tempo em que o campo político aprofunda sua crise, anunciando a chegada da ditadura militar. Como afirma Sapiro (2024, p. 33) : “as crises políticas favorecem a politização dos aspectos sociais, conduzindo à sincronização (ou harmonização) dos campos”. Isto significa que o campo político tem a capacidade de subordinar a ele todos os outros campos, quando abalado. Em especial, porque toda tomada de posição no momento de crise política tende a ser lida como uma tomada de posição política, inclusive a abstenção. Por “sincronização” dos campos, vemos prevalecer as formas de classificação do problema do campo político aos outros campos, como o campo teatral, o que nos ajuda a entender as disputas do período, em especial as disputas entre os vanguardistas, que buscavam colocar em cena o sentido verdadeiro de ‘povo brasileiro’, mesmo dentro de sua forma refratária teatral. Assim, é possível “recolocar o acontecimento extraordinário na série de acontecimentos ordinários” (Boudieu, 2011, p. 209), isto é, ver nos momentos de crise aquilo que possa explicar a singularidade do episódio.¹³

¹³ Zé Celso Martinez Correa escreveu o poema *O Corpo Imortal do Poeta do Luís*, em homenagem ao irmão Luís Martinez Correa, assassinado por homofobia, em 1987. No poema, Zé Celso revela sua interpretação sobre o suicídio de Getúlio Vargas, o adiamento da ditadura militar e o avanço cultural no país: “Getúlio Vargas/ O Patriarca/ Deu no Brasil a origem desta dinastia/ Suicidou o Patriarcalismo/ E deixou para o Coro de Bodes/ A Carta Testamento/ Meu Filho,/ te vira/ teu pai se suici-doou/ foi até onde deu,/ Toma que o filho é teu/ O Império tem um golpe engatilhado,/ Mas meu corpo eu dou,/ pra ser este golpe/ por 10 anos adiado/ e assim,/ o Pai dos Pobres

Virou Mãe/ Pariu dez anos/ Da vida da nossa geração/ Porra louca,bossa nova,cinema novo, teatro de arena, oficina,/ Plinio Marcos, Helio Oiticica, Zé Vicente,/ Criou-se um chiqueiro sem cercas, de ovelhas negras/ Como o que eu vi com meus olhos/ Em Joazeiro, a beira do São Francisco” (Martinez Correa, 2007)

A configuração do campo teatral e a refração política também se revelam nas trocas dos nomes. Saem as *companhias* teatrais, centradas nos nomes de seus principais atores, e surgem os *grupos* teatrais, com nomes próprios e siglas modernas.¹⁴ Indicando uma inflexão na lógica de funcionamento interno desses agrupamentos, articulada a um processo de descentralização da autoridade simbólica e de redistribuição do capital de consagração. Tal movimento pode ser interpretado como uma estratégia de diferenciação no interior do campo teatral, em que o apagamento da assinatura individual em favor de uma identidade coletiva visa subverter os modos tradicionais de legitimação e disputar posições de prestígio segundo princípios de consagração específicos à autonomia relativa do campo. O fenômeno não é restrito ao teatro brasileiro, mas se revela em escala transnacional como problema típico das artes coletivas. Jérôme Pacouret (2025, p. 79) mostra como o problema da autoria do cinema também atravessou a acusação de classismos por aqueles mais à esquerda, que viam a assinatura coletiva como uma forma mais democrática.

A politização que atravessava a cena teatral brasileira na década de 1950 não se restringia ao conteúdo das peças ou às intenções explícitas dos artistas. Ela já se fazia notar, de forma incisiva, na recusa ao que passaram a chamar de *teatrão* — cujo exemplo mais acabado foi o Teatro Brasileiro de Comédia, marcado por seu refinamento segundo o modelo teatral italiano. Mais do que uma disputa estética, tratava-se também de um embate de formas de organização. Os grupos teatrais, nesse contexto, espelhavam estruturas políticas como partidos e diretórios estudantis, incorporando uma ética da coletividade. As tarefas deixavam de ser funções isoladas para se tornarem responsabilidades partilhadas. O teatro de grupo, assim, colocava em cena não apenas uma peça, mas também o desejo de experimentar, na prática, formas horizontais de convívio e decisão — um modo de viver a política no próprio fazer artístico. (BETTI, 2013, p.177).

Os *grupos* teatrais opunham-se às *empresas* teatrais tradicionais, recusando a lógica hierárquica que as estruturava. Buscavam instaurar formas mais horizontais de convivência e criação, ainda que não abolindo por completo as divisões de trabalho. Nesse impulso, as orientações ideológicas alinhadas à esquerda não apenas influenciavam suas escolhas

¹⁴ O teatro pré-moderno dava centralidade aos nomes dos grandes atores e atrizes, como Cia Dramática João Caetano; Cia Leopoldo Fróes; Cia Lucília Peres; Cia Procópio Ferreira. No processo de modernização passam a se estabelecer os *grupos* teatrais Teatro Brasileiro de Comédias (TBC); Grupo de Teatro Universitário (GUT), Teatro Amadores de Pernambuco (TAP); Teatro dos Estudantes de Pernambuco (TEP); Teatro Paulista do Estudante (TPE), etc.

estéticas, mas também balizavam os modos de organização coletiva que sustentavam a prática artística do grupo (GUINSBURG; PATRIOTA, 2013, p. 298).

O processo de modernização e de equiparação do teatro brasileiro ao modelo europeu e estadunidense nos anos 1940, que teve o TBC como principal símbolo, logo passou a ser criticado nos anos 1950 como elitista e distante da realidade do povo brasileiro, críticas de viés marxista. As novas gerações dos anos 1950 rapidamente se opuseram ao teatro moderno, que, com seus anseios de andar ao passo da Europa, logo foi identificado como imperialista ou colonizado. Efetivamente, esse novo movimento crítico não pôe fim às bases do teatro moderno, mas compõe os termos das novas disputas.

O Teatro Brasileiro de Comédia, fundado em São Paulo em 1948, chegou ao Rio de Janeiro em 1955, acirrando a concorrência e favorecendo o fechamento de companhias cariocas menos “modernas”, como as de Procópio Ferreira e Dulcina de Moraes. Junto com eles, chegou a dissidente Companhia Tônia-Celi-Autran, que explorava o novo espaço no Rio de Janeiro e, de certa forma, foi empurrada pelas disputas em São Paulo com o Teatro Maria Della Costa e o Teatro de Arena. A chegada do TBC no Rio, no desejo de resolver a crise econômica da companhia, só foi possível graças à entrada de Antunes Filho e Flávio Rangel, que realizaram montagens explicitamente politizadas, enquanto Adolfo Celi ainda era avesso à politização, traumatizado pelo que fez Mussolini em sua terra natal. (Pontes, 2011, p. 298).

O Teatro Brasileiro de Comédia acabou junto com a democracia brasileira, em 1964, encenando *Veredas da Salvação*, fechando 145 peças colocadas nos palcos pelo grupo. A diversidade internacional de autores encenados é testemunha da importância da circulação transnacional de ideias para a modernização do teatro brasileiro; das 145, apenas 34 eram brasileiras.¹⁵ Se o TBC começou sob o comando de diretores estrangeiros, fechou sua trajetória com importantes nomes brasileiros, como Flávio Rangel e Antunes Filho (Pontes, 2011, p. 324). Após suas passagens no TBC, Rangel dirigiu *Liberdade Liberdade*, de Millôr Fernandes, um marco do teatro político nacional em 1965, marcando o posicionamento político explícito de Paulo Autran, que integrava o elenco: “Paulo Autran deixou de ser visto pelo público mais engajado como um intérprete de teatro convencional. Ao mesmo tempo, ele passou a refletir sobre carreira em novos termos” (Pontes, 2011, p. 302). Nestes novos

¹⁵ 35 inglesas, 34 brasileiras, 32 francesas, 17 americanas, 13 italianas, 4 russas, 2 espanholas, 2 alemãs, 1 sueca, 1 austríaca, 1 holandesa, 1 grega, 1 polonesa e 1 húngara. (Pontes, 2011, p. 324)

termos, o ator interpreta a sua própria trajetória como uma expressividade que também diz sobre a trajetória do teatro brasileiro em três etapas: a primeira exibicionista, a segunda esteticista e a terceira politizada. O espetáculo *Liberdade Liberdade* – marco da oposição contra a ditadura – foi realizado pelo grupo *Opinião*, formado por integrantes do *Show Opinião*, que em 1964 foi dirigido por Augusto Boal.

O teatro político de Augusto Boal (1931-2009), estruturado no modelo stanislavskiano que ele trouxe do *Actors Studio* de Nova Iorque, orientou a direção do Teatro de Arena em 1956 (BETTI, 2013, p.178). Com certa estabilização do nacionalismo no teatro brasileiro, a disputa pela forma correta de encenar e interpretar a *nação* brasileira se reconverte para um problema de como encenar e interpretar o *povo* brasileiro neste período. Augusto Boal aplicava novos métodos teatrais a partir do Curso Prático de Dramaturgia e do Laboratório de Interpretação – desenvolvendo o sistema stanislavskiano e a caracterização psicológica das personagens, espaços de aprendizagem que rapidamente se converteram em fóruns para o debate de ideias e politização. Após o sucesso de *Eles não usam black-tie*, Boal foi cada vez mais aclimatando Stanislavski à realidade brasileira, incluindo Plekhánov, Lukács e Górkí, pensadores fundamentais do realismo socialista, convertidos aqui na busca por uma forma expressiva realista típica de figuras populares e regionais, afirmando um modo de interpretação mais identificado com uma *espontaneidade nacional*, distanciando-se do refinamento tipicamente italiano do Teatro Brasileiro de Comédia (Mostaço, 2013, p. 219–220), alcunhado de teatrão.

O movimento de amadorismo estudantil diferenciou-se por uma orientação política mais marcada nos anos 1950, justamente quando o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) atingiu seu auge, como resultado do processo de modernização acelerada da década anterior. O Teatro Paulista do Estudante rearticula o projeto nacionalista, conferindo-lhe uma inflexão popular que aprofunda sua dimensão; ele é “fundado em abril de 1955, dentro da militância estudantil do Partido Comunista Brasileiro, por iniciativa de um grupo de amadores ligados à União da Juventude Comunista” (BETTI, 2013, p. 176). É nesse contexto que emergem figuras como Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, logo integrados ao Teatro de Arena, ao lado de José Renato e Augusto Boal (Fernandes, 2013a). Guarnieri foi destacado militante secundarista antes de ingressar no teatro. Oduvaldo Vianna, uma das principais influências marxistas no seu meio, “foi o nome fundamental a ligar a sucessão de empreitadas do teatro engajado: TPE, Arena, CPC, Opinião.” (RIDENTI, 2013, p. 87)

Essa articulação marca uma nova disputa no polo mais autonomizado do teatro brasileiro, agora atravessado por um crescente processo de politização explícita e pela consolidação de contornos próprios de um campo teatral. Para Boal, o teatro anterior podia conter beleza, mas carecia do povo. (VARGAS, 2013, p. 115). A proposta de um teatro popular se constitui no interior de circuitos marcados por elevados capitais culturais. Augusto Boal, por exemplo, formou-se na Columbia University (EUA), onde entrou em contato com as inovações do sistema stanislavskiano. O Teatro de Arena, por sua vez, manteve uma produção profundamente intelectualizada, na qual os processos criativos são atravessados por seminários, leituras críticas e intensos debates (VARGAS, 2013, p.115). No início de suas atividades, o Teatro de Arena apresentava certas continuidades com o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), encenando tanto textos nacionais quanto estrangeiros. No entanto, a proposta estética logo se distinguiu por permitir a realização de montagens de baixo custo. Essa diferença torna-se evidente já na estreia do grupo, quando José Renato (Renato José Pécora) opta por encenar *O Demorado Adeus*, de Tennessee William. Na mesma época, o TBC montava *Lembranças de Berta*, do mesmo autor, porém com um orçamento dez vezes maior (BETTI, 2013, p.175) fazendo jus à alcunha de *teatrão*.

Aos poucos, o TBC vai “buscar uma aproximação com o inimigo” (BRANDÃO, 2013, p. 94), se afinando com o teatro comercial, empurrado pelo teatro vanguardista de esquerda, que voltou sua produção ao sucesso comercial e aos códigos simbólicos convencionados, o Teatro de Arena, por sua vez, seguindo a posição popular do teatro estudantil, buscava ativamente seu público, apresentando-se em fábricas, clubes e escolas (BETTI, 2013, p. 176). Depois da entrada de Boal no grupo, em 1956, e das idas e vindas entre a inovação estética e a necessidade de pagar as contas, *Eles não usam Black Tie* torna-se o maior sucesso do Teatro de Arena. Escrita por Gianfrancesco Guarnieri, a peça parece arrematar o nó do grupo, apresentando ao mesmo tempo uma nítida proposta política, mas dentro de um formato convencional. Trata-se dos conflitos de uma greve vividos no seio de uma família operária. Coabitam nesta obra a temática revolucionária da greve com a forma teatral “burguesa”, isto é, dramática, já consolidada como modelo cênico. Esse criativo amalgama formal de conteúdo popular com forma burguesa também estava presente em Nelson Rodrigues. Em 1967, Décio de Almeida Prado compara a nova peça do dramaturgo carioca, *Navalha na Carne*, com *Entre Quatro Paredes* de Sartre, especialmente na semelhança da transformação do problema social em problema existencial dos personagens,

evidenciando a contínua influência do teatro francês no Brasil, mesmo décadas após o início da modernização (ANDRADE, 2013, p. 242).

Naquele contexto político, muitos intelectuais e artistas, filiados formalmente ou ligados informalmente ao Partido Comunista Brasileiro, apoiavam suas teses em defesa do desenvolvimentismo econômico de Juscelino Kubitschek. Acreditavam que a expansão do parque industrial brasileiro criaria condições favoráveis para o surgimento de uma futura força política proletária. A missão encarada pelo Teatro de Arena era colocar em cena as condições da classe trabalhadora, os mecanismos políticos e econômicos de dominação e exploração (BETTI, 2013, p. 183), em verdadeira aliança com os comunistas, em posições de campo relativamente homólogas. Vale lembrar que, no cenário europeu, os anos 1950 foram marcados por certo desencantamento com o Partido Comunista, dado a revelação dos crimes de Stálin e pela invasão da Hungria. Ao mesmo tempo, os partidos comunistas adentravam o jogo democrático após a Segunda Guerra Mundial, arrefecendo as propostas revolucionárias. (GUINSBURG; PATRIOTA, 2013, p. 293). Do lado de cá do Equador, emergia o Terceiro-mundismo como alternativa ao desencanto com a União Soviética. A Revolução Cubana de 1959 — ocorrida no quintal dos Estados Unidos —, a independência da Argélia do domínio francês em 1962 e a Revolução Cultural chinesa nos anos 1960 alimentavam o imaginário da esquerda como exemplos de mobilização popular nos países subdesenvolvidos, capazes de produzir transformações fora da lógica engessada da Guerra Fria (RIDENTI, 2013, p.17). O que faz com que o novo problema político não estivesse, evidentemente, restrito ao campo teatral, mas comum a artistas e intelectuais entre 1950 e 1970, “buscavam a um tempo suas raízes e a ruptura com o subdesenvolvimento” (RIDENTI, 2013, p. 1).

Os vanguardistas a partir dos anos 1950 não se interessavam por uma elevação civilizatória geral da nação, mas pela organização social das classes subalternas. (GUINSBURG; PATRIOTA, 2013, p. 285). É nesse cenário de forte agitação política que Oduvaldo Viana Filho, o Vianinha, operacionaliza uma forma de distinção estética pela distinção política. Em meio a uma série de reflexões críticas sobre o trabalho realizado pelo Teatro de Arena, Vianinha acreditava ser preciso ir além do que ele chamava de cronismo, isto é, a mera descrição da exploração social. Para isso, ele encontrou no teatro épico de Brecht uma forma de ação teatral propositiva da realidade social. É assim que ele aglutina intelectuais e artistas em torno do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos

Estudantes. Inaugura-se no teatro brasileiro um modo de comunicação direta com o público, por meio de recursos como cartazes, projeções, técnicas circenses e elementos do teatro de revista (BETTI, 2013, p. 185) visando o controle na transmissão da informação.

O sistema universitário do país seguia colaborando com a circulação do teatro manifestadamente político, em forte conexão com as cidades centrais do teatro brasileiro, Rio de Janeiro e São Paulo. A atriz Sylvia Orthof (1932-1997), após passar pelo TBC, tornou-se professora de Teatro na Universidade de Brasília, ao mesmo tempo em que desenvolvia projetos no SESI Taguatinga, região administrativa a aproximadamente 20 quilômetros do centro da capital federal. Lá montou *Morte e Vida Severina*, premiado no Festival de Inverno Ouro Preto – criado em parceria da prefeitura com a UFMG. Na Universidade de Brasília, encenou *Cristo versus Bomba*, premiado no V Festival Nacional de Teatro de Estudantes, no Rio de Janeiro, em 1968, pouco antes do AI-5 e de seu exílio na França. Ambas denunciando problemas sociopolíticos (Godoi, 2018).

É apenas em 1967, às vésperas do AI-5, que o Teatro Oficina encena a dramaturgia de Oswald de Andrade. Vale analisar as características internas a estas obras que as fizeram ser tardiamente encenadas. O modernista escreveu três peças e uma esquete nos anos 1930, mas morreu antes de vê-las nos palcos (FERNANDES, 2013b, p. 43), todas fortemente politizadas. *Rei da Vela* trata da decadência da aristocracia cafeeira e da ascensão da burguesia especuladora, escrita em 1933, em meio à crise do café. No ano seguinte, Oswald de Andrade escreveu *O Homem e o Cavalo*, juntando duas estéticas aparentemente opostas do período de transição do teatro pré-moderno para o moderno. Uniu o circense e popular, típicos do velho teatro – o que incluiu a inserção de um dilúvio no terceiro ato, em referência direta à narrativa bíblica popularmente conhecida, a uma crítica política através da ridicularização da burguesia, característica do novo teatro. “O teor doutrinário da peça, contrabalançado pelo grau máximo da fantasia poética, dinamiza a crítica de costumes amena e pouco agressiva que vigorava no teatro brasileiro” (Levin, 2013, p. 33) ; essas opções caracterizam a experimentação de uma nova linguagem cênica. (Levin, 2013, p. 35). A esquete *Panorama do Fascismo* realizava uma sátira mordaz, identificando a burguesia ao fascismo (Levin, 2013, p. 34). E ainda a peça *A Morta*, um metateatro que retrata a ideia de confinamento em diversos sentidos: psicológico, estético e político, reivindicando uma liberação da arte para a ação social. Isto é, propondo que a novidade da *arte pela arte* poderia ser uma restrição e não uma liberdade para os artistas.

Se em *O Homem e o Cavalo* o escritor não hesitou em emprestar de Maiakóvski a paródia ao dilúvio bíblico como estratégia de divulgação da revolução vitoriosa, em *A Morta* formulou, na imagem poética de um "dilúvio do fogo", a atitude de libertação do artista a serviço das conquistas sociais (Levin, 2013, p. 38)

As peças foram escritas nos anos 1930, quando ele se aproximou do Partido Comunista Brasileiro e manteve um relacionamento com a artista e militante Patrícia Galvão, a Pagu, que, anos depois, viria a fundar um dos mais importantes festivais de teatro ainda em atividade no Brasil, o Festival Santista.

A encenação *O Rei da Vela* pelo Teatro Oficina somente décadas depois da publicação do texto se justifica pelas tensões constitutivas do campo teatral no Brasil, cuja formação esteve, nos primórdios, atravessada por disputas em torno da definição da identidade nacional — sufocada por estereótipos fixos. A forma caricatural dos personagens do *Rei da Vela* era de todo rejeitada pelos modernizadores, e a politização e sexualidade, rejeitadas pelo modelo comercial – como revela a recusa de Procópio Ferreira ao pedido de encenação da peça feita pelo próprio Oswald de Andrade (Brito, 1997). Sábato Magaldi (2004), por sua vez, atribuiu o impedimento para a execução da peça à ausência da figura do diretor de cena, dado os diversos elementos modernos que a encenação exigia.

As peças políticas de Oswald de Andrade só puderam ser encenadas quando o campo teatral se modernizou, abrindo-se à distinção pela política, ao engajamento crítico e à valorização de uma dramaturgia nacional emancipada das amarras tradicionais – que pôde revalorizar os personagens caricaturais como forma de autenticidade nacional. Tudo se passa como se as peças estivessem engavetadas à espera de dois movimentos no campo: primeiro, a completar sua modernização, nos anos 1940; e depois, a politização explícita do teatro, ao longo dos anos 1950 e 1960. Se o teatro moderno estava com sua modernização atrasada, a politização manifesta estava duas casas antes, mas já prenhe para estabelecer a política como forma de posição distintiva do teatro brasileiro, o que faz da não encenação das peças teatrais de um dos maiores modernistas uma evidência do tempo próprio da autonomia e politização do teatro brasileiro.

Bruna Della Torre (2019) mostra como a antropofagia de Oswald ressurgiu no tropicalismo de Zé Celso como uma forma de superação das contradições políticas do país pós-golpe de 1964, quando, naquele momento, se desvelou a associação da burguesia industrial ao grande latifúndio contra o povo: o mesmo atraso que Oswald já enxergava nos anos 1930. Sobretudo, a socióloga objetiva a construção crítica do enredo da peça por Oswald de Andrade a partir das leituras específicas desse, em seu momento comunista, o

que o tornou o modernista habilitado a converter em cena teatral os problemas políticos da aliança de classes, do conflito entre industrialismo e agrarismo e da posição brasileira no cenário político internacional.

As apresentações do Teatro Oficina deram mais uma camada de disputa do teatro político. Boal se manifesta de forma agressiva contra a forma teatral de Zé Celso. Para ele, o teatro de esquerda se dividia em três possibilidades: a primeira é mostrar a realidade com culpa, como em Plínio Marcos; a segunda, feita pelo Teatro de Arena, tinha viés popular e convocava à ação; e, por fim, o Teatro Oficina, adjetivado como retrógrado e antipovo; neorromântico; homeopático; inarticulado, tímido e gentil, impotente e sem lucidez. (MOSTAÇO, 2013, p.226) São críticas ácidas que Boal fez com a força necessária para diferenciar o Teatro de Arena do Teatro Oficina, dada a proximidade em que se encontram no campo teatral, e para a qual não se poderia admitir confusão.

O político torna-se, enfim, adjetivo manifesto, e sua alcunha deletéria: o teatro-panfletário. Distinguido e distintivos do teatro vanguardista, Teatro Oficina e Teatro de Arena estão juntos em oposição ao teatrão. Por um lado, está o Teatro de Arena interessado em um teatro que coloque o povo e suas questões em cena, e, do outro, o Teatro Oficina, que busca uma forma estética essencialmente popular – ambos refratando as disputas políticas do período. Em 1968, o Teatro de Arena criava *A Feira Paulista de Opinião*, vinculada ao protesto. A dramaturgia era uma colagem da produção de diferentes dramaturgos e compositores que deveriam responder à pergunta: “O que pensa você do Brasil hoje?” os dramaturgos eram Lauro César Muniz, Bráulio Pedroso, Gianfrancesco Guarnieri, Jorge Andrade, Plínio Marcos e Augusto Boal, e os compositores Edu Lobo, Caetano Veloso, Ary Toledo, Sérgio Ricardo e Gilberto Gil. Por sua vez, no mesmo ano de 1968, o Teatro Oficina encenava *Roda Viva*, de Chico Buarque; no elenco estavam Marieta Severo, Heleno Prestes e Antônio Pedro. Com forte teatralidade, investindo no coro, nas canções em cena, no deboche e no grotesco. A peça era marcada pela interação direta e agressiva com a plateia. O final de 1968 foi marcado pelo decreto do Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro, suprimindo o Estado Democrático de Direito, revogado apenas dez anos depois.

A peça *Roda Viva* do Teatro Oficina foi invadida por grupos paramilitares e o elenco espancado, tamanho o nível de confronto que o teatro mantinha com o governo autoritário (MOSTAÇO, 2013, p. 227). O novo polo politizado do teatro brasileiro emerge, portanto, nos anos 1950, e seus embates são aprofundados nos anos 1960, especialmente em razão da

ditadura militar, que implicava na urgência de tomada de posição dos artistas e intelectuais, embora não da mesma forma. A ideia de campo nos ajuda a entender como Arena e Oficina podem estar próximos e, por isso mesmo, se esforçar em marcar diferenças. Enquanto representante do tropicalismo no teatro, o Teatro Oficina “traz as marcas da formação política e cultural dos anos 1950 e 1960, isto é, ele [tropicalismo] não foi uma ruptura radical com a cultura política forjada naqueles anos, apenas um de seus frutos diferenciados.” (RIDENTI, 2013, p. 3).

Teatralmente, o desenvolvimento do sistema coringa de interpretação — em que um mesmo ator ou atriz pode desempenhar múltiplos papéis, inclusive como narrador — ocorre paralelamente ao momento em que o Teatro de Arena se afasta do modelo épico brechtiano, voltando-se para a encenação de figuras heroicas da história nacional, como Zumbi dos Palmares e Tiradentes. Esses heróis, frequentemente mitificados, eram representados de forma naturalista, com consciência centrada apenas em si próprios. A ausência de contradições internas, elemento fundamental do épico, é justificada por Augusto Boal como uma estratégia necessária diante de um povo que ainda precisava constituir seus heróis fundadores. (BETTI, 2013b, p.200) A mitificação propiciada pelo naturalismo, em vez da objetivação crítica propiciada pelo teatro épico, de Zumbi dos Palmares e de Tiradentes se fazia no esforço de disputar a construção dos heróis nacionais, por um viés de posicionamento de classe e raça interno à nação, e não mais em oposição a outras nações — como verificado no período anterior de modernização do campo teatral.

A relação do vanguardismo teatral com a comercialização também precisa ser nuançada. *Show Opinião* – resultado da colaboração de artistas vinculados a grupos de forte engajamento político, como o Teatro de Arena e o CPC – configurou-se como um fenômeno da indústria cultural de seu tempo, cujo disco de vinil obteve recordes de venda em poucos meses após seu lançamento. *Show Opinião* é exemplo da refração das contradições políticas no campo artístico, operando como um veículo para a expressão simbólica da derrota dos projetos revolucionários do período anterior. Ao lançar mão de formas metaforizadas, o espetáculo articulava críticas que, diante da censura imposta pela repressão ditatorial, não podiam ser explicitamente verbalizadas no espaço público: “ante a impossibilidade de ação revolucionária imediata, cantar em prol de uma convicção política assumiu o papel de um ato concreto (mesmo que simbólico) de mobilização e resistência” (BETTI, 2013b, p. 195). Exortando a união simbólica das forças de oposição, o *Show Opinião* foi capaz de promover

a centralidade da cultura na política (BETTI, 2013b, p. 201), fazendo da prática cultural uma prática manifesta de tomada de posição política – especialmente no momento em que os direitos políticos estavam cassados.

Dessa forma, a trinca Teatro de Arena, Oficina e CPC valorizou o autor nacional, introduziu novas convenções teatrais e articulou cultura e política no domínio da dramaturgia.

“Cena rebaixada e público ativista produziram vitalidade extraordinária no palco, uma resposta vibrante do público engajado e o fim do ciclo do teatro moderno que se instalara no país no decênio de 1940. *Roda Vida* de Chico Buarque, encenada por Zé Celso em 1968, marca o fim do ciclo iniciado com *Vestido de Noiva*, em 1943”(Pontes, 2011, p. 348)

O *rebaixamento* é exatamente resultado do processo de autonomização que, ao institucionalizar a anomia, permitiu o afastamento da literatura, configurando, assim, um teatro “livre de literatice”. Ao lado de uma consolidada classe estudantil, ágil e imediatista, o teatro colocava no palco os últimos discursos políticos, criando um fundo cultural comum entre palco e plateia (Schwarz, 2022, p. 27).

Vale retomar outras movimentações envolvendo estudantes e trabalhadores. Em 1966, em São Paulo, o grupo Teatro do Onze, ligado originalmente à Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, e o Teatro Casarão, integrado por bancários, porteiros, engraxates e outras categorias profissionais, se fundiram no Teatro União e Olho Vivo, um dos mais atuantes e significativos núcleos de prática teatral associada ao teatro político e de resistência. Esta fusão mostra um pouco das proximidades que se estabeleciam no circuito teatral em razão das posições organizadas politicamente, entre estudantes e trabalhadores. A ideia de resistência aparecia nesse momento tanto como resistência política quanto resistência estética contra o modelo de teatro comercial (BETTI, 2013b, p. 209). Na cena europeia, o Teatro do Absurdo apareceu nos anos 1960 desafiando a função social do teatro, desobrigando o teatro a se engajar politicamente, em oposição à força do teatro brechtiano (ANDRADE, 2013, 243).

As classes médias progressistas tornaram-se um grupo consumidor significativo no período, assegurando o trabalho e a manutenção dos artistas e dos espaços. Assim, podemos perceber que a relação entre teatro comercial e teatro político pode ser ambígua; a própria distinção e radicalização política jogavam a favor de maior circulação comercial.

[...] num contexto como o do pós-golpe de 1964, de refluxo da atuação agitativa do CPC, havia-se tornado gratificante para a classe média progressista prestigiar

um trabalho que lhe proporcionava a sensação vivencial da luta e da mobilização (BETTI, 2013b, p.198).

Ainda sobre o *Show Opinião*, é no movimento em torno desta obra que se vê estabelecer uma hegemonia cultural de esquerda no país, organizando-se em oposição às forças ditatoriais de direita. O projeto ditatorial para a cultura englobava tanto o expurgo de ideias comunistas, ou de esquerda, como o incentivo à produção cultural, organizando o projeto de identidade nacional sob a perspectiva da segurança nacional. É, por exemplo, a crítica de teatro Barbara Heliodora, que assumiu a chefia do Serviço Nacional de Teatro entre os anos de 1964 e 1969, evidenciando certas acomodações da classe teatral; depois, foi professora na USP e na UNIRIO. Outro exemplo paradoxal é a campanha "Vá ao Teatro", veiculada em 1966 pela recém-fundada Rede Globo de Televisão, já alinhada às forças ditatoriais – mesmo ano em que o Teatro Oficina foi incendiado, ato atribuído por Zé Celso, em entrevista concedida à revista *Veja*, aos militares. Neste mesmo período entra em vigor o auxílio-montagem, destinado a temporadas fixas e viagens de companhias (TROTTA, 2013, p. 476). Em 1975, durante o governo Geisel – conhecido por implementar a “abertura lenta, gradual e segura” e, ao mesmo tempo, acirrar a perseguição política –, cria-se a Política Nacional de Cultura e a FUNARTE, em 1978. Período em que o Serviço Nacional de Teatro tem seu maior orçamento, custeado pelo Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação, e diversos teatros são reabertos e reformados.

Os anos 1970 foram marcados pelo movimento da contracultura. Entre as características desse movimento, está uma forma de se opor ao teatro de esquerda das décadas anteriores, especialmente ao que chamavam de “crise da razão”. Era o que defendiam Chico Buarque e Paulo Pontes quando estrearam *Gota d'Água*, buscando representar o proletariado, mas sem uma estética épica. E ainda com uma importante crítica às práticas políticas da classe média, ao construir o Jasão como uma personagem que rapidamente traía suas origens populares, aderindo ao conforto da ascensão social (BETTI, 2013b, p. 207).

Entre as tomadas de posição política contra a ordem social, a sexualidade, aos poucos, vai ocupando os palcos de forma objetiva. O dramaturgo José Vicente (1945-2007) estreia seu primeiro texto em 1967, chamado *Santidade*, no qual narra a história de um seminarista que vive às custas do amante na cidade de São Paulo. O ambiente do seminário era familiar a José Vicente, pois ele passou por essa formação na adolescência. A temática homossexual da peça incomodou diretamente o presidente Costa e Silva, que a criticou na

televisão e mobilizou jornais na tentativa de que estes se posicionassem contra a obra (ANDRADE, 2013, p. 248).

A androginia do grupo Dzi Croquettes scandalizou em 1972, com o espetáculo *Gente Computada Igual a Você*, censurado em 1974. Este grupo foi fortemente influenciado por Lenie Dale (1937-1994), bailarino estadunidense, com experiência na Broadway, e trazido ao Brasil por Carlos Machado (1908-1992), um dos maiores produtores de musicais, o Rei da Noite nos anos 1960, o que fez o grupo ser simultaneamente um sucesso comercial e, posteriormente, consagrado como politicamente subversivo graças a pesquisas acadêmicas e documentários, especialmente no ano de 2010.¹⁶ Ao longo dos anos 1990, o tema homossexualidade ganhou ainda mais força nos palcos, especialmente levantando os problemas sociais do HIV/Aids da década anterior (GARCIA, 2013c, p. 306).

Os anos 1980 avançaram na criação de grupos teatrais, que também se vinculam às formas de identidades coletivas, com grupos provenientes das novas grandes áreas periféricas urbanas. (GUZIK, 2013, p. 317) A complexidade do campo teatral do período já era suficiente para percebermos diferentes movimentos, pois é também nos anos 1980 que determinados grupos do polo vanguardista buscam uma encenação formalista, preocupada com a pesquisa da linguagem cênica e das práticas performáticas (FERNANDES, 2013c, p.353). Mais do que diferenças entre grupos, nos anos 1990 as diferenças estéticas já se faziam rotineiramente percebidas dentro de um mesmo produto, como quando, em 1991, o Teatro Oficina encenou *As Boas*, adaptação do texto *As Criadas* de Jean Genet. “com os atores do Oficina atuando de forma ritual e estilizada, enquanto [Raul] Cortez interpreta sua personagem com verdade interior e domínio absoluto da técnica realista” (FERNANDES, 2013c, p. 350).

Sem qualquer transparência durante o período ditatorial-militar, é somente na redemocratização que o Ministério da Cultura reaparece como alvo de moralização do orçamento público. Na gestão de José Aparecido de Oliveira, durante o governo Sarney, o Ministério da Cultura passou a figurar nas páginas dos jornais como recordista dos chamados “trens da alegria”, isto é, de processos de contratação nos quais servidores admitidos às vésperas da Constituição de 1988 —amigos e apadrinhados de políticos— eram incorporados ao serviço público com estabilidade, o que significava o acesso direto à

¹⁶ Regina Muller, integrante do grupo, torna-se professora do Departamento de Artes Corporais na Universidade de Campinas.

condição de servidor público, com um conjunto de direitos e benefícios funcionais, sem a realização de concurso público (TROTТА, 2013, p. 477). Refazendo os problemas político-morais da dependência da cultura ao Estado para a autonomia do modelo comercial, como no começo do século.

Percebemos que a história do teatro brasileiro, como luta pela forma legítima da cena, é também uma história de refração da política a partir de seus próprios meios. Já nos anos 1990, com a redemocratização, a ideia de resistência não some do radar, mas muda de foco: não mais contra o Estado totalitário, mas contra o neoliberalismo como política econômica (MOSTAÇO, 2013, p. 215). A institucionalização da anomia no teatro brasileiro, via as disputas travadas através do polo autônomo, defendendo regras próprias ao teatro, estabeleceu, como é tendência aos campos culturais (Bourdieu, 1996), a inversão das regras econômicas e das regras morais, pois estas são exatamente as regras dominantes no campo do poder.

A história social do teatro no século XX nos ajuda a compreender a posição relativa do campo teatral em relação ao campo do poder geral, bem como a gênese de sua estrutura e as crenças que o organizam e, somente mediante estas, o *habitus* que mobiliza as posições, crenças e tomadas de posição. Antes de partir para a análise dos festivais de teatro e dos programas de pós-graduação em artes cênicas no século XXI, abordarei, brevemente, alguns aspectos do polo comercial, dando algumas pistas de seu funcionamento e da relação com o polo mais autônomo.

2.1.7. PUREZA E AUTONOMIA NEGATIVA

O modelo de teatro mais heterônomo ao sucesso de bilheteria tornou-se um polo importante do teatro brasileiro, que logo se vinculou às novas linguagens criadas no século XX, cinema e televisão. Na década de 1950, Silveira Sampaio (1914-1964) foi um dos pioneiros desse trânsito. Ele migrou para a televisão após o grande sucesso de seus textos teatrais, passando a atuar como âncora de um *talk show*. Formado em medicina, foi no amadorismo estudantil que começou a vida teatral. Se, nos palcos, sua escrita se aproximava das experimentações modernistas, na televisão sua atuação se inclinava para uma estética

mais próxima do teatro de revista, marcada pelo humor leve, entretenimento e linguagem próximos ao grande público (GUZIK, 2013, p. 127), enquanto o teatro se modernizava via intelectualização, distinguindo-se em capital cultural. José Renato (1926-2011), fundador do combativo Teatro de Arena, desenvolvia paralelamente trabalhos na TV Tupi, exemplificando as porosas fronteiras entre o teatro politizado e os meios de comunicação de massa no período (BETTI, 2013c, p.178). O dramaturgo Jorge Andrade (1922-1984) ingressou no curso de Direito em São Paulo, desistindo do curso para cuidar das terras da família em Barretos. Partiu para o teatro sob influência e referência de Bibi Ferreira, nos anos 1950. A sua dramaturgia trata diretamente da história do Brasil, transpondo para a TV Globo alguns dos seus principais sucessos do teatro moderno, reeditando-os para o novo meio e ampliando seu alcance junto ao grande público (GUZIK, 2013, p. 132).

A peça *Gota d'Água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, tem origem em uma adaptação para televisão de *Medeia*, realizada na década de 1970, para o programa Caso Especial, transmitido pela Rede Globo de 1971 a 1995, feita por Oduvaldo Vianna, militante marxista, criador do Centro de Cultura Popular da UNE e do Grupo Opinião (Betti, 2013b, p. 207). *Gota d'Água* adapta a tragédia grega de Medéia para uma favela no Rio de Janeiro – a Vila do Meio-Dia – pano de fundo para a tragédia de Joana, que matou os próprios filhos. Nesse período, a linguagem televisiva já se encontrava profundamente imbricada com a prática teatral, operando simultaneamente como espaço de visibilidade e de subsistência para os artistas, mas também como um lugar de transgressão e reconfiguração dos códigos cênicos tradicionais – as primeiras produções televisivas nos anos 1950 não são mais do que teatro televisionado, seja na estética realista, seja na estética do teatro de revista. Se, por um lado, a televisão ofereceu estabilidade econômica e projeção pública, por outro, impôs formas que podem ser vistas como profanadoras da densidade simbólica e ritualística do teatro. E o nacionalismo e intelectualismo construídos ao longo do século XX já parecem se converter em material comercial mais facilmente.

O teatro, limitado em sua capacidade de produzir ganhos financeiros se comparado às novas linguagens, desempenha um papel central na formação estética e na legitimação cultural dos artistas — capital simbólico que frequentemente se revela indispensável para o acesso, e mesmo permanência, ao cinema e à televisão. Ou seja, uma instância privilegiada de iniciação e consagração artística, funcionando muitas vezes como um campo de passagem para a inserção nas mídias de maior alcance. A televisão conseguiu operar com notável

eficácia o sistema de estrelismo herdado do teatro pré-moderno e, em certa medida, do *teatrão*, centrado na figura dos atores principais como grandes atrativos de público e prestígio, responsáveis por expressivos sucessos de público e, conseqüentemente, por elevados retornos publicitários (FERNANDES, 2013c, p.335).

As transformações tecnológicas que criaram o cinema e a televisão colaboraram com a autonomização do teatro no século XX por forças negativas. Ao retirar a centralidade do teatro na arte da interpretação, de sua função de narrar histórias, de colocar em revista os acontecimentos sociopolíticos, de entreter no meio urbano, de disputar as identidades etc., as novas linguagens favoreceram o desenvolvimento da peculiaridade, de traços distintivos estéticos exclusivos da linguagem teatral.

A circulação de agentes entre os polos comercial e esteta se dá também nas instituições do teatro moderno, como os festivais, que parecem operar a conversão de capitais necessária para suas atividades. Os festivais de teatro, apesar de fortemente vinculados ao polo do teatro de grupo e ao polo autônomo, frequentemente se relacionam com o que se alcunhou “atores globais” para garantirem a visibilidade midiática que estes lhes concedem. A moeda de troca é o capital estético, purificador, que o teatro confere ao “ator global”, contaminado pelas regras heterônomas de mercado, fortemente estabelecidas na televisão. Se desenharmos um campo da *arte da interpretação*, na qual as diferentes linguagens se posicionam, possivelmente o teatro e a televisão ocupariam polos opostos, sendo a linguagem teatral vista como mais pura e a televisa como mais impura.

O caso Reynaldo Gianecchini é emblemático na relação funcional e dependente do mercado das estrelas televisivas e do teatro esteta. Nascido em 1972, ele foi modelo de passarela, trabalhando para grandes marcas mundiais. Em 1998, começa sua transição para o mercado da interpretação, entrando no Teatro Oficina, de Zé Celso, radicalmente esteta e consagrado no campo teatral. Sua inversão e banho ritualístico no teatro de tipo ritualístico o refez simbolicamente de mero homem belo para artista. O rito de passagem o abençoou para um papel central em uma das mais famosas novelas brasileiras – *Laços de Família*, escrito por Manoel Carlos.

A massificação da internet no século XXI, e mais recentemente das redes sociais em dispositivos móveis, alimentadas por produções individuais por meio de câmeras de alta qualidade e fácil manipulação em aparelhos celulares, também tem alterado as disputas teatrais. Um desses fenômenos é o *stand-up comedy*. Modelo de entretenimento não

exatamente inédito, caracterizado pela interpretação de texto cômico autoral, mas com novos contornos de diferenciação interna do campo com rentabilidade financeira. Nos últimos anos, a conversão de influenciadores digitais em atores de novela refaz as mesmas disputas de conversão de modelos de passarela nos anos 1990, mantendo o estrelismo midiático e a necessidade de certa pureza teatral – ora alcançada, ora prova de incompetência artística.

A relação do *stand -up comedy* com os festivais revela posições distintas no polo teatral. Em entrevista, o diretor de um dos festivais mais antigos do país define a curadoria do seu festival com uma negação: “O festival tem um conceito que é muito claro: a gente não faz *stand-up*, jamais e não faremos”. A necessidade de oposição marca uma disputa fundamental, encarnada pelos curadores que intermediam a posição estética e a procura de recursos financeiros junto às empresas patrocinadoras, mais interessadas em engajamento de público e ativação de marca, como mostrarei no capítulo sobre os festivais.

Dentro da tradição comercial do teatro brasileiro, o *stand-up comedy* se caracteriza como forma de entretenimento crescente no país. Oposto ao polo autonomizado do teatro, seus artistas não passam necessariamente por instituições de formação próprias das artes cênicas, apesar de sua produção ser altamente formatada nas regras da comicidade, objeto de estudo desde a filosofia grega, entre elas a quebra de expectativa, repetição cômica, hipérbole, rebaixamento, ambivalência, mecanicidade etc.¹⁷ Operam especialmente na relação com as redes sociais, presentes simultaneamente em diversas plataformas, forjando um tipo de *vanguardismo comercial*.

A homologia com o espaço da recepção também parece evidente: ir ao teatro ou a uma apresentação de *stand-up comedy* mobiliza capitais culturais antagônicos. E não por acaso, é fonte de aversão do polo mais vanguardista dos festivais, que relutam em incluí-la em sua programação, mesmo com a insistência dos patrocinadores. Afinal, distinguir a programação é fundamental para distinguir o público.

Em sendo mais dependente do mercado, também depende das disputas morais, produzindo-se a partir de fatias do mercado da moral, operando posições diversas. Se o polo autonomizado do teatro brasileiro tem tendência histórica ao sinistrismo, o *stand-up comedy* parece relativamente mais ecumênico, porém não menos politizado, organizando-se em posições políticas diversas e manifestas. Por exemplo, comediantes conhecidos, como

¹⁷ (Aristóteles, 2021) . (Bakhtin; Frateschi, 1999) . (Bergson, 2018)

Danilo Gentili, Léo Lins, Davi Mansour, Cris Paiva, Nil Agra, Oscar Filho estiveram em cima dos palanques do impeachment de Dilma Rousseff em 2016. Léo Lins, em especial, foi condenado à prisão em 2025 pelo teor preconceituoso de suas apresentações. Do outro lado, Paulo Vieira, Bruna Louise, Ed Gama, Gregório Duvivier, João Pimenta se destacam pela defesa pública de candidatos à esquerda, bem como pelas críticas à direita e à extrema-direita. O espaço social do *stand-up comedy* também parece submetido às formas de classificação da política, em seus momentos de crise – posicionando artistas à direita e à esquerda. Resta avaliar as consequências da insistência de sobreposição do campo da política ao campo cultural, em um país marcado por crises democráticas.

Por fim, o polo comercial do teatro brasileiro também é amplo e complexo e tem sua história desenvolvida necessariamente em relação ao polo mais autonomizado. Ele é movimentado pelo polo autônomo, que se opõe às regras do mercado, alimentando novas querelas estéticas internas ao campo teatral. É o jogo de antagonismo entre esses polos que parece movimentar o campo teatral no seio do campo do poder.

3. ECONOMIA DAS TROCAS SIMBÓLICAS NOS FESTIVAIS DE TEATRO

A grande diferença é que a curadoria requer um conhecimento artístico – é importante perceber os movimentos do mercado e do público. Trata-se de uma maneira diferente de organização. O coordenador chefia, comanda, organiza. Sua atuação está voltada para a gestão e para o empreendedorismo. (“Márcia Dias”, 2017, p. 41 TEMPO_FESTIVAL)

No processo de curadoria do TEMPO_FESTIVAL, é possível observar claramente a autoria da proposta curatorial para uma nova edição de cada um dos diretores. (“Márcia Dias”, 2017, p. 42 TEMPO_FESTIVAL)

Acredito que, entre as novas responsabilidades, está a construção de um discurso sobre grandes questões. [Os festivais] buscam marcar posição como interlocutores de grandes temas que preocupam a cidade. (“Marcelo Bones”, 2017, p. 48 Festival Internacional de Teatro de Palco e Rua de Belo Horizonte – FIT-BH)

Primeiramente, é preciso que o curador se torne, de fato, curador; que tenha a função de problematizar a escolha dos espetáculos, que exerça uma função crítica e estruturante; que o curador saia da vaidade artística e também atue em todos esses campos de pensamento. (“Alexandre Vargas”, 2017, p. 65 Festival Internacional de Teatro de Rua de Porto Alegre)

Às vezes, o que é bom é uma encenação polêmica; em outras, é conhecer o trabalho de um diretor que nunca veio. Às vezes, é receber uma grande atriz ou ator. (“Luciano Alabarse”, 2017, p. 75 Porto Alegre em Cena – Festival Internacional de Artes Cênicas)

Como o FILO já tem uma tradição, sempre colocamos na programação espetáculos que causam um certo incômodo (“Paulo Braz”, 2017, p. 93 Festival Internacional de Londrina FILO)

A característica da curadoria do Palco Giratório sempre foi pensar o Brasil a partir do eixo das artes cênicas [...] Ela possui um fórum político poderoso de representatividade das cidades ou dos estados brasileiros (“Sidnei Cruz”, 2017, p. 147 Palco Giratório SESC)

Michele Rolim registrou o pensamento sobre curadoria dos responsáveis por quinze festivais em *O que pensam os curadores de artes cênicas* (2017), realizando esforço de autonomização da função de curador, tendo como princípios as artes visuais. Em suas respostas, revelam as práticas e atitudes atinentes aos festivais de teatro no Brasil, que, neste capítulo, serão analisados como um espaço social em jogos de disputas internas ao campo teatral, em que a politização é uma forma de diferenciação. Os festivais encontram-se na posição de casas de câmbio entre capitais simbólicos internos e externos ao teatro; exigindo uma percepção de autoria intelectual sobre a programação; movimentos de politização a

partir da eterna urgência do tempo presente; mantendo a posição intelectual de intérpretes do seu tempo.

Para avançar nessas análises, primeiro mostrarei como os festivais de teatro se desenvolveram historicamente desde os primeiros modernizadores, notadamente o amadorismo estudantil e o messianismo intelectual, até se estabelecerem como instituições de consagração internas ao campo, compreendidas a partir das condições possibilitadas pelo campo. É a busca pela encenação e engajamento popular na disputa por definir o Brasil, na dimensão de uma disputa política deflagrada, que colaborou com a promoção dos primeiros festivais de teatro como espaços de circulação de obras e de debates críticos. Segundo, construo um mapa do espaço social dos festivais a partir de duas técnicas estatísticas: a análise de correspondências múltiplas e a análise de classificação hierárquica, permitindo ver proximidade, distâncias e agrupamentos. Terceiro, levanto a programação do ano de 2016 de quatro festivais representativos dos quatro agrupamentos identificados, a fim de evidenciar suas diferentes dinâmicas de politização.

Os festivais de teatro no Brasil são fruto do processo de modernização do teatro brasileiro ao longo do século XX. Eles carregam as práticas críticas e disposições intelectuais de sua gênese, o amadorismo estudantil, como formas de circulação que articulam o desejo de construção de uma coesão nacional por meio da difusão do teatro pelo país; a fundação de novas instituições, órgãos públicos e escolas; além da ambição de colocar em cena novas propostas de identidade nacional ou de determinar as problemáticas políticas relevantes. Os primeiros festivais refletem a emergência de um novo polo teatral mais autonomizado, de artistas mais interessados no teatro pelo teatro, na disputa pela identidade nacional, movidos menos por expectativas econômicas imediatas e podendo ser caracterizados, portanto, como um polo vanguardista e de produção de distinção social.

Um dos agentes interessados no teatro como prática de distinção foi Paschoal Carlos Magno. O diplomata, ao retornar ao Brasil em 1950, após um período de trabalho em Atenas, estava impactado pelas práticas cênicas que testemunhou na Grécia e organizou, aqui, o Festival de Teatro Grego. A iniciativa revela seu projeto pedagógico de elevação cultural, baseado na crença de que o teatro brasileiro deveria aprender com as tradições europeias, consideradas por ele como modelo civilizatório e referência superior de refinamento estético e intelectual. Esse evento marca o início de uma tradição de festivais estudantis em todo o país. No final da década, Magno transforma o *Teatro do Estudante do Brasil (TEB)* em uma

importante promotora de festivais estudantis por todo o Brasil, viabilizados com recursos públicos. É nesse período, nos anos 1950, que Paschoal passa a concentrar seus esforços na organização desses festivais, deixando em segundo plano a produção de peças teatrais pelo TEB (Brandão, 2013, p. 84) Capilarizando-se pelo país, foi muito importante para os regionalismos.

O I Festival Nacional de Teatro de Estudantes ocorreu em Recife, em 1958, com a participação de mil e quatrocentos estudantes e a revelação de João Cabral de Melo Neto como autor de *Morte e Vida Severina* e de Antônio Abujamra como diretor teatral, à frente do Teatro Universitário do Rio Grande do Sul. O II Festival ocorreu em Santos, em 1959, dessa vez com dois mil estudantes participantes e revelando Aldomar Conrado, José Celso Martinez Corrêa, Amir Haddad e Etty Fraser. Já o III Festival aconteceu em Brasília (DF), em 1961, e o destaque foi para as quatro caravanas que percorreram Goiás, Minas Gerais, estado do Rio e o estado de São Paulo. Nesse festival, o TEB também recebeu em doação a Fazenda de Arcozelo, no Estado do Rio, futuro espaço para a criação Da Aldeia de Arcozelo, centro de arte e cultura, fundada em 1965 (Fundação João Pinheiro Filho). O IV Festival realizou-se em Porto Alegre, em 1962, com participação de estudantes de vários estados. O V Festival ocorreu na Guanabara (então Estado da Guanabara), em 1968, e o último da série foi o VI Festival, em 1971, na Aldeia de Arcozelo (RJ) (FERNANDES, 2013a, p.63).

Um dos mais antigos e ainda em plena atividade, o FESTA - Festival Santista de Teatro, foi criado em 1958, alcunhado como *I Festival de Teatro Amador para Santos e Litoral*, organizado pelo jornal A Tribuna e pela Comissão Estadual de Teatro, sob coordenação de Patrícia Galvão, a Pagu (Festival Santista de Teatro, [S.d.]), artista e militante do Partido Comunista Brasileiro durante os anos 1930. Assim, viveu intensamente a militância política nos anos 1930 e reconvertiu suas energias para o campo da cultura no período posterior, forjada simultaneamente por uma influência comunista e por uma defesa da liberdade criativa (Pontes, 2011, p. 113).

Além de ter Pagu como fundadora do festival, a inclinação política do festival também se verifica nas escolhas de premiações, como a do dramaturgo pernambucano Aldomar Conrado, nascido em 1936. Ele escreveu a peça *A Grade Solene*. “A ousadia do tema rendeu ao autor o prêmio de melhor peça no II Festival Nacional de Teatro de Estudantes, em Santos, em 1959” (GUZIK, 2013, p. 138). Em 1955, o Teatro Paulista do Estudante apresenta, em um festival de grupos amadores, o seu manifesto intitulado *O Teatro Amador em Defesa de Nossas Tradições Culturais*, defendendo que a relação com o público pelos vínculos emocionais era o caminho para lidar com a realidade social. (BETTI, 2013, p. 177). Expressão de um polo vanguardista em constituição, os festivais de teatro passaram a desempenhar um papel estratégico na estruturação e consolidação desse espaço autônomo

de produção teatral, funcionando como instâncias de consagração simbólica e como dispositivos de legitimação estética, responsáveis por impulsionar a circulação de obras, artistas e novas linguagens nas décadas seguintes (FERNANDES, 2013c, p. 368).

Outro festival pioneiro e ainda em atividade no Brasil é o Festival Internacional de Londrina (FILO), cuja origem remonta ao meio universitário e carrega, desde seus primórdios, uma forte politização de suas atividades. Seu idealizador, Délio César (1940-2015), foi influenciado por experiências teatrais junto a nomes como Flávio Migliaccio, Juca de Oliveira e Gianfrancesco Guarnieri. Na década de 1960, Délio César envolveu-se diretamente com a cena política nacional, atuando nos palanques do general Henrique Teixeira Lott, um dos opositores a Jânio Quadros. Em 1968, Délio César criou o I Festival Universitário de Londrina, reunindo grupos teatrais universitários de diferentes regiões. O êxito da primeira edição fortaleceu seu capital simbólico e político, o que contribuiu para sua eleição como vereador de Londrina pelo MDB no ano seguinte. Já em 1969, sob o recrudescimento da ditadura militar e em plena vigência do AI-5, o festival enfrentou censura: o Grupo Universitário de Teatro de Arapongas foi impedido de apresentar *Arena Conta Tiradentes*, de Augusto Boal e Guarnieri. Durante a década de 1970, o festival consolidou o teatro — sobretudo o amador — como seu principal eixo de programação, atraindo figuras importantes como João das Neves e promovendo homenagens a nomes como Vianinha e Bertolt Brecht. Apenas com a redemocratização é que o festival voltou seu olhar para a internacionalização, especialmente para a América Latina, ganhando mostra própria na programação no ano de 1988 (Marinho, 2005). Nas palavras de Paulo Braz, o FILO “ajudou a transformar a cidade social e politicamente” (“Paulo Braz”, 2017, p. 91).

Nos anos 1990, os festivais de teatro se dinamizam. Com as instituições criadas ao longo do século, o Estado abandona o direcionamento da produção teatral, fortalecendo duas formas de direcionamento dos recursos: as leis de incentivo e o financiamento via fundos. Este modelo é propício aos festivais de teatro, que são eventos pontuais, sem a exigência intrínseca de permanência e capazes, relativamente, de se adaptar ao orçamento disponível. Além disso, as leis de incentivo fiscais são atrativas para o setor de publicidade das empresas, pois proporcionam vultuosos volumes de divulgação e forte associação com capital simbólico distintivo dos festivais, nos quais circulam públicos de alto capital cultural. Seja de uma forma ou de outra, o dinheiro público carrega um dever moral, o curador do FIT-BH é categórico: “Os festivais têm que entender que não são feitos apenas para os artistas. Todos

os festivais são financiados, ao menos em parte, com dinheiro público” (“Marcelo Bones”, 2017, p. 52). Na virada do século, já é possível falar de um circuito de festivais estabelecidos, como importante difusor de técnicas, estéticas e ideias por meio das atividades formativas (FUSER, 2013, p.462), que irá crescer na primeira década. Por fim, “É possível inferir que a ascensão dos festivais no calendário das artes cênicas do país guarda alguma simetria com o crescimento do teatro de grupo e seu pendor à pesquisa” (Santos, 2017), fazendo dos festivais e dos programas de pós-graduação instituições com vínculos históricos e nas práticas contemporâneas.

Os festivais se fortaleceram como eventos de consagração teatral, tornando-se instituições que objetivam a produção do valor de uma peça de teatro enquanto fenômeno de campo, alinhando o poder mágico do curador com as disposições e competências necessárias para tornar uma peça de teatro conhecida e reconhecida, segundo Bourdieu:

O produtor do valor da obra de arte não é o artista, mas sim o campo de produção, enquanto universo de crença que gera o valor da obra ao produzir a fé no poder criador do artista. A obra de arte só existe como objeto simbólico dotado de valor se for conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como tal por espectadores que possuam a disposição e a competência estéticas necessárias para conhecê-la e reconhecê-la. Assim, a ciência das obras tem por objeto não apenas a produção material, mas também a produção do valor da obra — ou, o que equivale ao mesmo, a produção da crença em seu valor. (Bourdieu, 1996, p. 259)

Os festivais colaboram na produção do valor das peças, consonante às disputas da crença teatral, produzindo as crenças no valor das peças e operando a legitimação, que “só pode ocorrer por procuração”. (Bourdieu; Delsaut, 2025, p. 118)...e que formam verdadeiros ciclos de consagração de calendários anuais, nos quais a reentrada a cada novo ciclo garante que “o reconhecimento da legitimidade será tanto mais completo quanto mais longo e mais importante for o ciclo de consagração e, conseqüentemente, a energia social despendida na circulação”. (Bourdieu; Delsaut, 2025, p. 118)estabelecendo o investimento das peças pela participação nos festivais mais consagrados, em troca da consagração. Estes, por sua vez, estão condenados à situação de urgência eterna do modelo de consagração por concorrência, à posição de eternos descobridores, “forçados a tomar parte nas trocas de certificados pelo carisma que fazem deles porta-vozes, teóricos, publicitários e empresários dos artistas e de sua arte”. (Bourdieu, 2024, p. 122)que, no campo teatral, favorecerá a politização como forma de produção da diferença, novidade e inovação do tempo presente. Nas palavras do curador do Cena Contemporânea – Festival Internacional de Teatro de Brasília: “Infelizmente, ou felizmente, eu não tenho a grana para dizer: este ano eu quero o Berliner

Ensemble, ou a Ariane Mnouchkine, ou o quer que seja, porque o orçamento desse pessoal é o do meu festival inteiro. Então, fico procurando o novo.” (“Guilherme Reis”, 2017, p. 111) Análises sociológicas de eventos semelhantes em outros campos culturais ajudam a entender o fenômeno — como no caso de Miraldi, sobre as bienais de arte, e de Sapiro, sobre os festivais de literatura. Juliana Miraldi (2020), ao analisar a Bienal de São Paulo, mostra-nos que:

diferentemente dos museus e casas de leilões – [A Bienal de São Paulo] deve ser vista não apenas como um espaço de consagração, mas de produção da legitimação, uma porta de entrada que, ao mesmo tempo em que permite o original, tem condições de controlar – o que é deveras mais difícil para as galerias de arte – qual o nível de radicalismo desse original, a fim de que, através das bienais, o campo da arte se renove, mas não se destrua (MIRALDI, 2020, p. 281).

A socióloga mostra como as bienais são eventos de legitimação e consagração da arte e dos artistas, com capacidades distintas das outras instituições, como os museus, galerias ou salões, uma vez que estes últimos parecem ter menos capacidade de arriscar; as galerias de arte, especialmente, precisam *acertar* muito bem obras e artistas, pois elas fazem a conversão do capital simbólico em capital econômico, operando a venda. As bienais também apresentam um caráter formativo, especialmente de técnicos do setor, de *marchands* e de curadores. Segundo Miraldi, a Bienal de São Paulo foi responsável pelo desenvolvimento do setor de pesquisa da arte ao constituir um arquivo; também se envolveu com a produção legislativa, em diálogo direto com o Estado, em busca de condições favoráveis de entrada e saída de obras no Brasil. Para além das dinâmicas domésticas, a autora mostra a relação da Bienal de São Paulo no circuito internacional, entendendo-a como um *megaevento da arte*. Outra reflexão inspiradora para a compreensão desse tipo de evento no campo cultural é quanto à instabilidade da produção de bienais:

que nos apontam para a necessidade dos agentes envolvidos engajarem-se constantemente, manifestarem-se a favor ou contra, estabelecerem alianças e fronts de batalha, etc. é mais eficaz para a produção da arte e da Bienal como um espaço de poder que a estabilidade ou a estaticidade (MIRALDI, 2020, p. 283)

Ou seja, a instabilidade, característica das bienais de arte — similar à dos festivais de teatro, que também precisam justificar sua existência, financiamento e relevância a cada edição —, de certa forma, colabora para que esses eventos se consolidem como instituições defensoras de suas próprias linguagens artísticas. Isso porque seus agentes permanecem em constante estado de engajamento e negociação com outros campos de onde provêm os

recursos, sejam eles públicos, privados ou midiáticos. Trata-se de uma mobilização não apenas dos seus eventos, mas de um engajamento com a importância da arte em si mesma.

Para o campo literário, Gisèle Sapiro analisa o papel dos festivais de literatura como novas autoridades na correlação de forças da literatura global, também outorgando visibilidade, consagração e legitimidade aos escritores, ao mesmo tempo em que reproduz assimetrias da circulação transnacional de literatura. A socióloga mostra algumas alianças entre festivais de literatura que buscam subverter determinadas dinâmicas de dominação expressas entre centro e periferias, especialmente entre línguas centrais e línguas periféricas, além de buscar a diversificação de autores “não-ocidentais” e a inclusão de mulheres. Em especial, constituem uma esfera pública transnacional alternativa “incluindo mulheres e autores 'não ocidentais' — como intelectuais públicos e profetas modernos diante da crise global” (SAPIRO, 2022, p. 327) (tradução minha).¹⁸ Sobretudo, os festivais de literatura – assim como os festivais de teatro – cumprem tripla função: econômica, cultural e política. Eles reforçam a crença na *illusio* do campo, especialmente para os profanos, garantindo reconhecimento para os neófitos e consolidação para os já consagrados. (Sapiro et al., 2015, p. 110)

A articulação entre os festivais de teatro brasileiro se materializa na criação da Rede de Festivais e do Núcleo de Festivais Internacionais, instâncias que possibilitam tanto a coordenação da produção dos espetáculos quanto a tomada de posição política coletiva. Em agosto de 2017, durante o Cena Contemporânea, em Brasília, representantes do Tempo Festival (RJ), do Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte (MG), do Festival Internacional de Teatro de Rua de Porto Alegre (RS) e do Janeiro de Grandes Espetáculos (PE) participaram de uma audiência pública na Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados. Nessa ocasião, os festivais afirmaram seu papel como atores coletivos dotados de engajamento político na formulação de políticas culturais, posicionando-se como mediadores entre o campo artístico e o Estado. Mobilizaram a autoridade simbólica acumulada por seus eventos para influenciar decisões públicas e sustentar a legitimidade do teatro como forma de expressão crítica, democrática e socialmente relevante. Ao mesmo tempo em que registraram o processo de precarização das políticas públicas de cultura, os representantes reivindicaram o reconhecimento dos festivais como dispositivos estratégicos

¹⁸ No original: “including female and ‘non-Western’ authors – as public intellectuals and as modern prophets amidst global crisis” (SAPIRO, 2022, p. 327)

para a sustentação e o desenvolvimento do campo teatral. Ressaltaram a centralidade desses eventos para a produção, circulação, descentralização, intercâmbio e qualificação das artes cênicas no país. Ao final, propuseram diretrizes fundamentais para o setor: financiamento continuado; estabelecimento de marcos regulatórios; fortalecimento de redes de festivais; incentivo à pesquisa; e articulação política permanente para a defesa institucional do teatro.

Alguns agentes transitaram entre funções internas aos festivais e cargos públicos, operando o aparelho administrativo. O idealizador do Festival Internacional de Teatro e Rua de Porto Alegre sintetiza: “O campo diplomático no festival é muito grande. Você vai falar com o poder público, com a iniciativa privada, com os espectadores, com a cultura, com a acessibilidade, com o trânsito” (“Alexandre Vargas”, 2017, p. 64), afirmando certas competências políticas práticas para os responsáveis pelos festivais que, portanto, conseguem formar quadros para a burocracia estatal e facilitar o trânsito para dentro do Estado. É o caso, por exemplo, de realizadores dos festivais dominantes, como do Cena Contemporânea, que integraram as gestões da pasta de Cultura tanto a nível distrital quanto federal, ou de organizadores do Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte, que ocuparam posições em secretarias municipais e órgãos federais. O mesmo ocorre com o idealizador do Porto Alegre em Cena, que ocupou a pasta de Secretaria de Cultura da cidade, e do Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia, ocupando posição na fundação cultural do estado. Entre os festivais dominados não é diferente; é comum que os realizadores dos festivais sejam a própria Secretaria de Cultura do município ou seus órgãos assessórios. A diferença se estabelece na homologia de espaços de circulação: os agentes dos festivais dominantes circulam em cargos a nível federal e transnacional, enquanto os festivais dominados, em cargos a nível municipal e estadual.

Esse trânsito evidencia como os festivais podem funcionar como instituições de formação política de seus agentes, aptos a ocupar posições na gestão pública como especialistas na área. A presença desses realizadores em esferas estatais sugere uma dupla competência: simbólica, por seu reconhecimento no campo artístico, e burocrática, por sua capacidade de formulação e implementação de políticas culturais. Ao circular entre esses dois mundos, os realizadores acumulam capitais distintos — culturais, políticos e burocráticos — que reforçam sua autoridade e ampliam sua capacidade de incidência nas disputas por recursos, prioridades e reconhecimento do teatro como bem público. Não à toa,

Rolim (2015) verifica a coexistência de duas formas de pensamento curatorial nos festivais de teatro: uma de lógica artística e outra de lógica de gestão.

Se os exemplos acima expõem a capacidade política para fora, também podemos pensar nas capacidades e características políticas internas ao campo dos festivais. Desigualmente distribuído, o poder de consagração das peças de teatro se efetiva a partir da posição do festival entre os festivais, incluindo seus orçamentos, público, origem das obras programadas e das capacidades de produzir espaços restritos e valorizados de circulação. Os festivais são formadores, na medida em que, junto com a apresentação das peças, programam seminários, oficinas e similares, fazendo circular ideias e intelectuais.

3.1. O Espaço Social dos Festivais

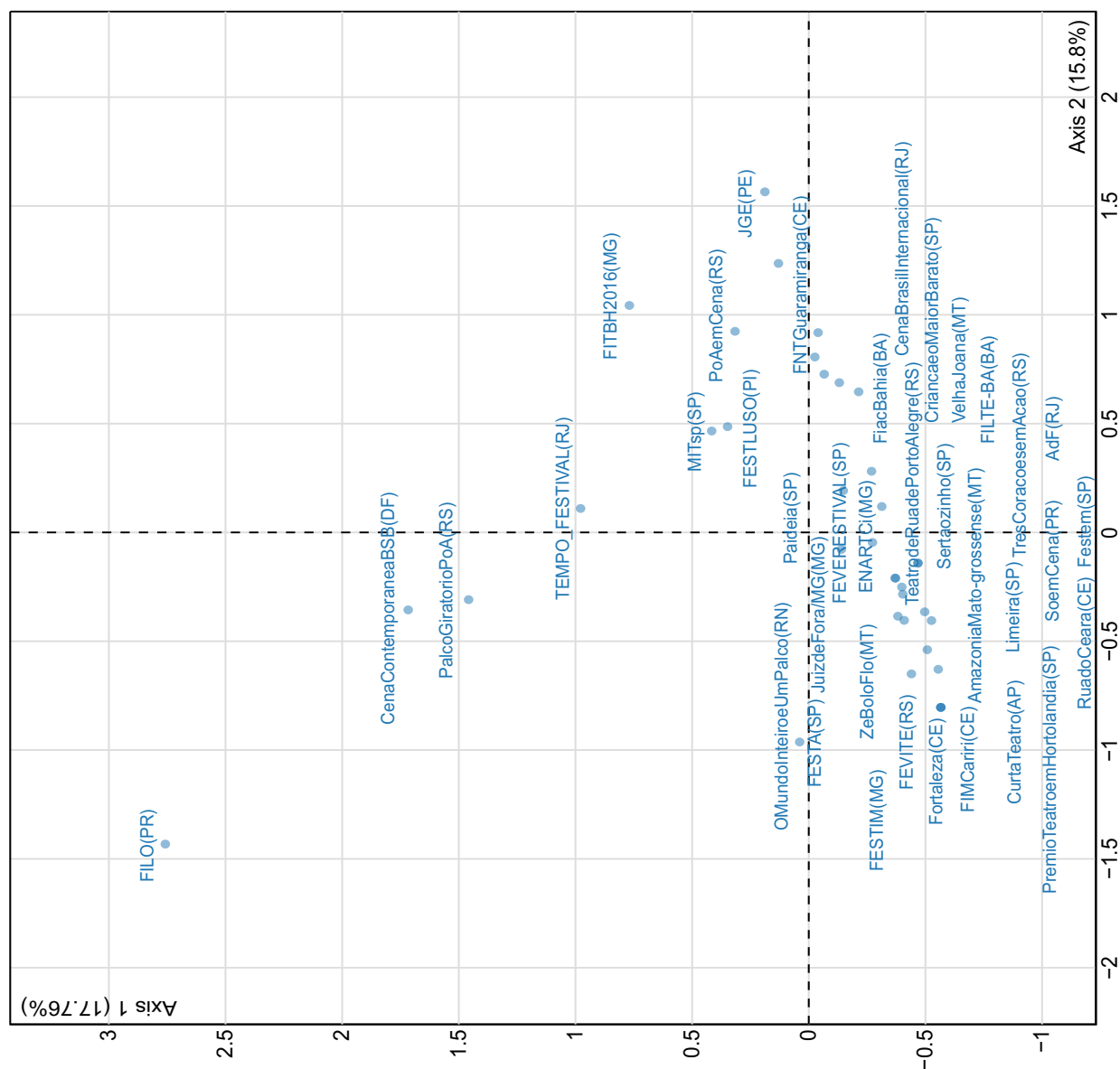
Com posição privilegiada nas Artes Cênicas para a consagração de peças e artistas, os festivais promovem a circulação e a produção das vanguardas – em oposição ao polo comercial, como evidenciam as palavras de Kil Abreu sobre uma das edições do Festival Recife do Teatro Nacional: “[...] exploramos as relações entre o teatro e a cidade. Isso se deu por vários motivos diferentes, o principal deles era o fato de que a produção teatral local, ao menos a hegemônica, era basicamente para salas fechadas” (“Kil Abreu”, 2017, p. 139). Os programadores operam a função mágica de, ao organizar um recorte específico entre as obras, definir quais são aquelas significativas para representar nações, ideias, ou a querela estética legítima, mas também política – *o teatro hegemônico de portas fechadas versus o teatro vanguardista nas ruas*. A programação escolhida por um festival carrega a autoridade de escolher pela plateia e para a plateia o que ela deve escolher como apreciação distintiva. Os festivais aglutinam, em um determinado período, um conjunto de obras teatrais que, juntas, operam como evento único. Como em outras linguagens artísticas, o poder de consagração do festival varia de acordo com seu capital simbólico e econômico, com uma autoridade que opera em nível local, regional ou internacional.

A adesão ao teatro de vanguarda configura-se como uma prática cultural altamente seletiva, cuja exigência em termos de capitais culturais pressupõe não apenas a detenção de um capital cultural volumoso e legitimado, mas também a disposição incorporada para

responder às injunções do campo artístico. Tal prática envolve uma série de disposições socialmente adquiridas: desde o deslocamento voluntário ao espaço de consagração estética, passando pela capacidade de sustentação da atenção, postura corporal disciplinada e condizente com as normas tácitas de recepção legítimas — até a formulação de um juízo estético articulado, frequentemente enunciado no imediato pós-espetáculo, no interior de interações sociais marcadas por expectativas de distinção simbólica perante interlocutores considerados culturalmente competentes. Tal enunciado analítico exige habilidades para avaliar dramaturgia, interpretação, cenografia, entre outros aspectos. Os festivais oferecem não apenas a escolha a ser escolhida, como apaziguam a agonística exigência da própria escolha, da interpretação e da emissão de opinião — além de uma programação intelectual que faz a mediação necessária.

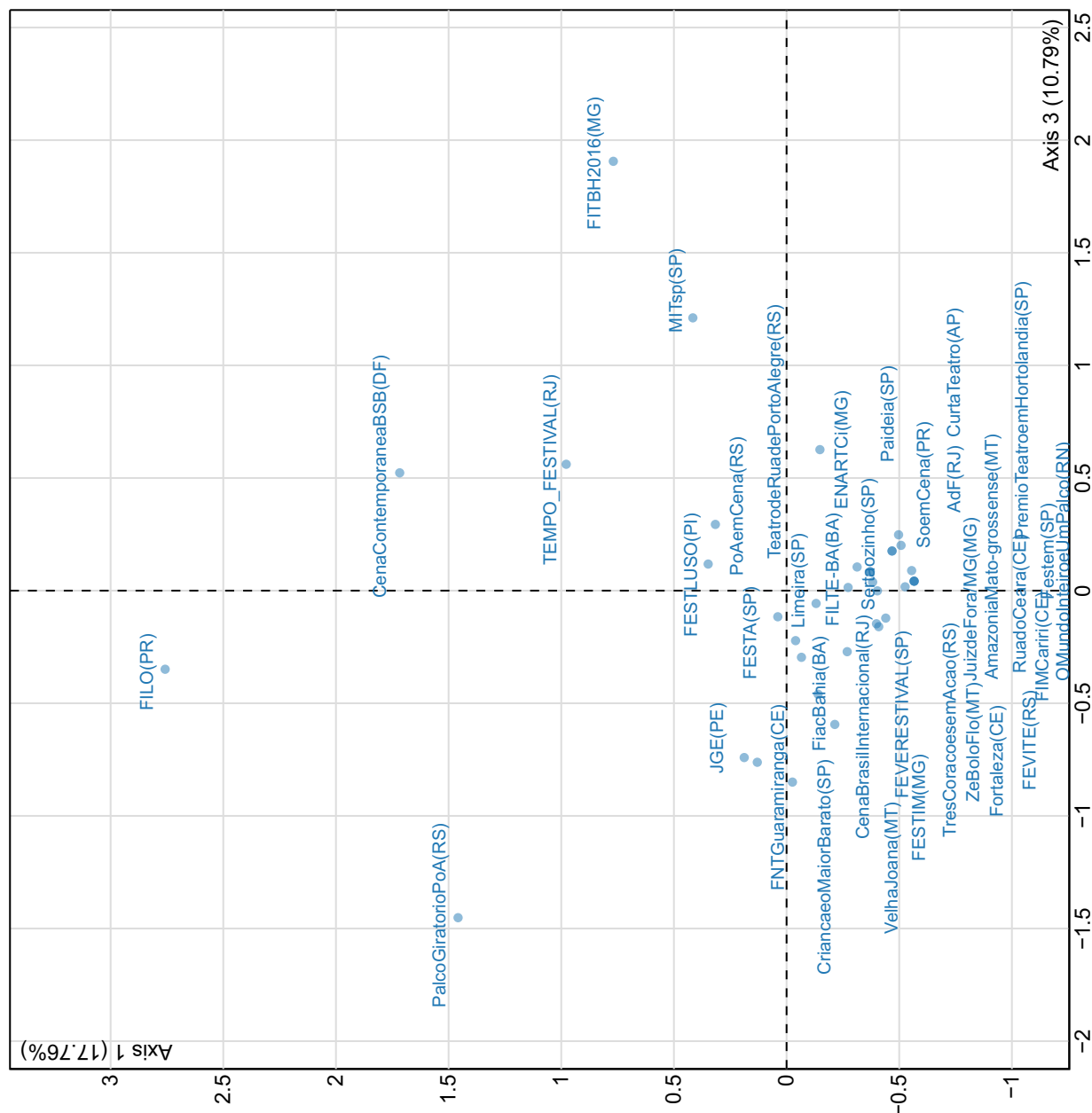
Para objetivar o poder de consagração dos festivais, o espaço social dos festivais de teatro brasileiro foi construído a partir da análise de correspondências múltiplas (ACM) e da análise de classificação hierárquica (ACH). Com base nas propriedades levantadas dos festivais, divididos entre categorias ativas — orçamento, volume de público, quantidades de peças internacionais, nacionais e estaduais, e ano de fundação — e categorias suplementares — região do país, realização ou não em capital de estado e a presença da peça *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, objeto de análise da parte dois desta tese. Assim, é possível compreender clivagens, proximidades e distâncias entre os festivais, permitindo visualizar e interpretar a estrutura que organiza o espaço social dos festivais de teatro no Brasil, distinguindo dominantes e dominados, e caracterizar os agrupamentos.

Mapa 1- Festivais Eixos 1 e 2



Fonte: Elaboração com o software R a partir de dados do Sistema de Indicadores para Festivais de Teatro Nacionais e Internacionais do Brasil. Códigos em anexo.

Mapa 2 - Festivais Eixos 1 e 3



Fonte: Elaboração com software R a partir de dados do Sistema de Indicadores para Festivais de Teatro Nacionais e Internacionais do Brasil. Códigos no anexo.

Para construir o espaço social dos festivais de teatro, aplico a análise de correspondência múltipla em 37 festivais¹⁹. Os dados foram produzidos pelo Sistema de

¹⁹ Atos de Fala - AdF (RJ); Cena Brasil Internacional (RJ); Cena Contemporânea - Festival Internacional de Teatro de Brasília (DF); ENARTCi - Encontro de Dança Contemporânea de Ipatinga (MG); FESTA - Festival Santista de Teatro (SP); Festem - Festival de Teatro de Matão (SP); FESTIM - Festival de Teatro em Miniatura (MG); Festival Curta Teatro (AP); Festival de Curitiba (PR); Festival de Teatro da Amazônia Mato-grossense

Indicadores para Festivais de Teatro Nacionais e Internacionais do Brasil (SIFTB), desenvolvido pelo Observatório dos Festivais²⁰. A coleta de informações ocorreu entre os anos de 2015 e 2018, sendo utilizados, nesta pesquisa, os dados referentes ao ano de 2016, que coincidem com o ano de estreia do espetáculo *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*.

O espaço social dos festivais revela a estrutura do campo dos festivais de teatro brasileiros no ano de 2016, formando duas oposições principais: volume de capitais (eixo vertical) e a geografia da cena (eixo horizontal). É a partir desse campo de relações entre os festivais que é possível compreender as relações de consagração que os festivais operam a partir de suas características distintivas, e, portanto, como colaboram para a circulação de peças, ideias e, de certa forma, da problemática social e política legítima – como mostrei ter sido praticado no teatro brasileiro desde a modernização nos anos 1940, mas que, agora, parece ser operada centralmente pelos festivais.

(MT); Festival de Teatro Lusófono - FESTLUSO (PI); Festival de Teatro Velha Joana (MT); Festival Em Janeiro Teatro pra Criança é o Maior Barato (SP); Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia - Fiac Bahia (BA); Festival Internacional de Teatro de Palco e Rua de Belo Horizonte - FITBH2016 (MG); Festival Internacional de Teatro de Rua de Porto Alegre (RS); Festival Internacional Latino-Americano de Teatro da Bahia - FILTE (BA); Festival Internacional Paidéia de Teatro para Infância e Juventude: Uma Janela para a Utopia (SP); Festival Nacional de Teatro de Juiz de Fora/MG (MG); Festival Nacional de Teatro de Limeira (SP); Festival Nacional de Teatro de Rua do Ceará (CE); Festival Nordeste de Teatro de Guaramiranga - FNT (CE); Festival O Mundo Inteiro É Um Palco (RN); Festival Palco Giratório Sesc em Porto Alegre (RS); Festival Popular de Teatro de Fortaleza (CE); Festival Zé Bolo Flô de Teatro de Rua (MT); FEVERESTIVAL - Festival Internacional de Teatro de Campinas (SP); FEVITE (RS); FILO - Festival Internacional de Londrina (PR); FIMC – Festival Internacional de Máscaras do Cariri (CE); Janeiro de Grandes Espetáculos - Festival Internacional de Artes Cênicas & Música de Pernambuco (PE); Mostra de Teatro de Sertãozinho (SP); Mostra Internacional de Teatro de São Paulo - MITsp (SP); Mostra Nacional de Teatro Na Lona (Prêmio Teatro em Hortolândia) (SP); Porto Alegre em Cena (RS); Só em Cena - Mostra de Solos e Monólogos (PR); TEMPO_FESTIVAL (RJ); Três Coroas em Ação (RS). O Festival de Curitiba foi retirado da análise pelas suas características excepcionais e, portanto, pelo impacto na análise. A sua inclusão distorceria a análise de correspondência múltipla, especialmente pelo orçamento e número de peças nacionais. A edição de 2016 teve 337 companhias nacionais, frente a uma média de 20. Também teve o maior orçamento, de 5 milhões de reais, frente a uma média de 600 mil reais.

²⁰ Instituição autônoma que reúne interessados no setor para a organização, mobilização e produção de informações sobre os festivais de artes cênicas no Brasil.

3.1.1. AS PROPRIEDADES DOS FESTIVAIS, VARIÁVEIS ATIVAS

As propriedades ativas correspondem a diferenças relevantes entre os festivais, sendo elas: público, orçamento, fundação, quantidades de peças internacionais, nacionais e estaduais²¹. A primeira propriedade é o volume de *público*, que mostra a quantidade de público que o festival atinge no somatório de suas apresentações, sendo uma métrica relacional importante. Por se tratar de uma variável quantitativa recodificada em categorias, os intervalos foram definidos a partir da distribuição empírica dos valores observados, o que explica a inexistência de observações em determinados intervalos intermediários.

Tabela 1 - Categorias da variável público e sua distribuição

Variável	Intervalo	Frequência	Percentual
Público baixo	Entre 900 e 10 mil	21	57%
Público médio	Entre 12 e 30 mil	11	30%
Público Alto	Entre 35 mil e 53 mil	3	8 %
Público altíssimo	Entre 90 e 150 mil	2	5%
	Total	37	100%

Fonte: Elaboração própria a partir dos dados do Sistema de Indicadores para Festivais de Teatro Nacionais e Internacionais do Brasil

A segunda propriedade distintiva é *orçamento*, que representa o conjunto de recursos que o festival dispõe para executar o evento naquele ano. Esses valores correspondem ao somatório de verbas obtidas por meio de fomento público direto, indireto e bilheteria. Eles expressam a tradução do capital simbólico do festival na mobilização de recursos públicos e privados para o financiamento do evento. Como demonstrei, a autonomização do teatro está vinculada a uma forte dependência do Estado em termos de financiamento, sendo o fomento público direto ou indireto as principais fontes. Esta categoria também foi organizada em quatro variáveis. A categoria *público* apresenta forte correlação com a categoria *orçamento*.

Tabela 2 – Categorias da variável orçamento e sua distribuição

Variável	Intervalo	Frequência	Percentual
----------	-----------	------------	------------

²¹ Todas as categorias ativas são originalmente contínuas e foram categorizadas por faixas. A categorização seguiu um critério matemático, por agrupamento, calculando a distância entre elas. Assim, foi possível que os valores internos a cada faixa apresentassem maior similaridade interna e maior distinção entre os grupos, evitando a artificialização das faixas.

Orçamento baixo	Entre 25 e 350 mil.	24	65%
Orçamento médio	Entre 550 mil e 1,1 milhão	7	19%
Orçamento alto	Entre 1,5 e 2 milhões	3	8%
Orçamento altíssimo	Entre 3 e 4,5 milhões	3	8%
Total		37	100%

Fonte: idem

A terceira propriedade distintiva, data de fundação, diferencia os festivais pela sua antiguidade, marcando a legitimidade histórica do festival e sua capacidade de permanência no espaço social, que, como argumentado, foi produzido ao compasso das formas intermitentes de políticas culturais no país, evidenciando também os períodos de crescimento do número de festivais no país.

Tabela 3 – Ciclos de fundação dos festivais

Data de fundação	Frequência	Percentual
Entre 1958 e 1969	2	5%
Entre 1981 e 1996	7	19%
Entre 2003 e 2010	15.	41%
Entre 2011 e 2016	13	35%
Total	37	100%

Fonte: idem

A quarta, quinta e sexta propriedades ativas são a quantidade de *peças internacionais, nacionais e locais apresentadas* no ano de 2016. Elas nos permitem diferenciar a origem dos grupos e companhias teatrais, bem como a capacidade dos festivais em trazer para suas programações peças de fora do país, de fora do seu próprio estado ou em mobilizar os artistas locais – aqui entendidos como todos os internos ao estado original do festival, incluindo a própria cidade. As três categorias ajudam a entender a constituição de polos mais ou menos restritos à produção local e mais ou menos internacionais. Os diferentes resultados dessa equação são diferenciadores importantes do espaço social dos festivais e, portanto, do significado que eles imprimem às peças que deles participam e ao público.

Tabela 4 - Categorias da variável número de companhias internacionais, nacionais e estaduais e sua distribuição nos festivais

Variável	Valor	Frequência	Percentual
Cias internacionais baixa	0 a 2	25	68%
Cias internacionais média	3 a 5	6	16%
Cias internacionais alta	6 a 8	6	16%

Total		37	100%
Cias nacionais baixa	0 a 2	13.	35%
Cias nacionais médio	3 a 7	14	38%
Cias nacionais alta	8 a 12	8	22%
Cias nacionais altíssima	19 a 26	2	5%
Total		37	100%
Cias Estaduais baixa	0 a 8	16	43%
Cias estaduais média	10 a 14	12	32%
Cias estaduais alta	17 a 22	4	11%
CiasCias estaduais altíssima	30 a 40	5	14%
Total		37	100%

Fonte: idem

A categoria internacional é a grande produtora de distinção dos festivais dominantes, a programação de peças internacionais de maior volume de capitais acumulados e, portanto, torna-se o recurso escasso mais disputado. Ela depende da relação dos curadores e produtores com outros curadores e produtores estrangeiros, da viabilização da programação por meio de embaixadas e organismos internacionais, bem como da sinergia interna entre os festivais, que, eventualmente, se associam para garantir a presença de uma mesma peça em diferentes festivais brasileiros.

A categoria nacional também é distintiva, mas nesse caso, é o volume de peças nacionais que ganha relevância, sendo a variável altíssima presente em apenas dois festivais, que conseguiram programar entre 19 e 26 peças brasileiras. A categoria estadual é a que soma os maiores volumes de peças. A faixa mínima de peças estaduais que caracteriza um festival (entre 0 e 8) coincide, em valores máximos, com a maior faixa de peças internacionais programadas por um festival (6 a 8). Assim, essa categoria apresenta valor distintivo inverso, como mostrarei adiante.

3.1.2. AS PROPRIEDADES DOS FESTIVAIS: VARIÁVEIS SUPLEMENTARES

Três variáveis foram consideradas suplementares para a análise do espaço social e do objeto de pesquisa: a região do país onde o festival ocorre; se o festival é realizado em uma capital ou não; e, por fim, a programação do espetáculo. *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha*

do Céu, em alguma edição, as variáveis suplementares podem ser projetadas no mapa sem afetar sua estrutura de distâncias, revelando desigualdades que não estruturam o campo em si. A primeira delas é a origem regional no país, que mostra a distribuição desigual dos festivais pelo território nacional.

Tabela 5 - Distribuição dos festivais por regiões do país

Região	Frequência	Percentual
CentroOeste	4	10%
Norte	1	2%
Nordeste	9	24%
Sul	7	18%
Sudeste	15	40%
Total	37	100%

Fonte: Idem

O Sudeste é a região do país com a maior quantidade de festivais de teatro, superior à soma das regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste juntas. Enquanto apenas um festival representa a região Norte, o Festival Curta Teatro do Amapá. A gênese e a estrutura do campo teatral no século XX nos ajudam a entender a desigualdade dessa distribuição, especialmente porque o teatro se constituiu primeiro na capital federal, Rio de Janeiro, especialmente no século XIX, com a chegada da Corte Imperial, e depois no século XX, pelo estabelecimento de São Paulo como cidade que congregava a nova elite intelectual e nacionalista. A dependência das universidades para a autonomização do teatro no século passado não alterou muito a geografia teatral brasileira.

A segunda variável suplementar refere-se à realização do festival em uma capital ou município não capital. Assim, podemos compreender a distribuição desigual dos festivais nesse critério binário, entendendo como se comporta a distribuição das demais em termos geográficos.

Tabela 6 - Distribuição dos festivais entre capitais e não capitais

Realizado em capital de estado	Frequência	Percentual
Capital+	20	65%
Capital-	17	55%
Total	37	100%

Fonte: Idem

A última variável suplementar é a presença ou não do espetáculo *O Evangelho Segundo Jesus Rainha do Céu*, em alguma edição dos festivais desde 2016. Isto é, trata-se

de um dado proveniente dos anos posteriores, projetado sobre o espaço social de 2016. Essa visualização posiciona os festivais nos quais a peça foi convidada a se apresentar (incluindo os festivais em que foi convidada, mas nos quais a peça não se apresentou): Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte, 2016²²; Festival Internacional de Londrina, 2016; Cena Contemporânea – Brasília, 2017; Festival Santistas de Teatro, 2017; Porto Alegre em Cena, 2017; Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia, 2017; Janeiro de Grandes Espetáculos, 2019 (não se apresentou); e Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, 2020.

²³A análise da circulação da peça no espaço dos festivais será realizada na Parte II.

Ao todo, o espaço social dos festivais foi construído a partir de seis variáveis ativas, em vinte e três modalidades, e três variáveis suplementares em nove modalidades inativas. Com isso, a análise de correspondências múltiplas produziu 17 eixos, que acumulam 100% da variância. Desses, os três primeiros são retidos para interpretação, seguindo o critério da proporção modificada da variância acumulada (BERTONCELO, 2022, p. 37), utilizo a fórmula de Benzecri para cálculo da variância modificada dos eixos.

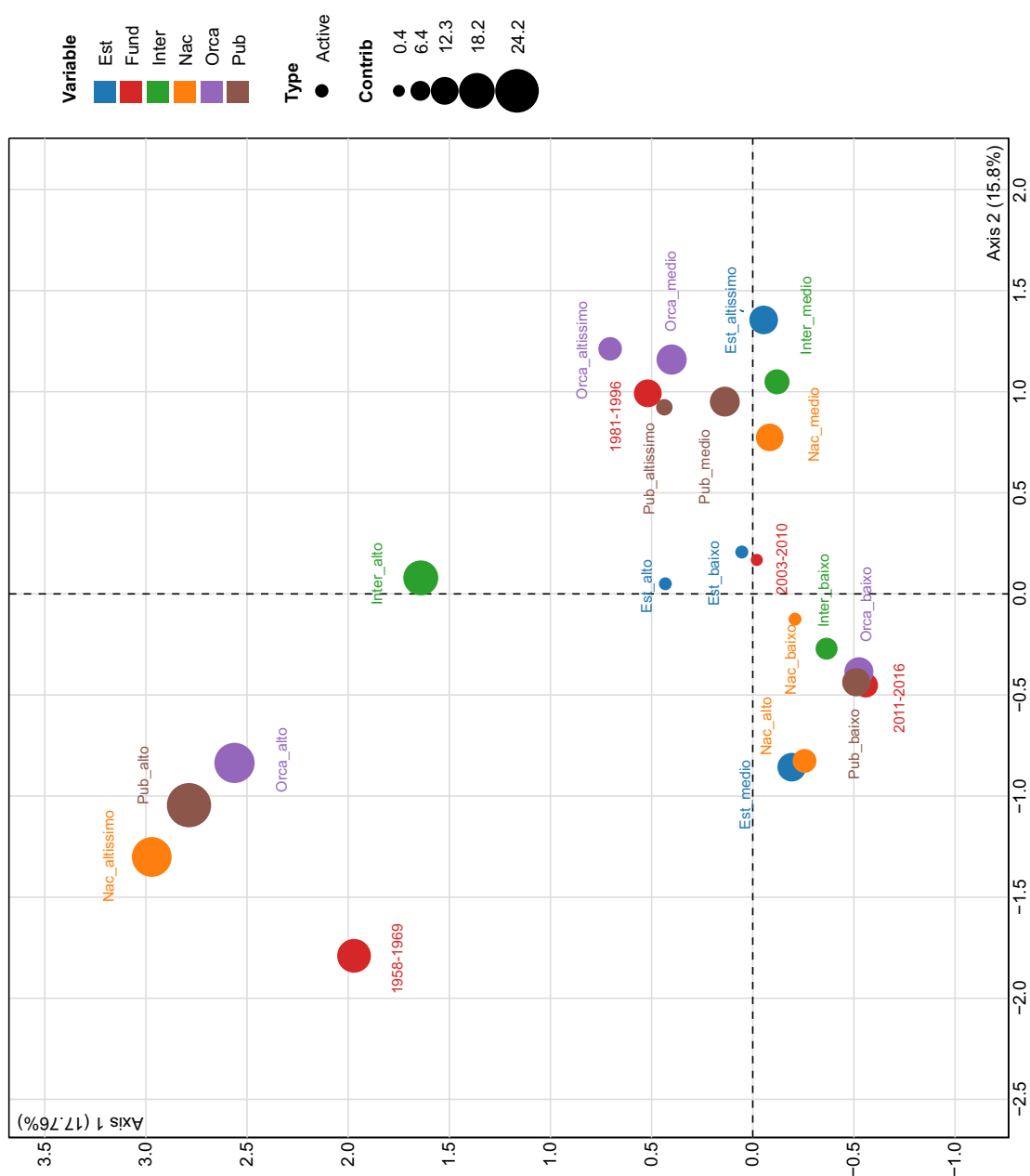
Dessa forma, a utilização dos três primeiros eixos acumula 82,69% da variância modificada. Em outras palavras, ao analisar as posições dos indivíduos (festivais) e das variáveis nos três primeiros eixos, é possível explicar, em quase 83%, a estrutura relacional das propriedades desses festivais, reduzindo-as a quatro mapas bidimensionais (dois de indivíduos e dois de variáveis) sem perda significativa de informação. Para avaliar a importância de cada variável na construção dos eixos da Análise de Correspondência Múltipla, utilizei dois critérios. O primeiro critério foi o da contribuição média da variável, calculada com base no número total de modalidades analisadas. Considerando-se um total de 23 modalidades, a média esperada de contribuição por eixo é de aproximadamente 4,34% (100/23). Esse valor serve como um limiar interpretativo: modalidades que apresentam contribuição superior a 4,34% são consideradas relevantes para a composição do eixo, pois contribuem mais do que o esperado. O segundo critério é o valor do cosseno ao quadrado das variáveis; trata-se de uma medida que indica o quão bem aquela variável está representada em um determinado eixo. Para os eixos 1 e 2, foram considerados o cosseno ao quadrado superior a 0,3, e para o eixo 3, o cosseno ao quadrado superior a 0,2.

²² Versão escocesa *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven*, com Jo Clifford.

²³ Além destes, Rainha Jesus ainda esteve nos festivais Mix Brasil, em 2016, e Festival de Inverno de Garanhuns, em 2018, entre outros.

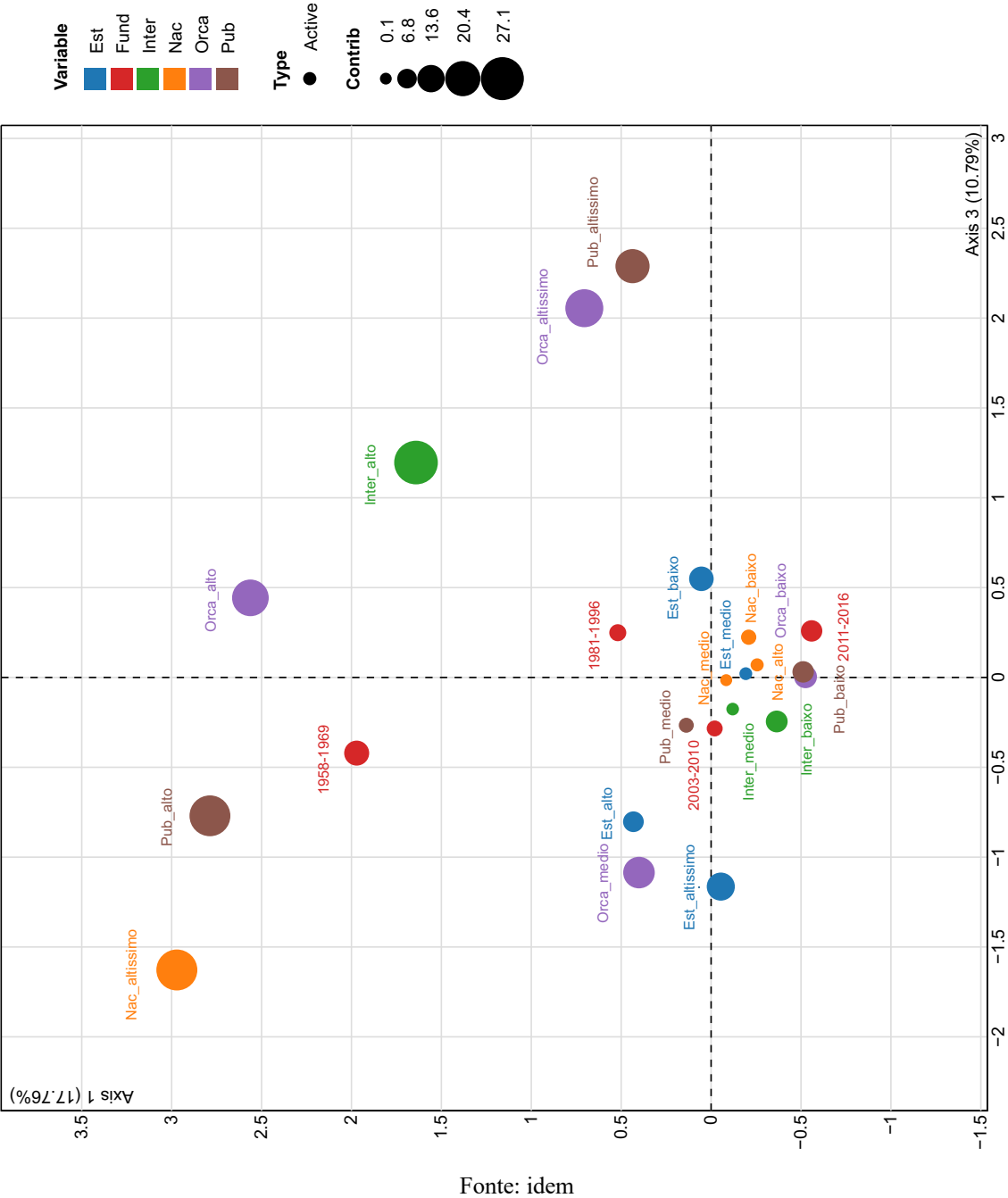
3.1.3. ANÁLISE DOS EIXOS

Mapa 3 - Variáveis ativas: eixos 1 e 2

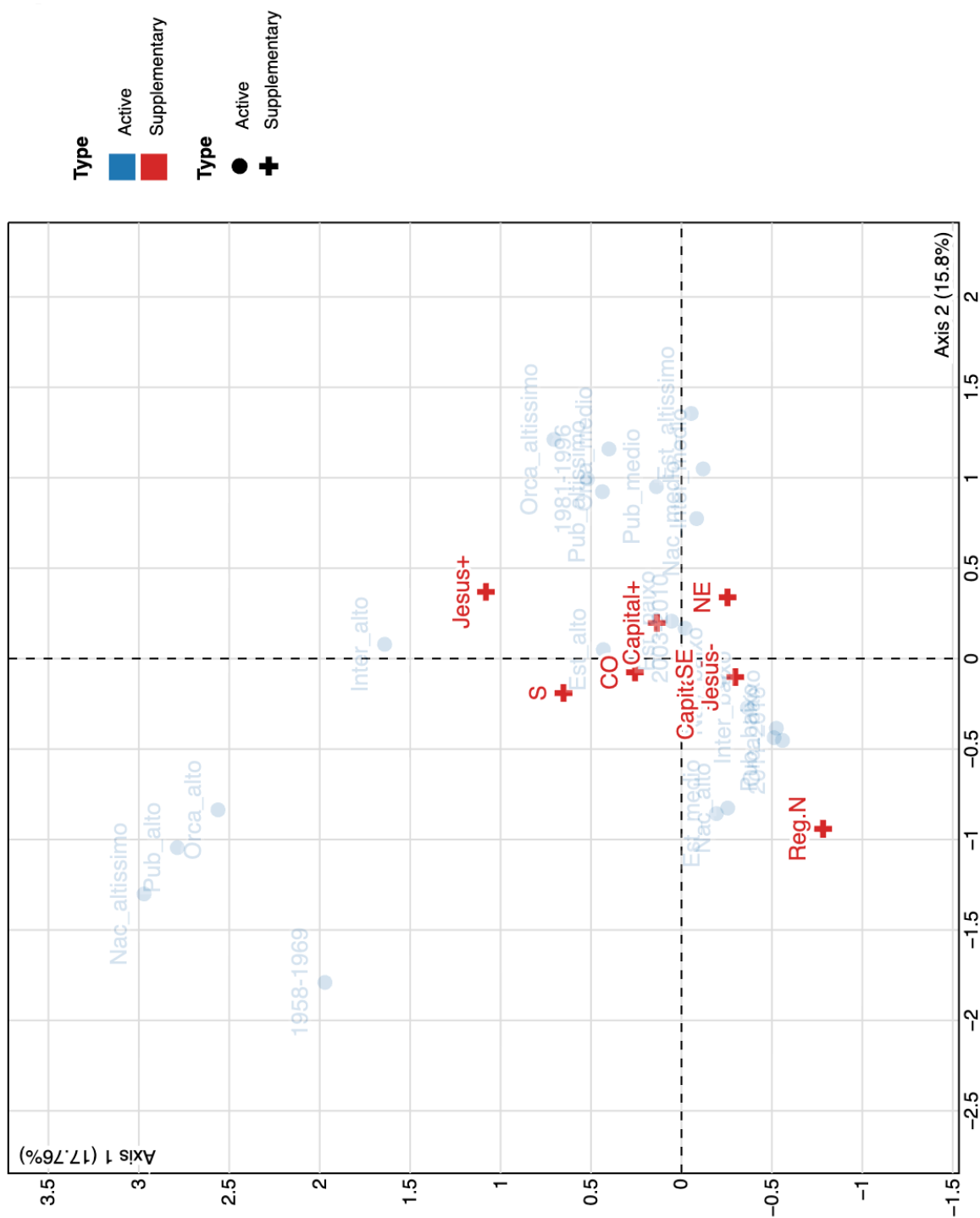


Fonte: Elaboração com o software R a partir de dados do Sistema de Indicadores para Festivais de Teatro Nacionais e Internacionais do Brasil. Códigos em anexo.

Mapa 4 – Variáveis Ativas dos Eixos 1 e 3

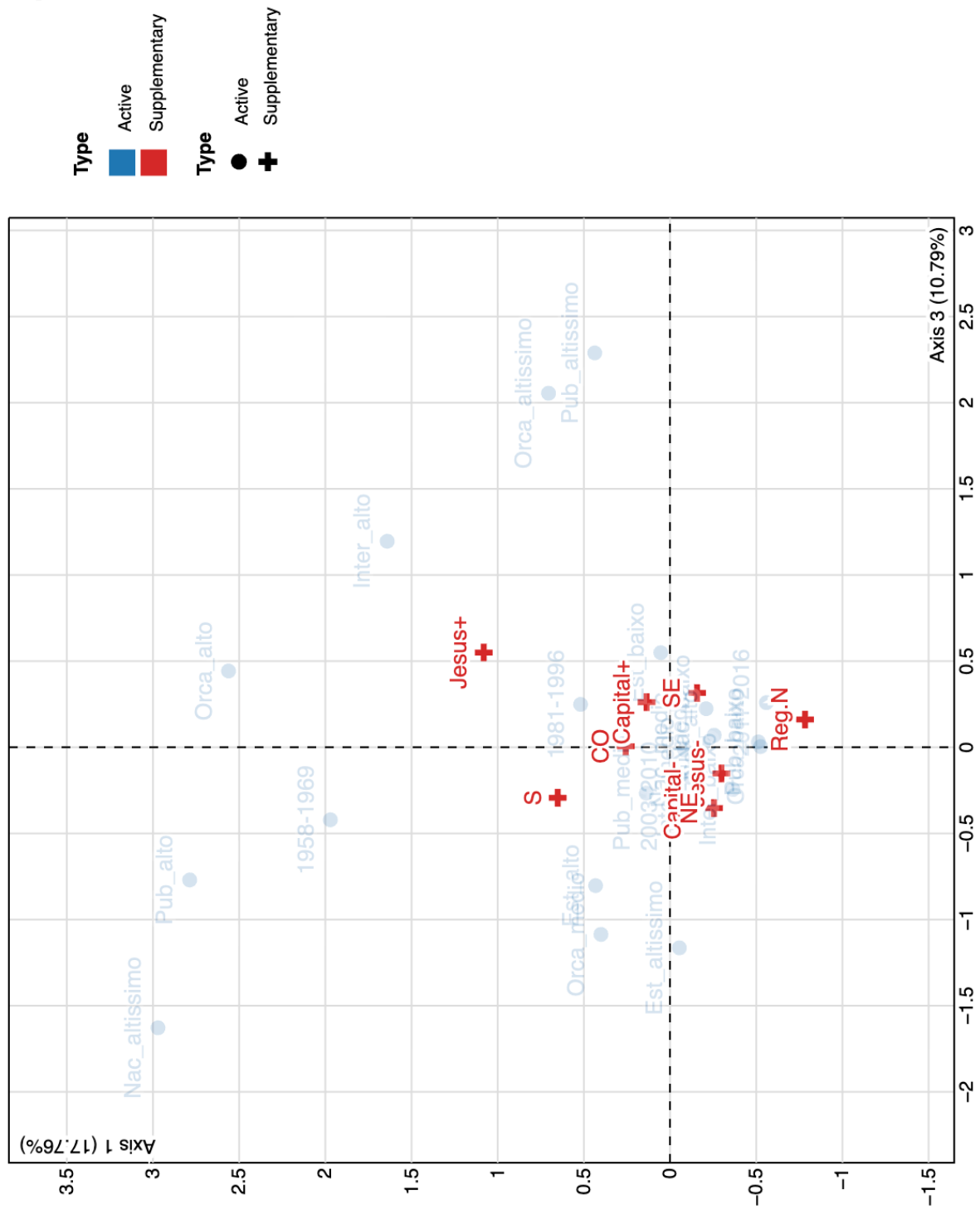


Mapa 5 - Variáveis suplementares eixos 1 e 2



Fonte: Idem

Mapa 6 - Variáveis Suplementares Eixos 1 e 3



Fonte: Idem

Eixo 1 – Volume de capitais

Com variância modificada de 40,94%, o primeiro eixo é o que melhor distribui as variáveis levantadas sobre os festivais, apresentadas verticalmente. O lado superior concentra os melhores indicadores em todas as variáveis. Em termos de orçamento, estão orçamento altíssimo, alto e médio; correlato ao de público, com altíssimo, alto e médio. Apenas os festivais com maior quantidade de peças internacionais (6 a 8) estão na posição superior. Apenas os festivais com altíssima quantidade de peças nacionais (19 a 26) estão na posição superior. Duas variáveis de festivais com peças estaduais estão na posição superior do mapa, média-alta (17 a 22) e baixa (0 a 8). Os festivais mais antigos estão na parte superior do mapa, fundados entre 1958-1969 e entre 1981-1996. As demais modalidades encontram-se na parte inferior do mapa.

Quanto às variáveis suplementares, a variável festival em capitais de estados brasileiros está na parte superior, e em outras cidades, ao centro do mapa; as regiões Centro-Oeste e Sul estão na parte superior, e as regiões Norte, Nordeste e Sudeste, abaixo, sendo a Sudeste mais próxima ao centro, portanto, indiferenciada, contendo em si a própria diversidade de posições. Por fim, a peça *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, foi mais programada entre os festivais dominantes na parte superior do mapa.

A parte superior do mapa concentra o polo dominante, com mais recursos financeiros, maiores plateias, maior internacionalização e menor quantidade de festivais, e o polo dominado, abaixo, com a maioria dos festivais, menos recursos e menos plateias. O que o torna dominante é a maior concentração de volume de orçamento, de público, de peças internacionais e nacionais, ao mesmo tempo em que afasta as peças dos próprios estados. A análise dos eixos dois e três melhoram a compreensão do fenômeno.

Eixo 2 – Geografia da Cena

Com variância modificada de 30,63%, o segundo eixo revela melhor a geografia da cena, deixando nítida a oposição da programação internacional, nacional e estadual. Ao lado direito, encontramos os dois melhores índices de peças internacionais, médio (3 a 5) e alto (6 a 8); mas quando olhamos às peças nacionais, o lado direito tem apenas a variável média (3 a 7), enquanto os festivais que mais programaram peças nacionais estão ao lado esquerdo, com altíssimo (19 a 26) e alto (8 a 12). Quanto às peças estaduais, o eixo opõe nitidamente festivais com altíssima (30 a 40) programação de peças estaduais à direita, e média (10 a 14) programação de peças estaduais à esquerda.

Enquanto o eixo 1 hierarquiza os festivais segundo o volume de recursos e a escala da programação, o eixo 2 diferencia os modos de articulação entre essas dimensões. Por isso, festivais com orçamento e número de espetáculos médios ou altíssimos aparecem próximos no lado direito do mapa, ao passo que festivais com orçamento e número de espetáculos altos ou baixos se concentram no lado esquerdo, embora em posições opostas no eixo vertical.

Entre as variáveis suplementares, o lado direito do eixo horizontal fica com os festivais em capitais, a região Nordeste, exclusivamente, e os festivais que programaram *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*.

A oposição do eixo dois organiza um tipo de diferenciação dos festivais, aproximando os festivais de altíssimo e médio orçamento, com um tempo social próximo, intermediários entre os mais antigos e os mais recentes, opondo-os aos festivais muito nacionalizados, antigos e dominantes, e aos festivais muito jovens, com pouco público, baixo orçamento e pouquíssimas peças em todas as variáveis.

Eixo 3 – Geografia da Cena

Com variância modificada de 11,12%, os melhores índices de peças internacionais (6 a 8) estão do lado direito. Quanto às peças nacionais, o lado direito apresenta apenas a variável baixa (0 a 2) e médio-alta (8 a 12). Quanto às peças estaduais, o lado direito apresenta uma variável baixa (0 a 8). Do lado direito também estão os festivais fundados entre 1981-1996 e 2011-2016. Todas as outras variáveis estão do lado esquerdo do mapa.

Quanto às variáveis suplementares, do lado direito estão os festivais que acontecem em capitais, nas regiões Sudeste e Norte, e os festivais que programaram a peça *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*. Do lado esquerdo, os festivais fora de capitais, os festivais que não programaram a referida peça e as demais regiões do país, com exceção do Centro-Oeste, em posição neutra.

Enquanto o Eixo 1 está fortemente associado à desigualdade estrutural de recursos e público, e o Eixo 2 diferencia perfis de programação e ciclos históricos, o Eixo 3 isola uma oposição específica entre dois modelos de festival. Do lado direito, concentram-se os festivais de altíssimo porte financeiro e de público, caracterizados por maior internacionalização (6 a 8) e por um volume reduzido de produções estaduais. Caracterizando um polo bastante restritivo e de consagração. Do lado esquerdo, aparecem festivais com maior participação de produções nacionais e estaduais e orçamentos médios,

com menor presença de montagens internacionais. Esses eventos assumem um perfil de relevância regional.

Em síntese, os festivais dominantes concentram os maiores orçamentos e plateias na parte superior do mapa, que, por sua vez, se dividem entre os mais nacionais à esquerda e os mais internacionais e restritos (com menos peças nacionais e estaduais) à direita. Destaco que a disputa tanto por orçamento como por público tende a ficar a favor dos festivais à direita do mapa, mais internacionais e mais restritos às peças brasileiras. Os festivais dominados (30 de 37) têm os menores orçamentos e público. São pouco ou nada internacionais (25 de 37 festivais têm zero ou duas peças internacionais em sua programação) e tendem a programar mais peças nacionais ou de seus próprios estados. Especialmente quando alcançam médios orçamentos, eles são recordistas de programar peças estaduais, com a variável 30 a 40, e acontecem majoritariamente fora das capitais brasileiras. Enquanto o centro permanece indiferenciado, com índices gerais mais baixos, a internacionalização se desloca para a direita do mapa, a nacionalização para a esquerda, e o regionalismo se concentra na parte inferior do espaço fatorial.

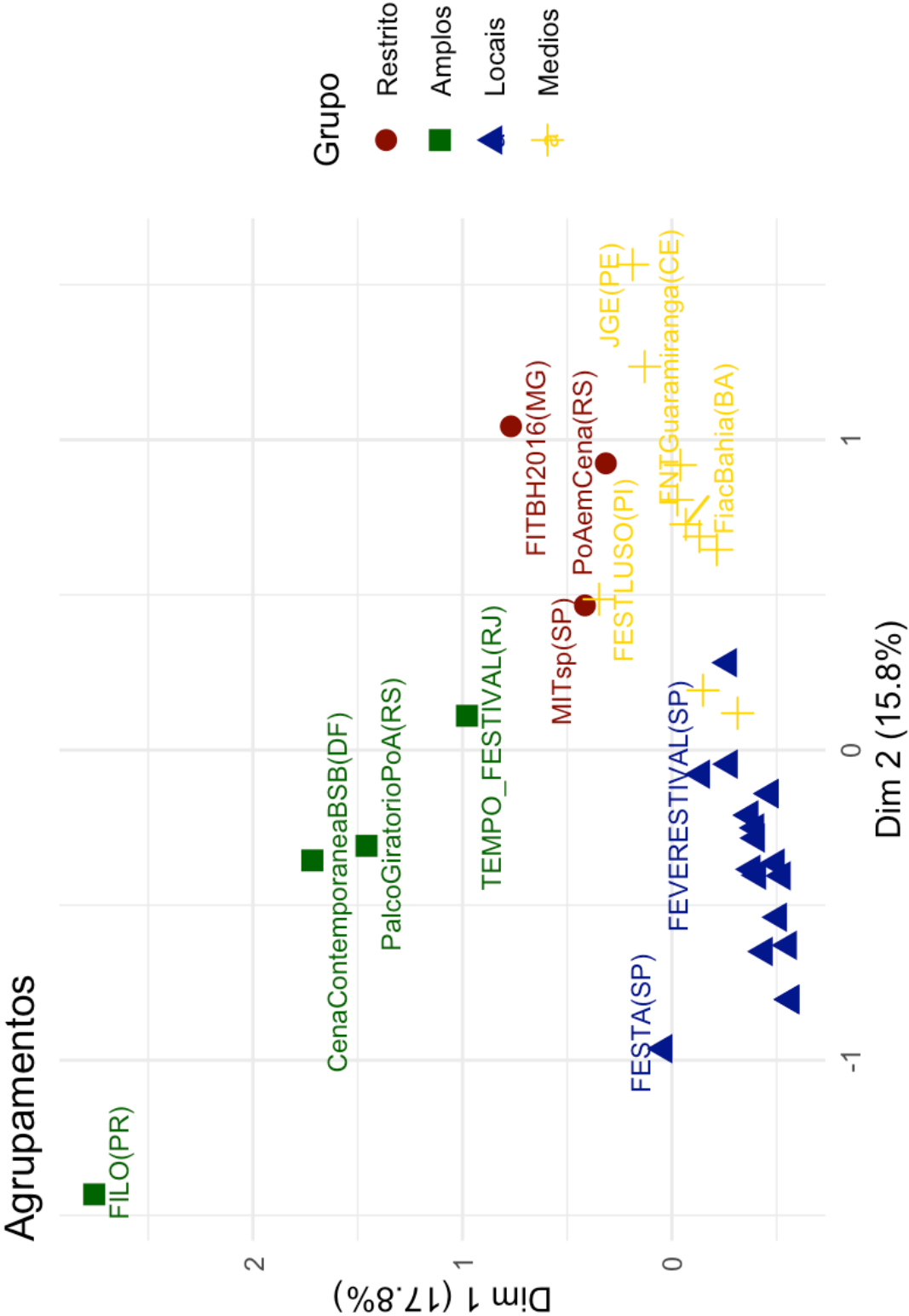
3.1.4. AGRUPAMENTOS

A análise de correspondência múltipla também pode ser enriquecida com a produção de agrupamentos, isto é, “agrupar os casos de modo a minimizar a variância intraclasse (homogeneidade interna) e maximizar a variância interclasse (heterogeneidade externa). (Bertoncello, 2022, p. 124). O cálculo de agrupamento foi realizado pelo método *Ward*. Este método considera cada indivíduo na nuvem da ACM como um centro; esses centros vão se aglomerando sucessivamente, de forma que, a partir do cálculo das distâncias quadradas, forma-se um agrupamento. Assim, os agrupamentos reúnem indivíduos com máxima proximidade interna e máxima diferenciação em relação aos demais grupos, considerando suas coordenadas fatoriais em todos os eixos da análise de correspondências múltiplas.

Desta forma, é possível aglutinar os festivais pelas suas características distintivas principais, de forma a tornar a interpretação sociológica mais objetiva e inteligível. Ao realizar o agrupamento, consideramos quatro grupos principais, que são denominados a

partir das representatividades das variáveis em cada agrupamento. Começando pelo polo dominante, superior no mapa, temos em vermelho os festivais *restritos*, em verde os festivais *amplos*, seguindo para o polo dominado do mapa, inferior, temos em amarelo os festivais *médios*, e em azul os festivais *locais*. Destaco que os agrupamentos formam *tipos-ideais*, que facilitam a análise das relações, a partir de variáveis de distinção empiricamente observáveis, ainda que as classificações propostas não tenham o mesmo *status* na realidade observável.

Mapa 7 - Festivais agrupados



Agrupamento hierárquico dos Festivais

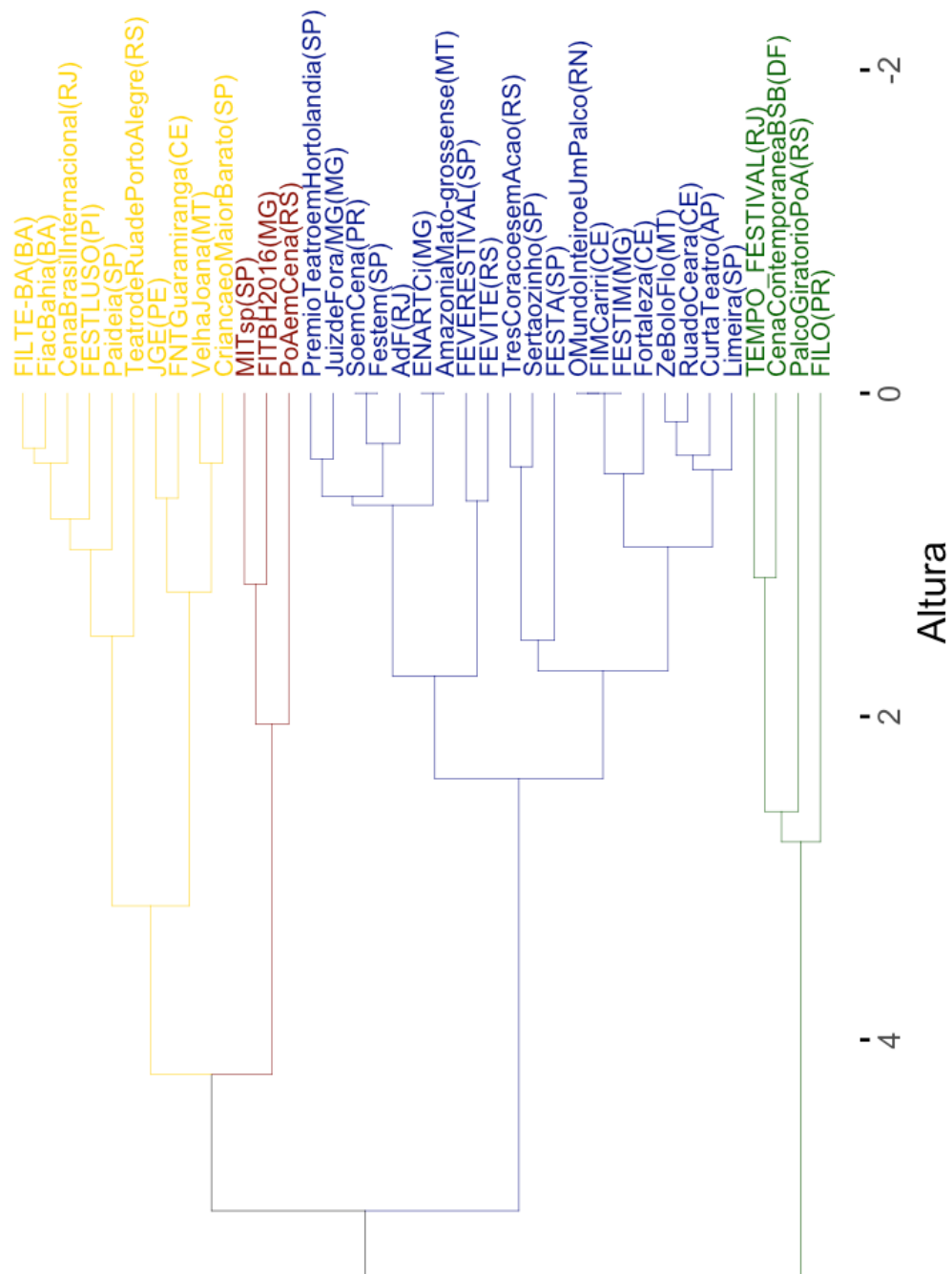


Figura 1 – Dendrograma dos Festivais

Fonte: elaboração própria.

O caminho feito pelos agrupamentos no dendrograma também nos ajuda a entender a força das distinções entre os quatro grupos. Os festivais em verde, *amplos*, são os primeiros a se separar; estão, portanto, mais distantes do centro, o que significa que eles têm características mais raras entre todo o grupo. Na sequência, se separam os festivais *locais*, dos festivais *médios e restritos*; estes últimos são os agrupamentos mais próximos no mapa. Assim, se os *festivais amplos* são os mais raros, os locais são o segundo mais distintivos, porém no polo oposto, os dominados. O que revela que os *festivais restritos e festivais médios* operam na distinção hierárquica, com maior proximidade de características. A árvore de agrupamento também revela nuances internas, como as subdivisões nos agrupamentos, hierarquizando as diferenças entre os festivais e evidenciando as semelhanças entre os festivais próximos entre si, internos a cada um dos quatro agrupamentos do dendrograma.

A partir dos agrupamentos, podemos extrair alguns indicadores: *mod/cla*; *cla/mod*; *v.test* e *p.value*. O indicador *mod/cla* expressa a presença de uma modalidade no interior de um agrupamento, isto é, a proporção de indivíduos do cluster que apresentam aquela categoria específica. Ele indica, portanto, o quanto a modalidade caracteriza internamente o grupo. Já o indicador *cla/mod* mede a distribuição dos indivíduos que possuem determinada modalidade entre os agrupamentos, indicando a proporção dos indivíduos portadores daquela categoria que se concentram em um cluster específico. Em síntese, enquanto *mod/cla* informa a presença da modalidade no grupo, *cla/mod* informa a presença do grupo na modalidade. A distinção sociológica de um cluster, contudo, não depende apenas desses percentuais isoladamente, mas da comparação com a frequência global da modalidade no conjunto da amostra, geralmente expressa pelo indicador *Global* e pelo *v.test*.

O indicador *Global* mostra a modalidade em toda a amostra; em outras palavras, quantos indivíduos têm aquela característica em toda a amostra. Em comparação, esses indicadores permitem entender as diferenças dos agrupamentos, mostrando características abundantes ou escassas.

O indicador *v.test* indica o quanto a frequência observada de uma modalidade dentro de um agrupamento se afasta da frequência esperada sob a hipótese nula, na qual a distribuição das modalidades se faria em parâmetros de igualdade (Barbetta, 2006, p. 197). Ele mede se determinada característica aparece ali mais ou menos do que seria esperado ao acaso. Valores superiores a +1,96 indicam que a modalidade está super-representada no cluster, ou seja, ela ocorre ali com uma frequência significativamente maior do que na

amostra geral. Já valores inferiores a -1,96 apontam para sub-representação, sugerindo que aquela modalidade está ausente ou menos presente do que o esperado. Trata-se, portanto, de um dado que nos ajuda a determinar se a distribuição de uma característica dentro de um cluster é aleatória ou não. Quando o *v.test* se encontra fora do intervalo entre -1,96 e +1,96, podemos afirmar que aquela característica não está distribuída de maneira normal, isto é, aleatória, mas sim estruturalmente concentrada — o que revela sua relevância sociológica dentro do grupo. Com a formação de agrupamentos, é possível interpretar as características comuns, visualizando quais as variáveis *super-representadas*, *sub-representadas* ou mesmo ausentes em cada agrupamento, o que nos permite realizar as classificações a partir das variáveis empiricamente significativas.

O conjunto dessas análises estatísticas colabora para uma interpretação relacional densa dos grupos formados nos aglomerados. Ao identificar os agrupamentos, explica-se por que certos festivais se associam entre si, com base em suas propriedades distintivas. Compreende-se melhor estruturas implícitas de consagração, diferenciação ou marginalização que organizam o espaço social dos festivais.

Tabela 7 - Modalidades de Festivais Restritos

Modalidade	Cla/Mod	Mod/Cla	Global	<i>v.test</i>	Representação
Orçamento altíssimo	100,00%	100,00%	8,11%	3,82893282	
Inter alto (6-8)	33,33%	66,67%	16,22%	1,84530238	
Fundação 1981-1996	28,57%	66,67%	18,92%	1,69492268	
Público baixo	0,00%	0,00%	56,76%	-1,7986626	
Orçamento baixo	0,00%	0,00%	64,86%	-2,0878847	

Fonte: elaboração própria.

O grupo de festivais *restrito* — superior à direita no mapa — concentra exclusivamente a modalidade orçamento altíssimo, que corresponde aos festivais com orçamento entre 3 e 4,5 milhões de reais, enquanto essa modalidade está presente em apenas 8,11% da amostra total. A segunda modalidade *super-representada* é a de grupos internacionais, que corresponde a apenas 16,22% da amostra total; entretanto, este agrupamento apresenta 66,67% (dois terços) dos seus indivíduos com essa modalidade, concentrando 33,3% de toda ela. Segue-se a data de função (1981-1996), que representa globalmente 18,92%, mas com dois terços dos seus indivíduos.

Duas modalidades estão repelidas desse agrupamento: a de baixo número de público e a de baixo orçamento. Apesar de serem abundantes na amostra total (56,76% e 64,86%), elas estão significativamente ausentes entre os festivais restritos.

Tabela 8 - Modalidades de Festivais Amplos

Modalidade	Cla/Mod	Mod/Cla	Global	v.test	Representação
Orçamento alto	100,00%	75,00%	8,11%	3,47293474	
Público alto	100,00%	75,00%	8,11%	3,47293474	
Nac altíssimo (19-26)	100,00%	50,00%	5,41%	2,61171208	
Inter alto (6-8)	50,00%	75,00%	16,22%	2,58133949	
Inter baixo (0-2)	4,00%	25,00%	67,57%	-1,6533172	
Público baixo	0,00%	0,00%	56,76%	-2,2035363	
Orçamento baixo	0,00%	0,00%	64,86%	-2,5482672	

Fonte: elaboração própria.

O grupo de *festivais amplos* – superior à esquerda – detém exclusivamente a modalidade *orçamento alto*, e ainda engloba outras, uma vez que todos os festivais com esta modalidade se encontram no agrupamento, mas nem todos os festivais desse agrupamento possuem a modalidade *orçamento alto* (75%), tratando-se de uma modalidade altamente distintiva, verificável em apenas 8,11% de toda a amostra. Movimento idêntico acontece com a modalidade *público alto*, que, como vimos, andam juntas.

Também detém exclusivamente a modalidade companhias nacionais altíssimo (entre 19 e 26), marcando uma diferença fundamental com os *festivais restritos*, que, apesar de comparativamente terem menos recursos, programam mais espetáculos brasileiros do que o primeiro grupo. Disputam com estes os espetáculos internacionais, abocanhando metade da modalidade *internacionais alto*. Estão sub-representados nas modalidades *internacionais baixa*, e completamente ausentes nas modalidades público e orçamento baixos.

Tabela 9 - Modalidades de Festivais Médios

Modalidade	Cla/Mod	Mod/Cla	Global	v.test	Representação
Inter médio (3-5)	100,00%	60,00%	16,22%	3,91519553	
Orçamento médio	85,71%	60,00%	18,92%	3,44359317	
Est altíssimo (30-40)	80,00%	40,00%	13,51%	2,45307967	
Nac médio (3-7)	50,00%	70,00%	37,84%	2,28896145	
Público médio	54,55%	60,00%	29,73%	2,2403049	
Fundação 2003-2010	46,67%	70,00%	40,54%	2,07881765	
Est médio (10-14)	8,33%	10,00%	32,43%	-1,6999049	

Orçamento baixo	16,67%	40,00%	64,86%	-1,7839665	
Público baixo	14,29%	30,00%	56,76%	-1,8762293	
Fundação 2011-2016	7,69%	10,00%	35,14%	-1,8803665	
Nac alto (8-12)	0,00%	0,00%	21,62%	-1,8994682	
Inter baixo (0-2)	12,00%	30,00%	67,57%	-2,7415976	

Fonte: elaboração própria.

O grupo de festivais médios – concentrados na parte médio-inferior do mapa – possui seis modalidades *super-representadas*, exclusivamente com festivais com média quantidade de grupos *internacionais* (100%), mas nem todos os festivais desse agrupamento possuem tal modalidade (60%). Também concentram as modalidades *orçamento médio*, grupos *estaduais altíssimo*, grupos nacionais médios, fazendo destes festivais os mais importantes mobilizadores dos grupos teatrais de seus próprios estados e de menor prestígio. Eles têm público médios e são mais jovens que os demais (entre 2003-2010), porém não tão jovens quanto os festivais locais (2011-2016)

Repelem outras seis modalidades, a maioria para o agrupamento mais dominado, os festivais locais, com exceção da modalidade grupos *nacionais alto*, que está abocanhada pelos festivais dominantes (*festivais restritos e festivais amplos*).

Tabela 10 – Modalidades de Festivais Locais

Modalidade	Cla/Mod	Mod/Cla	Global	v.test	Representação
Orçamento baixo	83,33%	100%	64,86%	4,97042114	
Inter baixo (0-2)	80,00%	100%	67,57%	4,64869721	
Público baixo	85,71%	90%	56,76%	4,40744972	
Fundação 2011-2016	84,62%	55%	35,14%	2,66679762	
Capital-	76,47%	65%	45,95%	2,42782802	
Est médio (10-14)	83,33%	50%	32,43%	2,39143722	
Nac alto (8-12)	87,50%	35%	21,62%	2,04698632	
Nac médio (3-7)	35,71%	25%	37,84%	-1,6566286	
Orçamento alto	0%	0%	8,11%	-1,7086485	
Orçamento altíssimo	0%	0%	8,11%	-1,7086485	
Público alto	0%	0%	8,11%	-1,7086485	
Capital+	35%	35%	54%	-2,427828	
Público médio	18,18%	10%	29,73%	-2,7296023	
Inter alto (6-8)	0%	0%	16,22%	-2,7867773	
Inter médio (3-5)	0%	0%	16,22%	-2,7867773	
Orçamento médio	0%	0%	18,92%	-3,107153	

Fonte: elaboração própria.

O grupo dos festivais *locais*, maior grupo (20 de 37 festivais), tem sete modalidades *super-representadas*, todos têm orçamento baixo e baixa quantidade de peças internacionais (100% em ambos), ainda que estas modalidades não lhes sejam exclusivas. Similarmente, apresentam *público baixo*, caracterizando 90% do grupo. Eles também são os festivais mais novos, criados entre 2011 e 2016, e acontecem majoritariamente fora das capitais dos estados brasileiros. Apresentam seis modalidades de dominação completamente ausentes.

Conclui-se que os festivais apresentam uma forte hierarquização, com quatro perfis estruturalmente distintos, organizados segundo volume e tipo de capitais. Os festivais restritos e amplos disputam as posições mais dominantes, monopolizando modalidades mais escassas, como orçamentos mais altos, públicos maiores e internacionalização. Os festivais médios ocupam posição intermediária no campo, mais bem distribuídos pelo território brasileiro, assumindo a possibilidade de ligação entre o teatro mais internacional, nacional e local. Por fim, os festivais locais, expressivamente mais abundantes, representam o grupo mais dominado, com menores orçamentos, menores públicos e quase nenhuma inserção internacional, fortemente voltados para os grupos locais. Entre todos, são os mais jovens e acontecem substancialmente fora das capitais dos estados brasileiros.

3.1.5. CASOS TÍPICOS EXEMPLARES

Escolher a peça é o que há de menor importância, mesmo sendo o cerne da questão – o que é realmente necessário é pensar nos desdobramentos, na produção de sentidos, na provocação que levará ao debate e à reflexão (“Dane de Jade”, 2017, p. 130) - Festival Internacional de Máscaras do Cariri

A partir dos agrupamentos estatisticamente estabelecidos, é possível identificar os festivais mais representativos de cada cluster, isto é, aqueles que concentram as modalidades mais típicas de seu respectivo agrupamento, a partir do cálculo da distância de cada festival ao centro do cluster ao qual pertence. Quanto menor essa distância, maior o seu grau de representatividade relativa. Com base nesse critério, a seleção dos casos seguiu a ordem decrescente de representatividade dentro de cada cluster. Sempre que o festival mais próximo do centro não pôde ser analisado, procedeu-se à escolha do caso imediatamente subsequente na hierarquia de representatividade.

Assim, foi possível analisar a sinopse de cada peça de teatro, percebendo o engajamento das obras em temas mais ou menos politizados no período, muitas vezes refratadas como peças que “levantam o debate e a reflexão”, síntese da forma de refração política no campo teatral, o que permitirá uma análise de casos típicos de cada agrupamento, que exemplifique o conjunto, possibilitando perceber as diferenças e distinções dentro dos festivais de teatro.

Tabela 11- Posição relativa dos festivais nos agrupamentos

Festival	Agrupamento	Distância
MIT São Paulo	Restrito	0,64
FIT Belo Horizonte	Restrito	0,99
Porto Alegre em Cena	Restrito	1,18
Cena Contemporânea Brasília	Amplo	0,74
TEMPO_FESTIVAL (RJ)	Amplo	1,34
Palco Giratório Porto Alegre	Amplo	1,62
Festival Internacional de Londrina	Amplo	1,70
Cena Brasil Internacional (RJ)	Médio	0,40
FILTE Bahia	Médio	0,55
Criança é o Maior Barato (SP)	Médio	0,67
Velha Joana (MT)	Médio	0,69
FIAC Bahia	Médio	0,69
FESTLUSO (PI)	Médio	0,77
Paideia (SP)	Médio	1,02
Janeiro Grandes Espetáculo (PE)	Médio	1,20
Teatro de Rua de Porto Alegre	Médio	1,22
FNT Guaramiranga (CE)	Médio	1,31
Zé Bolo Flô (MT)	Local	0,31
Festival Popular de Teatro de Fortaleza	Local	0,31
Limeira (SP)	Local	0,33
Festival Nacional de Teatro de Rua do Ceará	Local	0,33
Só em Cena (PR)	Local	0,37
FESTEM (SP)	Local	0,37
Atos de Fala (RJ)	Local	0,39
Curta Teatro (AP)	Local	0,43
FESTIM (MG)	Local	0,49
O Mundo Inteiro é Um Palco (RN)	Local	0,49
FIM Cariri	Local	0,49
Prêmio Teatro em Hortolândia (SP)	Local	0,50
Juiz de Fora (MG)	Local	0,62
ENARTCi (MG)	Local	0,63

Amazonia Mato-grossense (MT)	Local	0,63
FEVITE (RS)	Local	0,71
Sertãozinho (SP)	Local	0,78
Três Coroas em Ação (RS)	Local	1,08
FEVERESTIVAL (SP)	Local	1,23
FESTA (SP)	Local	1,31

Fonte: elaboração própria.

O festival mais representativo do agrupamento *restritos* é a Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, criada em 2014 por Guilherme Marques e Antônio Araujo. Guilherme é produtor e gestor cultural desde o início dos anos 1990. Atuou na internacionalização do teatro por meio de experiências como o Centro Internacional de Teatro ECUM, coordenando o Encontro Mundial das Artes Cênicas e o Centro Internacional de Pesquisa em Formação em Artes Cênicas. Participou de diversos festivais nacionais e internacionais, entre eles FIT/BH, FID, FAN, Palco & Rua, além de eventos na Argentina, Venezuela e projetos como Imagem dos Povos e o Encontro de Artes Cênicas de Araxá.

Antônio Araújo, nascido em 1966 em Uberaba (MG), é diretor artístico do Teatro da Vertigem e professor no Departamento de Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), onde fez toda a sua formação acadêmica. Sua carreira acadêmica é altamente internacionalizada, passando pelos centros mais importantes. Com amplo reconhecimento artístico, recebeu a Medalha de Ouro de Melhor Espetáculo para a peça *BR-3*, na Quadrienal de Praga de 2011. Como curador, atuou em diversos projetos, inserido entre os intelectuais do teatro brasileiro, na cena artística nacional e internacional, projetando o Teatro da Vertigem como referência no teatro de pesquisa – típico do teatro feito nos programas de pós-graduação, como veremos no próximo capítulo. Enquanto responsável por um dos festivais mais internacionalizados e restritos, ele afirma:

Prefiro trabalhar com um grupo menor de espetáculos e investir em qualidade. Artistas realmente significativos, obras que têm importância para a cena atual. Pode parecer utopia de curador, mas esse tamanho mais enxuto possibilitaria ao espectador assistir a toda ou a maior parte da programação, o que tornaria possível perceber que os espetáculos conversam entre si (“Antônio Araújo (Tó)”, 2017)

O que faz do modelo restrito um golpe simultâneo de consagração e de autoria curatorial mais conhecida e reconhecida. Em 2016, dez espetáculos compunham a programação da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo: *A Polônia* (Nowy Teatr –

Polônia)²⁴, *100% São Paulo* (Rimini Protokoll – Alemanha/Brasil)²⁵, *A Carga* (Studios Kabako – Congo)²⁶, *A Tragédia Latino-Americana e A Comédia Latino-Americana – Primeira Parte: A Tragédia Latino-Americana* (Ultralíricos – Brasil)²⁷, *An Old Monk* (Bélgica)²⁸, *Ça Ira* (Compagnie Louis Brouillard – França)²⁹, *Cidade Vodou* (Teatro de Narradores – Brasil)³⁰, *Cinderela – Cendrillon* (Teatro Nacional de Bruxelas/Compagnie Louis Brouillard, Bélgica/França)³¹, *Revolting Music – Inventário das Canções de Protesto*

²⁴ (A)polônia é um projeto baseado em textos clássicos e contemporâneos, com fragmentos de Alceste, de Eurípidés; Oresteia, de Ésquilo; e Apolonia, de Hanna Krall; entre outros. As histórias desses personagens mitológicos são refletidas na experiência do século XX e na impotência diante do **Holocausto**. Krzysztof Warlikowski investiga questões sobre a culpa, o perdão e a vingança, o mito e a história, a família e o destino, o amor e a morte, o sacrifício e a covardia. Faz um estudo sobre o medo e o desespero da guerra, e sobre a dor do pós-guerra. Uma tentativa de definir os limites da humanidade.

²⁵ 100% São Paulo é uma criação cênica elaborada a partir da realidade vivida pela população de São Paulo. A peça será representada por cem moradores da capital paulista. Cada participante foi escolhido de acordo com critérios estatísticos que refletem a demografia da cidade, com base em dados do censo. **Esses cem cidadãos formam um retrato vivo e pulsante da cidade:** parte teatro, parte realidade e 100% São Paulo.

²⁶ Durante a última década, Faustin Linyekula tem contado histórias do **Congo, de corpos e destinos violentados e abusados**, irremediavelmente marcados pela grande História. Mas, como, por um momento, deixar de lado palavras para falar sobre a memória de um corpo? Como descobrir como era a dança um pouco antes, ou momentos após as palavras; um pouco antes ou depois do grito; um pouco antes ou depois da História? Nesse caminho, em busca de si próprio, Linyekula partiu em busca de movimentos que já não se dançam mais: danças proibidas pelo deus do milagre e do despertar espiritual.

²⁷ Felipe Hirsch e Os Ultralíricos estreiam *A Tragédia Latino-Americana* na MITsp 2016, com a primeira parte de **um projeto dedicado à literatura deste pedaço do continente** – a ser completado por *A Comédia Latino-Americana*. Assim como no quadríptico *Puzzle*, fragmentos, adaptações e trechos de obras compõem a estrutura. O elenco reúne atores brasileiros, argentinos e chilenos.

²⁸ *An Old Monk* trata do corpo e da mente, e de como é impossível estarem em sintonia um com o outro. Talvez, apenas durante uma breve dança: 1. Um homem faz uma breve dança. Corpo imprensado num corpo de sonho. 2. Um homem não dança mais ou muito raramente. Tentativas vãs para se tornar um monge. O grande anseio é o silêncio e a solidão. 3. E então, do nada, a fantasia de um pouco de dança cai sobre ele, curioso se ainda há o prazer de viver. **O velho monge faz uma breve dança.** E então outra. E outra.

²⁹ *Ça ira* é uma ficção política contemporânea inspirada no processo revolucionário de 1789, na França. O que impulsiona os homens à conquista do poder? Quais novas estratégias poderão ser instauradas entre o homem e a sociedade? Entre a ficção e a realidade, **Ça ira fala sobre essa luta pela democracia**

³⁰ Trajetórias de haitianos até o Brasil. **Cenas da ocupação militar no Haiti**, comandada pelo Brasil. Irrupções da cordialidade brasileira diante da presença haitiana. Insurgências versus “gestão da vida”. Narrativas da Revolução: “esclarecimento” europeu versus Revolução Negra. Escravidão moderna como pressuposto da liberdade europeia. Articulando teatro, cinema e música, o Teatro de Narradores se pergunta em cena: e se o racismo for o sistema? O Teatro de Narradores apresentou o processo de criação de *Cidade Vodou* pela primeira vez ao público em outubro passado, na série Terça Tem Teatro do Itaú Cultural, e faz a estreia integral da peça na MITsp 2016

³¹ Sandra, a *Cinderela* de Joël Pommerat, está convencida de que as últimas palavras ditas por sua mãe pediam para pensar nela a cada cinco minutos – ou realmente morreria. Um relógio em movimento gera um refrão exasperante e recorda esse juramento. **A morte da mãe**, rapidamente eliminada na história dos Irmãos Grimm, é o coração dessa narrativa: uma estimulante contemplação das ligações entre tristeza e culpa. Joël Pommerat municia de sentido real o conto de fadas, sem abrir mão do seu encantamento.

que Libertaram a África do Sul (Neo Muyanga – África do Sul)³² e *Still Life* (Dimitris Papaioannou – Grécia)³³.

As peças convergem problemas políticos globais, favorecendo uma experiência cosmopolita do festival, na qual a diversidade das disputas sociopolíticas é representada nacionalmente, como as peças oriundas da Polônia, Congo, França e África do Sul, que apresentam suas histórias nacionais; ou mesmo o caso da peça grega, abordando o tema do trabalho, ele o faz a partir da mitologia interna à sua história nacional. Por sua vez, as peças brasileiras programadas parecem mais dedicadas às intersecções do Brasil com o mundo, como *Tragédia Latino Americana*, debruçada sobre a literatura desta região ou *Cidade Vodou*, debruçada sobre a presença militar brasileira no Haiti, a partir de 2017 o festival implementa a Plataforma Brasil, focalizando as peças brasileiras, em vitrine para programadores e curadores internacionais, além de organizar um Seminário de Internacionalização, voltado à discussão e instrumentalização de artistas e produtores brasileiros para a circulação de suas peças fora do Brasil.

O festival mais representativo do agrupamento *amplo* é o Cena Contemporânea Brasília. Criado em 1995 por Guilherme Reis, ator, diretor de teatro do Grupo Cena e produtor cultural, que realizou diversos projetos ao longo de sua carreira. Entre 2015 e 2018, tornou-se responsável pela política cultural do Distrito Federal, ocupando a cadeira de Secretário de Cultura.

Em 2016, o Cena Contemporânea Brasília programou os seguintes espetáculos: *Distancia Siete Minutos* (Titzina – Espanha)³⁴, *Ex-que revienten los actores* (Complot –

³² A trilha sonora deste show performático parte da **voz enfurecida dos protestos liderados por movimentos estudantis nas ruas de Soweto** e usa do ridículo das canções atuais para satirizar a vanguarda de uma revolução incompleta. O título *Revolting Music – Inventário das Canções de Protesto que Libertaram a África do Sul* insinua uma inusitada junção entre o discurso político e o repertório pop explorado à exaustão pelo mercado musical. Partindo das canções de protesto e suas componentes de rebelião e revolta, fortemente engajadas, até chegar à música romântica contemporânea, caracterizada por elementos melódicos nauseantes e enjoativos, o espetáculo resulta em uma sonoridade libertária e contagiante. Muyanga transita pela musicalidade resultante para reimaginar outras formas de mudança e uma possível nova luta para localizar o amor dentro de uma ideia de revolução.

³³ Em uma paisagem deserta, sob um céu expansivo, **trabalhadores-humanos** lidam com o peso de materiais simples, tentando se conectar com a leveza do cosmos que os envolve. Corpos são equilibrados e desmembrados, criando ilusões de ótica, que buscam, suavemente, iluminar a humanidade de Sísifo na sua busca por sentido.

³⁴ Felix, um jovem juiz, se vê obrigado a abandonar sua casa, afetada por uma praga de cupins, e buscar abrigo na residência de sua família. O ambiente onde o juiz deve tomar suas decisões e a convivência com seu pai trarão à tona temas fundamentais **como a justiça, a felicidade e o destino**.

Uruguai)³⁵, *La Wagner* (Argentina)³⁶, *Naufragé(s)* (Teatro de Açúcar – França/Brasil)³⁷, *Noite* (Circolando – Portugal)³⁸, *Otelo* (Chile)³⁹, *Tormenta* (Cia Cielo Raso – Espanha)⁴⁰, *A Floresta que Anda* (Cia Vértice – Brasil)⁴¹, *BR Trans* (Coletivo Artístico As Travestidas – Brasil)⁴², *Buraco* (Brasil)⁴³, *Caranguejo Overdrive* (Aquela Companhia de Teatro –

³⁵ O espetáculo está separado em cenas do passado e do presente intercaladamente para que o espectador reconstrua o tempo todo a informação que tem sobre os personagens e as histórias que os unem. Embora tematicamente transite por **aspectos da história recente do país, como a ditadura e suas consequências, seu foco está mais na situação atual**. Expor uma atmosfera de confusão e caos que existe sobre a ditadura torna-se tão importante quanto recordar e denunciar seus crimes. Quem foram os culpados? Quando tudo começou? Quem participou? Qual o papel desempenhado pela sociedade civil? Que papel exerceram os cidadãos comuns? Houve uma guerra ou não? Esses traumas podem ser superados? Eles devem ser superados? Grandes perguntas com respostas esquivas.

³⁶ Quatro mulheres, como quatro valquírias, se apropriam da música de Richard Wagner e assumem a árdua tarefa de **desfazer estereótipos e revelar preconceitos relacionados à feminilidade, à violência, à sexualidade, ao erotismo e à pornografia**. O resultado fascina por colocar em contato o sublime e a banalidade, o irreverente e o sagrado.

³⁷ Coprodução do Cena Contemporânea com o Centro Dramático Nacional Francês La Comédie de Saint-Étienne. Espectáculo que mistura dança, música, instalação e dramaturgia original para contar a história de um artista que usa a ficção para recriar a própria biografia. **O medo do anonimato e a solidão o levam a arquitetar uma espécie de ilha ficcional, onde ele tenta ressignificar sua existência**. Lá, conversa com a gravação de sua própria voz, debate filosofia com o sistema operacional de seu celular, promove sessões de karaokê, sem sucesso. Decide contratar um profissional para lhe fazer companhia.

³⁸ **Um trio de homens dança intensamente a música manipulada ao vivo** por um DJ. Inicialmente focado na obra do poeta português Al Berto, o trabalho apresenta foi criado a partir do estímulo ao improviso e oferece um olhar sobre os subúrbios e os subterrâneos, os pântanos e os não-lugares. A energia selvagem e caótica, emoções prontas e explodir. Limite, desafio, superação. “O abismo é esta linha brilhante entre a noite e a alba”.

³⁹ Uma história de inveja, ódio, racismo, ciúmes e traições, escrita por William Shakespeare em 1604. A companhia chilena apresenta uma adaptação da famosa tragédia, utilizando um elaborado jogo de manipulação de objetos, com um ator e uma atriz representando os personagens principais. Partindo da relação com o melodrama das telenovelas e das relações pessoais, **aproxima a obra do duro cotidiano de violência vivido pelas mulheres da América Latina**. As cenas mesclam momentos de grande precisão técnica, humor e tragédia.”

⁴⁰ “O espetáculo trabalha sobre dois extremos do corpo humano, a força e a debilidade, assim como a obstinação, a resistência, a necessidade e o abraço, para oferecer um olhar sobre a capacidade de **transcender a palavra a partir do corpo**.”

⁴¹ Último espetáculo da trilogia formada por ‘Julia’ (2011, inspirado em ‘Senhorita Julia’, de August Strindberg) e ‘E Se Ela Fossem pra Moscou’ (2014, baseado em ‘As três irmãs’, de Tchecov), dirigidos por Christiane Jatahy e que lhe renderam dois Prêmios Shell de Melhor Direção. Tem como inspiração o clássico ‘Macbeth’, de William Shakespeare, e radicaliza a pesquisa sobre os limites entre teatro e cinema. O público é recebido para um vernissage numa galeria de arte e envolvido por **testemunhos reais filmados de pessoas comuns comentando como suas vidas foram afetadas pelo sistema político e econômico atual do Brasil**. Ao mesmo tempo, os espectadores são envolvidos por situações criadas por atores ao vivo. A diretora colhe depoimentos nas ruas de todas as cidades por onde o espetáculo passa.

⁴² **Criado a partir de conversas com travestis, transexuais e transformistas de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, traz à cena histórias de exclusão e violência**, vividas por esta população de norte a sul do País. Mas a obra subverte as histórias tristes, com narrativas de superação e transformação

⁴³ Trabalho coreográfico que explora as possibilidades de ser e de mover um corpo-matéria em contato/colisão com outras matérias. Buraco é entendido como **relação entre dentro e fora do corpo**, entre diferentes partes do corpo, diferentes materiais. Buracos como frestas, vazamento, passagens para outros lugares, portais para outros mundos

Brasil)⁴⁴, *Cegos* (Desvio Coletivo – Brasil)⁴⁵, *Deitar o Sal* (Conexão Samambaia – Brasil)⁴⁶, *Hysterica Passio* (Teatro Kaus Cia Experimental – Brasil)⁴⁷, *Kassandra* (Cia La Vaca – Brasil)⁴⁸, *Laio e Crísipo* (Aquele Companhia de Teatro – Brasil)⁴⁹, *Looping: Bahia Overdub* (Felipe de Assis, Leonardo França e Rita Aquino – Brasil)⁵⁰, *O Filho* (Teatro da Vertigem – Brasil)⁵¹, *O Imortal: Um Ensaio* (Coletivo Irmãos Guimarães – Brasil)⁵², *Odiseo.com*

⁴⁴ Premiado espetáculo musical que narra a história da antiga região do mangue, no Centro do Rio de Janeiro, com sonoridade inspirada na estética do movimento manguebeat. A partir da figura de um ex-combatente da Guerra do Paraguai, que volta ao local onde morava e encontra tudo modificado, em 1870 (época em que ocorreram as obras de saneamento que dariam origem ao Canal do Mangue), **a peça volta ao passado para fazer uma reflexão sobre o Rio de Janeiro dos dias atuais. A inspiração vem do geógrafo Josué de Castro:** “No mangue tudo é, foi ou será caranguejo, inclusive o homem”. O espetáculo recebeu os prêmios SHELL e APTR de Melhor Texto, Melhor Direção e Melhor Atriz (Carolina Virgüez). Prêmio Questão de Crítica de Melhor Direção, Melhor Atriz (Carolina Virgüez) e Melhor Trilha (Felipe Storino).”

⁴⁵ Performance urbana feita em parceria com o Laboratório de Práticas Performativas da Universidade de São Paulo. Remete a diferentes leituras: a redução da vida do ser humano à função produtiva e de consumo, ao excesso de trabalho, aprisionamento e cristalização da vida, degeneração ética. Apresenta um grupo de homens vestindo terno e gravata e mulheres com *tailleur*, sujos de lama dos pés à cabeça, com uma venda nos olhos, como **alusão à cegueira dos detentores dos poderes executivo, legislativo e econômico do Brasil.**

⁴⁶ Performance multimídia, criada coletivamente, que surge do encontro de artistas de diferentes áreas de conhecimento. Tendo como matriz a dança contemporânea, criadores da Alemanha, Brasil e Uruguai, em residência promovida pelo projeto Conexão Samambaia, conviveram intensamente e compartilharam inclusive o espaço no qual estavam hospedados. Assim todos os espaços foram catalizadores de um processo de criação híbrido e expansivo. O título da criação remete à ideia do **sal como ferramenta transformadora da matéria.**

⁴⁷ Encenação de texto inédito da espanhola Angelica Lidell. Hipólito, filho da esquelética enfermeira Thora e do pálido dentista Senderovich assume diversas figuras alegóricas em cena: a de um mestre de cerimônias, a de seu pai já morto e a dele mesmo na infância. Apresenta sua vida e a de seus pais, retomando ao passado para questionar, julgar e condenar a dor que sente, as feridas ainda não cicatrizadas. **Sobrevivente dos abusos que sofreu durante a infância, chega aos 12 anos com um propósito claro, vingar-se.**

⁴⁸ Apresentado sempre em espaços não convencionais, conta a história de **Kassandra, princesa de Troia, que nasceu menino, mas transformou seu corpo e se tornou uma guerreira do sexo.** Tinha o dom da vidência, mas foi tachada de louca quando previu a terrível tragédia que se abateria sobre a cidade. Nesta noite, ela recebe clientes na boate em que trabalha e reconta, numa língua que não é a sua, o mito violento e sensual que os escritores gregos esqueceram de narrar.

⁴⁹ Interpretação popular do mito de Édipo. Em cena, está a juventude de Laio, futuro pai de Édipo. Para fugir à sangrenta disputa pelo poder, foge de Tebas, exilando-se na Frígia, onde passa a atuar como preceptor do jovem Crísipo, filho do rei Pélops. Entre os dois surge uma grande paixão e eles resolvem fugir. De volta a Tebas, Laio encontra a jovem Jocasta, sua esposa prometida, mas mantém sua relação com Crísipo. **A peça se apropria da narrativa, tendo em vista um horizonte contemporâneo de expansão dos direitos civis e o fenômeno que vem sendo nomeado de poliamor**

⁵⁰ Plataforma de investigação que se desdobra em formatos distintos, de acordo com o contexto local: espetáculo, instalação e festa. **Um estudo do tempo.** Looping é o encontro entre pensamento sonoro e pensamento coreográfico, cuja paisagem predominante são as festas realizadas no largo (festas populares de caráter sincrético, como Yemanjá e Senhor Bonfim) e suas contradições.”

⁵¹ Inspirado em “Carta ao Pai”, escrita por Franz Kafka (1883- 1924) em 1919, endereçada a seu pai e nunca enviada. Um documento vivo da relação conflituosa entre os dois. Na encenação, o corrosivo acúmulo de raiva e frustração é expandido quando o filho também se torna pai. Mas o espetáculo extrapola a atmosfera opressiva do lar, atualizando as noções de vigilância e punição para além das paredes domésticas e **investigando as estruturas essenciais do homem e sua busca desesperada de sentido**

⁵² O Imortal: Um Ensaio oferece a possibilidade de o público conferir de perto o processo de criação de um monólogo que estreará em 2017. A parceria formada pela atriz carioca Gisele Fróes com os aclamados diretores Adriano e Fernando Guimarães é uma homenagem a Jorge Luis Borges, autor argentino, considerado um dos

(Brasil)⁵³, *A Gruta da Garganta* (Brasil)⁵⁴, *De Carne e Concreto: Uma Instalação Coreográfica* (Anti Status Quo Companhia de Dança – Brasil)⁵⁵, *Fio a Fio* (Giselle Rodrigues e Édi Oliveira – Brasil)⁵⁶, *Ladrão de Mim* (Lucianna Mauren – Brasil)⁵⁷, *O Equilibrista* (Cia Yinspiração Poéticas Contemporâneas – Brasil)⁵⁸, *Para Mahal* (Coletivo

maiores escritores do século XX. **Imortalidade, tempo, identidade** são alguns dos temas desse ensaio teatral que pode ser visto de diferentes modos: como a simples leitura de um texto; como o ato de compartilhar lembranças; como uma provocação filosófica; como o momento em que testemunhamos o nascimento de uma imagem; como uma mistura de todas estas coisas ou nenhuma delas.

⁵³ Espetáculo internacional, criado por artistas latino-americanos, que propõe **uma experiência teatral através da tecnologia digital e discussão das práticas mediadas nos relacionamentos**. Ulises viaja constantemente movido por suas tarefas como executivo de uma empresa internacional. Não pode, ou não consegue, voltar para Laura, sua esposa, que o espera na Alemanha. No Brasil, sua amante Elisa também o aguarda. A vida então se organiza por meio do Skype, Whatsapp, Twitter e Facebook. A encenação, que acontece simultaneamente em três países distintos (Brasil, Argentina e Alemanha), convida os espectadores ao ambiente de intimidade e risco assumido pelos intérpretes. No papel de voyeur e através de um monitor em que pode acompanhar a interação da atriz presencial com as outras personagens, o público é convocado a um olhar íntimo sobre essas relações. Em cada país o público acessa uma hora em tempo real da vida da personagem vivida pelo intérprete presencial. Das outras, vê apenas o que os atores dos outros espaços permitem através de uma edição instantânea promovida por eles no decorrer da apresentação.

⁵⁴ **Espetáculo teatral lírico para a Primeira Infância** Baseado na pesquisa sobre a gênese da linguagem do ser humano, do balbúcio ao canto lírico. Espetáculo dedicado a crianças de 0 a 6 anos de idade, que investiga a relação íntima do ser humano com a sonoridade vocal e suas intenções comunicativas. As atrizes e cantoras partem para uma aventura por dentro do corpo, percorrendo o caminho poético do ser humano, quando começa a falar. A encenação conta com músicas especialmente compostas pelo ucraniano Mikhail Studyonov.

⁵⁵ Décimo espetáculo da companhia, é resultado de uma investigação que vem sendo desenvolvida ao longo de 13 anos de pesquisa. Na fronteira entre a performance, as artes visuais e a dança contemporânea, propõe uma reflexão sobre **a condição humana a partir do corpo**. Dialoga com linguagem comum também às artes visuais. Bailarinos e espectadores dividem o mesmo espaço, sem a divisão convencional de palco e plateia

⁵⁶ Espetáculo de dança-teatro que aborda, poeticamente, **o período do envelhecimento**. O que representa viver com um corpo que perde capacidades físicas, mas ganha sabedoria com o acúmulo de experiências vividas? A intuição da morte, a perda da memória, a fragilidade física, a solidão, o afeto, a serenidade permeiam reflexões nas quais a velhice é revelada em sua dureza e também em sua doçura.

⁵⁷ Peça solo que investiga as **experiências afetivas de uma personagem** e seu imaginário. Surgem em cena figuras como “Minha amiga desde sempre”, “Meu amor ladrão de mim”, “o lobo”, dentre outros. Deseja borrar as fronteiras entre realidade e ficção. A encenação inclui composições em vídeo e som, aproximando o espectador e gerando o que a intérprete chama de “um círculo encantado

⁵⁸ Que escolhas transformam um menino em homem e um homem em artista e criador? Um ator tenta salvar seus figurinos num teatro em chamas. Um anjo observa a vida na Terra e não sabe se permanece no conforto da eternidade ou assume os riscos de tornar-se humano. Um rouxinol preso canta para o imperador que está à beira da morte. **Um menino teme a vida e um velho teme a morte**

Tombado – Brasil)⁵⁹, *Segura, Mamãe!* (Cia da Sorte – Brasil)⁶⁰, *Um Caminho para Sara* (Brasil)⁶¹ e *Demonstração de Trabalho: The String of the Body* (Diego Borges – Brasil)⁶².

Caracterizado pelo alto volume de peças programadas do agrupamento, o *Cena Contemporânea* apresentou quase três vezes mais peças que a *MIT-SP*, naquele ano; da mesma forma, com representantes de histórias nacionais próprias, como a peça do Uruguai, que aborda a história da ditadura no país, ou do grupo de Portugal que se inspira em um poeta nacional. As peças brasileiras, por sua vez, não fazem intersecções com o mundo, mas se voltam para os problemas brasileiros, de maneira nacional, como a Cia Vértice, abordando violência política; Coletivo Artístico As Travestidas, sobre transexualidade em diferentes partes do Brasil; Aquela Companhia de Teatro, atravessando a história do Brasil da Guerra do Paraguai ao movimento Manguebeat pernambucano; a performance do Desvio Coletivo, de polissêmica interpretação sociopolítica, ancorada em nacionalização temática. São as peças locais que parecem convergir para um esteticismo detido, ou, pelo menos, sociopoliticamente mais arrefecidos, como *De Carne e Concreto*; *Fio a Fio*; *Ladrão de Mim*; *O Equilibrista*; *Coletivo Tombado*; *Segura Mamãe*; *Um Caminho para Sara*; *Demonstração de Trabalho: The String Body*.

O festival mais representativo do agrupamento *médio* a que tive acesso à programação do ano de 2016 é o Festival Velha Joana, realizado na cidade de Primavera do Leste, Mato Grosso. Este festival foi criado em 2007, produzido por três grupos de teatro da

⁵⁹ **Inspirado na obra *Tu não te moves de ti*, de Hilda Hilst**, composta de três novelas. Tadeu da Razão conta a história de um bem-sucedido presidente de empresa que, aos 50 anos de idade, começa a questionar seus valores. Matamoros da Fantasia apresenta a trajetória de Maria Matamoros que, ao encontrar um homem-anjo, descobre sentimentos como posse e ciúme. E em Axelrod de Proporção está um homem em sua dimensão múltipla, com suas relações com o pai, com o divino, com os dogmas..

⁶⁰ Dona Lelê e Trevolino fugiram do circo. Carregaram tudo o que tinham num Fusca 61 e resolveram montar seu próprio negócio. Dona Lelê virou a dona do circo e tentou colocar o palhaço Trevolino para trabalhar. Mas o que acontece é muita trapalhada. **Espetáculo interativo que mescla equilíbrio, malabarismo e mágica.**

⁶¹ Musical infanto-juvenil. Sara foge de casa rumo a uma floresta. No caminho, vivencia o contraste entre estar sozinha e a convivência inesperada com outros personagens. A oposição entre o desejo solitário de Sara e a nova configuração coletiva de sua jornada convoca-a ao exercício da diversidade e altera seu percurso em direção ao universo do outro. **Escrito por Thales Paradela a partir das experiências vividas por ele em 2014, quando percorreu o Caminho de Santiago de Compostela (Espanha)**, o projeto foi um dos vencedores da Seleção Brasil em Cena, que coloca estudantes de artes cênicas em contato direto com diretores experientes. Encenado por estudantes da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, IESB e UnB, e atores convidados.

⁶² Desenvolvido pelos pesquisadores Jakub Gontarski e Agnieszka Rybak, ligados ao Instituto Grotowski em Wrocław na Polônia. Resultado de mais de 15 anos de práticas de uma extensa plataforma de trabalho de corpo, incluindo ginástica, esporte, artes marciais, dança, teatro e terapia corporal. A partir do desenvolvimento das experiências pessoais e do aprofundamento do processo criativo, **o trabalho pretende incorporar na atuação do performer o que é essencial e eliminar o não essencial**

cidade: Teatro Faces, Teatro Faces Jovem e Grupo Primitivos. Entre os organizadores, destacam-se Wanderson Lana e Ana Dorst. Lana é fundador do Teatro Faces, colaborou na constituição da Secretaria de Cultura, Turismo, Lazer e Juventude da cidade, ocupando o cargo de secretário desde 2015. Dorst também integra o grupo Teatro Faces e iniciou o doutorado em artes cênicas na Universidade Federal de Santa Catarina em 2021, com o projeto: *Experimentos de encenação da peça didática Brecht estão sendo relidos*. Além de atuar como coordenadora da Escola Municipal de Teatro da cidade desde 2015.

Em 2016, o Festival Velha Joana programou os seguintes espetáculos em sua Mostra Oficial: *Quando você chorava lendo O Pequeno Príncipe* (Grupo Primitivos)⁶³, *Romeu e Julieta para os Avisados* (Grupo Faces Jovem – MT/Brasil)⁶⁴, *Maiêutica* (Raquel Mützenberg)⁶⁵, *Se os Tubarões fossem Homens* (Grupo Celsius)⁶⁶, *Ia sem ver* (Grupo Poesia na Lona)⁶⁷, *Palhaçando* (Grupo Tibanaré – MT/Brasil)⁶⁸, *Elefante* (Grupo Faces Jovem –

⁶³ **Naquele tempo a gente sentava e tomava café e falava das coisas da vida**, de como era preciso aproveitar essa cortina densa de problemas que caminhar traz. Quando você chorava lendo O pequeno príncipe ficávamos todos seguros de sua presença, de sua voz e de seus olhos verdes que clareavam peitos e caminhos. Jogávamos em risadas compridas e altas que incomodava os sisudos – como você também um era – ou qualquer desavisado que não entendia da felicidade de estar entre amigos... Seguros. Depois vieram as notícias ruins, o caos dos lugares e uma flecha de saudade que varou o peito (piegas, sabemos... mas você chorou lendo O pequeno príncipe, não está em posição de dizer nada). É uma saudade tão grande que... só desejamos ganhar flores. Você não está mais aqui... É difícil aceitar. Voou para outro planeta (onde o teatro é melhor, esperamos) e deixou como trigo o verde dos seus olhos e a xícara de café (sem açúcar), esperando uma boa conversa onde você diz que leu de um livro qualquer e sorrimos disso até os lábios cansarem.

⁶⁴ *Romeu e Julieta*, a maior história de amor impossível de todos os tempos, **recebe influência popular da periferia numa construção colaborativa onde são discutidas políticas sociais e imposições midiáticas** (Atores continuem daqui). O diretor pediu para continuarmos essa sinopse para dizer que o trabalho foi colaborativo, mas foi ele que escolheu o texto, obrigou a gente a ler o livro e a improvisar umas cenas aí. Não vai ter nada de surpresa porque Romeu e Julieta morrem no final depois de um monte de rolo do frei Lourenço. Se eu fosse dizer sinceramente o que tem de diferente nessa nossa versão da história é que.... Os atores não foram avisados, não foram consultados e não foram respeitados. E essa história já deu, né gente? Cansado já disso.

⁶⁵ Ideias que compõem um corpo-matéria que se dobra, desdobra e se faz em dobras, atualiza e condensa as fisicalidades e a plasticidade de seres em cena. **O corpo é recurso material e plástico, que se deixa dividir ou multiplicar pelas subjetividades femininas: a capacidade de renascer, de se re-parir.**

⁶⁶ Sem sinopse

⁶⁷ *Ia Sem Ver* narra a trajetória de vida da poetisa Ana Cristina Cesar, mais conhecida por Ana C., numa viagem através de suas poesias. Dividindo-se em duas, sempre no limiar da queda, marginalizando-se em versos enquanto uma discussão, que nunca aconteceu, com **Caio Fernando Abreu, expõe seus medos e a beleza de seus medos.**

⁶⁸ No meio da escuridão, do mundo sem encantamento e lirismo, Drinco e Flan surgem com as suas gambiarras e bugigangas iluminando o espaço, ali, estão todos os seus passatempos artesanais para se relacionar no mundo. **Palhaçando é um espetáculo direcionado ao público infanto juvenil que ilustra as peripécias de dois palhaços que celebram a vida**, acreditando que nascemos para sermos felizes. E porque não fazer da vida uma grande aventura?

MT/Brasil)⁶⁹, *Boé* (Cia Teatro Faces – MT/Brasil)⁷⁰, *OraMortem* (Grupo In-próprio Coletivo)⁷¹, *Eu em ti* (Cia Carne Agonizante)⁷² e *Tropeço* (Cia Tato)⁷³.

A programação do festival apresenta contornos políticos menos explícitos e nitidamente menos cosmopolitas em relação aos festivais *restritos*, mas também menos nacionalizados, se comparado aos festivais amplos. O que não significa que ele abandone os temas sociopolíticos, mas está nitidamente focado em peças que abordam as relações de gênero e o corpo. O último, a uma só vez, como forma expressiva por excelência das artes da cena e como socialmente constituído.

Com viés aparentemente mais existencialista estão as performances *Maiêutica*, oriunda de uma pesquisa acadêmica realizada em nível de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Mato Grosso; *Boé*, encenado pelo grupo que produz o festival, o Teatro Fac; e *Eu em Ti*, da Cia Carne Agonizante, de São Paulo. A peça *Elefante*, do grupo Faces Jovem, tem denuncia da violência de gênero. *Se os Tubarões fossem homens*, performance sem sinopse, é inspirada na fábula homônima de Bertolt Brecht, sobre as relações de poder na sociedade. As demais atravessam temas mais líricos, como *Quando você chorava lendo O Pequeno Príncipe* (Grupo Primitivos), também organizador do Festival. A presença dos três grupos de teatro

⁶⁹ Uma mulher é violentada por um grupo de homens, mas são os homens que julgam a inocência da mulher. Enquanto a vítima pede socorro é colocada em discussão a sua maneira de se vestir, de se comportar e, até mesmo, as condições em que se encontrava no momento do ataque. **O espetáculo surge a partir da pesquisa sobre casos reais de estupro e sua repercussão nas redes sociais.**

⁷⁰ **Um corpo morre e o universo entra em desequilíbrio.** Os corpos que ficaram se potencializam em ações: A mãe que se corta, a esposa grávida que força o nascimento do filho, o desconhecido que fuma, a onça que precisa morrer para que o equilíbrio volte. *Boé* caminha pelos desencadeamentos do contato num mundo de interferência e desencontros onde uma alma, já sem corpo, precisa partir para encontrar seu lugar.

⁷¹ *OraMortem* é um momento inesperado, um delírio disparado no encontro da Velha com o Menino. Dois personagens se fragmentam em reflexos e projeções para expor aquilo que não cabe, que é desajustado, que escapa das clausuras do espaço-tempo. **A proximidade da morte como sintoma de vida.** O corpo dela transborda e o espaço inundado está na iminência de derramar.

⁷² Concebido, dirigido e coreografado por Sandro Borelli, "Eu Em Ti" tem como fonte de inspiração no poema de mesmo nome, escrito por Adalgisa Nery, com quem Ismael Nery (um dos ícones da vanguarda brasileira) viveu por 12 anos. O foco é **"a abstração do corpo erótico e santificado"**, despojado de vida no tempo e no espaço, em busca da preservação dos elementos essenciais à existência, concebendo o ser humano de forma espiritual. Tudo o que é posto em cena é feito sem concessões, com a convicção de que a arte lida não apenas com a estética, mas também com a ética, procurando o entroncamento entre reflexão enquanto arte".

⁷³ "Tropeço" dá vida ao simples. Para isso não são necessárias palavras, mas a sonoridade do cotidiano verbalizada em onomatopeias. Na narrativa sobre a velhice a linguagem é dita nos sons e na ação das personagens. Sobre uma mesa, com baús e alguns pequenos objetos cria-se um mundo onde dois atores manipuladores e suas mãos dão vida a duas personagens: duas velhas que moram juntas. **Partindo da costureira visão que temos da velhice mostra-se sua solidão e as pequenas ações rotineiras**, porém cria-se um universo de sutileza e extravagância, poesia e comicidade em mãos que andam, dançam, bebem, respiram, riem e choram.

organizadores do festival na própria programação evidencia a endogenia dos grupos dominados, que produzem os próprios eventos para se apresentarem.

Por fim, o festival representativo do agrupamento *locais*, ao qual tive acesso às informações é o *Festival Nacional de Teatro de Rua do Ceará*, criado em 2013 pelo grupo Garajal, na cidade de Maracanaú-CE. Oriundos de formação teatral realizada na cidade pela prefeitura, dedicam-se a expressões teatrais e circenses. O grupo tem quatro integrantes: Angélica Gadelha, Germana Cavalcante, Rayane Mendes e Arnaldo Moura. Todos passaram por diversas formações não formais, circulando, enquanto artistas, em diferentes festivais de pequeno e médio porte pelo Brasil.

No ano de 2016, os seguintes espetáculos foram programados no *Festival Nacional de Teatro de Rua do Ceará*: *A Casatória C'a Defunta* (Cia Pão Doce de Teatro – RN, Brasil)⁷⁴, *A Farsa do Cuviteiro* (Art Juca – CE, Brasil)⁷⁵, *As Aventuras do Fusca a Vela* (Grupo Ueba – RS, Brasil)⁷⁶, *Corpo x Lixo x Cidade* (CE, Brasil)⁷⁷, *Devorando Heróis – A Tragédia Segundo os Pícaros* (Os Pícaros Incorrigíveis – CE, Brasil)⁷⁸, *El Hijos de Las Américas* (Los Patos Mojados; Dona Zefinha – CE, Brasil e Argentina)⁷⁹, *Júlia* (Cirquinho

⁷⁴ De modo lúdico e divertido a peça conta as peripécias de quem já partiu desta vida para uma melhor e dos que ainda respiram por esses ares. Cinco atores em “pés-de-banco” levam a magia para as ruas a partir da história do medroso Afrânio, que está prestes a casar-se com a romântica Maria Flor, mas acidentalmente casa-se com a fantasmagórica Moça de Branco, que o conduz para o submundo. Lá, o jovem fará valorosos amigos e aprenderá uma grande lição. Mesmo assim, Afrânio está disposto a não desistir **do seu amor verdadeiro**, ainda que isso lhe custe à própria vida.

⁷⁵ A Farsa do Cuviteiro é um espetáculo que costura clássicos do teatro ocidental e da cultura popular, como a Mandrágora de Maquiavel, O Avarento de Molière, o Pavão Misterioso de José Camelo de Melo Rezende, Brozogó, Militão e o Diabo de Patativa do Assaré e As Aventuras de Pedro Malazartes de domínio público. Estruturado nos moldes da commedia dell'arte, o espetáculo conta ainda com uma música bem executada ao vivo que **transparece a alegria de um teatro feito para a rua**.

⁷⁶ O espetáculo se passa em torno de um ferro velho, onde dois personagens vivenciam em uma situação singular, confundindo realidade com fantasia. O velho Ismael conta e experimenta sua história através do seu fusca, transformando o carro em uma embarcação, conduzindo o espectador a viajar com seus devaneios. **Delírios de um homem experiente que viu de perto a fúria de uma vingança**.

⁷⁷ Cato LIXO na CIDADE e os transformo em CORPO pra não fazer do CORPO mais um LIXO construo a CIDADE. Corpo-lixo-cidade é **uma interferência que habita e redesenha pessoas e arquiteturas das cidades**. Um trajeto urbano traçado pelas relações da performer com o lixo encontrado que faz da CIDADE uma permanência para não deixar o CORPO virar LIXO.

⁷⁸ No melhor **espírito carnavalesco**, a montagem/ folia teatral encena as trágicas histórias de dois heróis da Grécia Antiga: Prometeu e Ájax.

⁷⁹ A peça conta a história de Juan Perez Da Silva, que, cansado de sua rotina de trabalhar como **escravo** para o Dono da Grana, decide sair do emprego, largar seu lugar de conforto que o aprisiona, para tentar compreender o sentido da vida. **No caminho, encontra vários personagens da cultura popular latino-americano, ícones, mártires e mitos, que vão aos poucos mostrando a verdadeira história jamais contada**, dando-lhes conselhos e saberes que serão úteis na jornada.

do Revirado – SC, Brasil)⁸⁰, *Todo Camburão Tem um Pouco de Navio Negreiro* (Nóis de Teatro – CE, Brasil)⁸¹, *Urubus* (Grupo Pavilhão da Magnólia; Cia Prisma de Artes – CE, Brasil)⁸², *O Auto do Rei Leal* (Coletivo Rei Leal – CE, Brasil)⁸³, *Final de Tarde* (Teatro de Caretas – CE, Brasil)⁸⁴, *As Aventuras de João Sortudo* (Cia Prisma de Artes – CE, Brasil)⁸⁵ e *Circo Alegria* (Grupo Garajal – CE, Brasil)⁸⁶.

Fortemente local, o festival tem quatro das treze peças manifestadamente mais politizadas, como *El Hijo de las Américas*, realizado em coprodução Brasil e Argentina; *Júlia*, buscando produzir humanidade nas pessoas em situação de rua por meio de uma proposta cômica; *Todo Camburão tem um pouco de navio negreiro*, espetáculo que engaja o público a tomar decisões em meio ao debate sobre o racismo brasileiro; além de *Urubus*, criado a partir da peça de Ricardo Meirelles Vieira, abordando a ditadura militar brasileira. As demais nove peças engajam-se na comicidade, lirismo e palhaçaria, como o próprio grupo

⁸⁰ **Júlia, uma mulher das ruas, vem chegando.** Palheta, seu fiel escudeiro, é quem a conduz. Na bagagem, coisas do mundo, coisas da vida, tantas coisas. Entre realidade e ilusão há uma linha muito tênue, onde uma mulher sem pernas seria capaz de rodopiar. Esta dupla errante gira o mundo ou é o mundo quem os gira? Excluídos pelos excluídos, dizendo-se donos dos restos de um circo incendiado, Júlia e Palheta “se viram”. Não é fácil ter pernas!

⁸¹ O espetáculo “*Todo Camburão Tem Um Pouco de Navio Negreiro*”, vencedor do Prêmio Funarte de Arte Negra, conta a história de Natanael, uma espécie de anti-herói que habita as periferias. Dividido em três atos, narramos a saga de um menino negro que, inserido num contexto de opressão e violência, é levado a tomar decisões que lhe custarão um julgamento popular. Convocado à decisão sobre o destino de Natanael, o público se vê inserido num forte debate **sobre o extermínio da juventude negra nas periferias**, além da desmilitarização da polícia e da política brasileira. A partir de uma dramaturgia épica, onde o ator narrador é o grande foco, apresentamos uma “tragédia afro”, com elementos alegóricos e representativos do universo do movimento negro além de referências diretas à mitologia dos Orixás.

⁸² Transpirado do texto *O Palácio dos Urubus*, de Ricardo Meirelles, **devorando sua problemática poética-política, assumimos aqui uma ação para o nosso tempo, uma espécie de agitprop da perplexidade.** Esta peça quer pensar o insidioso e estúpido ódio atual. Sejam bem vindos à corte real! Mas saibam de uma vez que: O rei morreu!!!

⁸³ A partir da obra de William Shakespeare, conta a história do cego Leal que, cansado de suas obrigações, decide dividir seu reino com as três filhas. **A partir daí, desenrolam-se situações cômicas e trágicas, com ingredientes regionais.**

⁸⁴ Final da Tarde vai propõe **uma experiência de atuação cênica baseada no detalhe da interpretação, onde proximidade e intimidade entre transeuntes e atores são os elementos centrais.** Um aspecto importante é que os transeuntes não serão previamente informados da peça. Não há palco nem formalidades de início e fim. importante é que os transeuntes não serão previamente informados da peça. Não há palco nem formalidades de início e fim. A história de uma mãe, seu filho e seu marido no dia a dia de Fortaleza invadir o Centro de Fortaleza e o Final da Tarde se desenrolará no instante cotidiano.

⁸⁵ Baseado em um conto popular de domínio público, o espetáculo conta as peripécias passadas por um jovem que, após sete anos numa fazenda, volta pra casa da mãe. No caminho, diversas situações ocorrem, **fazendo da experiência vivida uma possibilidade de aprendizagem.**

⁸⁶ Uma trupe mambembe que vai para uma praça para exibir seu espetáculo. **Números de acrobacias, pernas de pau e malabares** mostram as principais peripécias de palhaços que, em diversas situações levantadas durante o espetáculo, revelam detalhes do mundo circense.

organizador do festival, que se apresenta no festival, no mesmo movimento endógeno e de autoprodução verificado no agrupamento *médios*

Assim, ao comparar os quatro festivais dos quatro agrupamentos, percebemos que a internacionalização dos festivais de teatro segue uma lógica própria à sua forma expressiva, com produções teatrais mais imagéticas – ou mesmo as *poéticas do movimento* – que favorecem a plasticidade da cena, seja nos movimentos dos corpos, entre os corpos, seja nas expressividades cênicas mais amplas, incluindo cenografia, em detrimento das produções que têm o texto como expressividade central, ainda que não excluídas. Mais do que isso, tratando-se de um campo nacional dominado no espaço internacional, os dominantes do campo teatral brasileiro – festivais *amplos* e *restritos* – tendem a ocupar posições voltadas para o internacional e, por consequência, podem impor suas formas aos modelos importados de fora (Sapiro, 2025, p. 183), ao mesmo tempo em que os festivais dominantes operam o espaço estatal de internacionalismo, fazendo convergir os representantes nacionais (Sapiro, 2025, p. 184), programando os representantes nacionais, favorecidos pela intermediação de embaixadas ou das agências próprias para fins culturais, como British Council, Instituto Cervantes, Aliança Francesa, Instituto Goethe, ou regionais, como Iberescena. O que faz da produção local ausente dos festivais dominantes, e a serem simultaneamente artistas e produtores de suas próprias apresentações, como verificamos ser o caso dos festivais *médios* e *locais*.

Sobretudo, a politização se mostra mais marcada nos festivais dominantes, que mobilizam questões em escala internacional, abordando problemas sociopolíticos de diferentes nações. Já os festivais mais dominados tendem a programar obras voltadas à comicidade, ao lirismo poético e à palhaçaria. É como se a hierarquização instaurada pelos primeiros modernizadores se reatualizasse nas oposições do espaço social dos festivais, mesmo entre aqueles que se situam no polo mais autônomo e, por isso, menos orientados pelo mercado.

4. AS IDEIAS DOMINANTES QUE DEVEM SER DOMINADAS

[...] uma das características próprias da ação pedagógica institucionalizada (enquanto inculcação explícita de modelos explícitos) reside no poder de comandar a prática tanto ao nível inconsciente – através dos esquemas constitutivos do *habitus* cultivado – como ao nível consciente, através da obediência a modelos explícitos (Bourdieu, 2024, p. 125).

Os intelectuais dominantes do teatro são agentes que efetivam a produção, disputa e circulação de crenças próprias ao campo teatral – comandando as práticas conscientes e inconscientes. A academização da arte é um problema sociológico enfrentado por Pierre Bourdieu que evidencia os confrontos entre a lógica acadêmica e a artística. A primeira é operada pela figura do professor, responsável pela reprodução dos cânones e pela valorização do passado com a força institucional. A segunda lógica, operada pelo artista, é criadora no momento presente e direcionada para o rompimento e o vanguardismo, regida pela regra geral da institucionalização da anomia. (Fondu, 2023, p16). A diferença fundamental entre os dois campos está nos requisitos explícitos de entrada, *numerus clausus* (Bourdieu, 1992, p.272).

Enquanto o campo universitário tem regras de entrada altamente restritivas, efetivadas pela exigência do maior diploma educacional possível, o doutorado, o campo teatral, por sua vez, caracteriza-se pela baixa institucionalização profissional e pela ausência de regras para sua entrada. A frágil institucionalização de associações, sindicatos ou de legislações restritivas corrobora as características do campo, de interesse do próprio campo, fortemente organizado pela lógica do carisma. Por isso mesmo, os diplomas universitários em teatro oferecem aos seus portadores um recurso social seguro, em um universo inseguro, pouco profissionalizado, incerto e fortemente concorrencial (Fondu, 2023, p.14). O doutoramento, em especial, possibilita uma diversificação das ambições para fora das atividades estritamente artísticas, posicionando seus portadores como autoridades intelectuais, de postos perenes, dada a irreversibilidade do diploma. Ao mesmo tempo, operam a “distribuição desigual das condições de aquisição da disposição propriamente estética que exigem e do código necessário à decodificação” (Bourdieu, 2024, p. 117).

Institucionalizada na Alemanha nos anos 1920 e na França nos anos 1950, a formação teatral nas universidades é um fenômeno transnacional e relativamente recente (Fondu, 2023, p.16). No Brasil, a formação teatral em nível superior está atrelada à formação de professores

de artes para a educação básica: “em 1970 não existiam mais de trinta cursos superiores nas diversas áreas artísticas” (Koudela; Santana, 2013, p. 450) progressivamente, os bacharelados e licenciaturas em artes cênicas se efetivaram no final do século XX, quando se repetiu, em nível de pós-graduação, a miscelânea artística. É na virada do século XX para o XXI que os programas de pós-graduação em artes cênicas passam a ser criados, em vários casos oriundos de programas de artes, ocupando uma posição relativamente dominada no campo universitário.

A primeira década do século XXI é marcada pela “presença cada vez mais comum de criadores de teatro em departamentos de graduação ou pós-graduação em artes cênicas das universidades brasileiras” (Fernandes, 2013c), efetivando a produção do artista-pesquisador e do teatro de pesquisa – circulam nos festivais. Assim, um aprofundamento qualitativo na produção teatral brasileira se configurou pelas possibilidades institucionais que os programas de pós-graduação possibilitam, como o intercâmbio de pesquisadores, produção de artigos, revistas especializadas, editoração de livros, profusão de linhas de pesquisa, agrupamento artístico em torno de grupos de pesquisa vinculados a agências financiadoras, criação de eventos e associações próprias. (Koudela; Santana, 2013, p. 451) além das bolsas de pós-graduação.

O processo de academicização favoreceu as relações institucionais com as Humanidades. Por exemplo, Fischer (2018) demonstra que os percursos institucionais do feminismo nas Artes Cênicas foram fortemente influenciados por experiências pioneiras nas Ciências Sociais, nas Humanidades e na Filosofia no Brasil. A autora destaca a dinâmica de dupla agência exercida por professoras dessas áreas, que não apenas produziram conhecimento acadêmico — por meio de disciplinas, núcleos de pesquisa e dossiês temáticos —, mas também atuaram na criação de festivais e obras teatrais vinculadas a essas agendas.

Com grande transformação morfológica, o aumento do número de doutorados no Brasil forjou uma nova autoridade, capaz de prover um capital cultural institucionalizado, por meio dos diplomas emitidos, como espaço de disputa das crenças do campo, na disputa de operadores axiológicos, isto é, “as categorias éticas do entendimento escolástico que conferem aos sistemas de oposições culturais seu ‘sentido’, na dupla acepção de significação e de orientação no espaço” (Sapiro, 2025, p. 33). Nesse cenário, torna-se plausível observar a politização resultante da inserção de novidades axiológicas. Mostrarei, ao longo do capítulo, como os programas de pós-graduação investem nessa disputa.

Um dos fatores de legitimidade dos programas de pós-graduação no campo teatral é o fato de que também são produtores de obras teatrais. Assim, eles dão continuidade ao processo de autonomização do teatro como espaço especializado para criação de forma mais autônoma em relação ao mercado, apoiados institucionalmente nas universidades. Com prazos mínimos de quatro anos, os doutoramentos em artes cênicas possibilitam o desenvolvimento de uma peça de teatro, uma performance, uma técnica/tecnologia de criação, de pedagogia etc.

O primeiro programa de pós-graduação em Artes foi criado em 1974. Até o ano de 1993, a área contava com apenas seis programas. Já em 1996, eram 15 programas. Em 2003, eram 22 programas. Em 2017, 55 programas. Em 2025, totalizou 70 programas, destes 16 são programas específicos de Artes Cênicas (CAPES, 2021). Para compreender a produção intelectual do teatro, analiso um requisito explícito e explicitador de entrada ao domínio restrito dos doutores em artes cênicas: os editais de ingresso nos programas de pós-graduação. Eles não apenas escolhem os escolhidos, mas produzem as escolhas a serem escolhidas. Isto é, ao implicarem uma base referencial relativamente comum aos neófitos, explicitada antes de serem avaliados, os processos seletivos são poderosos rituais iniciáticos.

A análise das bibliografias obrigatórias das provas permite compreender quais são os intelectuais e as ideias dominantes e que, portanto, devem ser dominadas pelos aspirantes a intelectuais dominantes do teatro, os doutores. O edital é objeto especial para essa análise pela sua capacidade de expressar, simultaneamente, o resultado de um conjunto de disputas nos programas de pós-graduação em artes cênicas, ao mesmo tempo em que é fortemente produtor de novos intelectuais. Como observou uma professora entrevistada: “[as transformações bibliográficas] vêm pela luta de algumas professoras, professores e tal, mas sobretudo dos estudantes, é em função dos estudantes, sabe? É com muito atrito, muito debate em sala de aula” (Entrevistada A, 2025), evidenciando, por um lado, que há uma diversidade de agentes nas disputas dos editais, em especial aqueles que irão se submeter a eles, mas também no valor atribuído a uma legitimidade dos estudantes enquanto motores desses processos.

Estes devem, invariavelmente, dominar essas ideias a fim de conquistar uma vaga nos programas. Assim, se os doutorandos têm certa liberdade intelectual para perseguir projetos de pesquisa relativamente próprios, os editais geram um denominador mínimo comum entre os ingressantes. Como resultado de disputas, os editais evidenciam autores,

obras e, por consequência, ideias relativamente consolidadas como legítimas para aquele determinado programa de pós-graduação, que o faz em relação ao campo dos intelectuais em que está inserido.

Entre os onze programas de pós-graduação em artes cênicas,⁸⁷ analiso os sete programas mais bem avaliados pela CAPES: Universidade de Brasília (UnB), Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Universidade Federal da Bahia (UFBA), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Universidade de Campinas (UNICAMP), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e Universidade de São Paulo (USP). Ao examinar os editais de doutorado em Artes Cênicas, será possível traçar as transformações nas bibliografias exigidas, os temas das obras, modalidades de ações afirmativas implementadas pelos programas e as linhas de pesquisa, verificando certa correspondência entre as transformações epistemológicas, axiológicas e tomadas de posição institucionais.

Ao todo, foram levantados sessenta e seis editais de seleção de doutorado, coletados nos portais dos programas e em diários oficiais, e por meio da Lei de Acesso à Informação, extraindo-se e catalogando os dados das obras.⁸⁸ Para comparar os editais, estabeleci critérios de classificação das obras, com base na Classificação Decimal Universal (CDU), indicada na ficha catalográfica dos livros e disponibilizada por bibliotecas. Textos de periódicos acadêmicos seguiram a classificação da CAPES conforme a “área mãe”. Os que não se enquadraram nessas estratégias foram classificados por mim a partir de pesquisa sobre título, autor e tema da obra. Essas classificações tendem a estabilizar consensos mínimos entre editoras e bibliotecas. Eventualmente, determinadas obras podem ter características dúbias em relação ao CDU, mas, antes de ser um problema para a pesquisa, esse aspecto enriquece o problema sociológico e a compreensão das linhas de força em disputa no campo teatral.

Tabela 12 – Caracterização bibliográfica dos Programas de Pós-graduação em Artes Cênicas

Universidade	Nota CAPES	Editais Doutorado	Criação	Total de obras	Total Exógenas	Proporção
UNIRIO	6	11	1991	115	34	29,6
UFBA	6	9	1997	300	66	22,0

⁸⁷ Udesc, UFBA, UFRGS, UFRJ, UFRN, UFSJ, UFU, UnB, Unicamp, Unirio, USP

⁸⁸ Com colaboração das estudantes de iniciação científica: Ana Firmino, Raissa Ranielli e Maria Eduarda Doudement.

UDESC	5	10	2002	276	53	19,2
USP	6	13	2006	267	33	12,4
UFRGS	5	8	2007	89	14	15,7
UNICAMP	6	5	2011	29	1	3,4
UNB	5	10	2014	248	24	9,7
Total		66		1324	225	17,0

Fonte: elaboração própria.

Os quatro grupos de obras mais recorrentes — Artes, Filosofia, Letras e Ciências Sociais — foram organizados em duas categorias: as obras de Artes, consideradas endógenas ao campo, e as demais, classificadas como *exógenas*, essas últimas, em geral, não se concentram exclusivamente nas reflexões internas ao fazer artístico — como criação, fruição ou técnica —, mas mobilizam debates mais amplos, de natureza social, política e histórica.

Entre os autores exógenos mais recorrentes na amostra destacam-se Jorge Larrosa, presente treze vezes em editais de três programas; Luiz Rufino e Luiz Antônio Simas, que somam onze ocorrências — seis em coautoria e cinco separadamente — distribuídas por cinco programas. Também apresentam alta incidência João Teixeira Coelho Netto, requisitado dez vezes por um único programa, e Djamila Ribeiro, citada sete vezes em dois programas. Com seis recorrências, aparecem Courtine, Corbin e Vigarello, em dois programas; Masschelein e Simons, no mesmo programa; assim como Jacques Rancière e Judith Butler — esta última mobilizada por três programas.

A análise das obras desses autores ilumina os conteúdos discutidos, constituindo um caminho privilegiado para analisar as formas de politização que atravessam os programas de pós-graduação. Isso porque o conjunto das obras exógenas revela um trânsito ativo entre o campo intelectual do teatro e outros campos intelectuais, indicando quais são as referências externas adotadas, suas problemáticas e axiologias, além das formas institucionais que sustentam a circulação dessas ideias, favorecidas pelo paradigma do artista-pesquisador e do teatro de pesquisa, aglutinando, às querelas estéticas, os problemas sociopolíticos qualificados. O exame detalhado de cada programa, segundo a cronologia de sua criação, permite observar, em minúcia, os movimentos de autonomização e politização que atravessam seus processos seletivos, expondo como determinados autores e problemáticas ganham centralidade ao longo do tempo.

Tabela 13 - Frequências de autores nos editais de seleção de doutorado

Autor/a	Frequência	Universidades	Anos
Jorge Larrosa	13	UDESC, UNIRIO, UnB	2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024
José Teixeira Coelho Netto	10	USP	2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020
Djamila Ribeiro	7	UDESC, UnB	2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024
Courtine, Corbin e Vigarello	6	UDESC, UFBA	2014, 2016, 2018, 2019, 2020
J. Masschelein; M. Simons	6	UDESC	2017, 2018, 2019, 2021, 2023, 2024
Jacques Rancière	6	USP	2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017
Judith Butler	6	UFRGS, UNIRIO, UnB	2019, 2020, 2021, 2023, 2024
Luiz Rufino; Luiz Antônio Simas	6	UDESC, UnB, UNICAMP	2021, 2022, 2023, 2024
bell hooks	5	UDESC, UnB	2022, 2023, 2024
Pierre Bourdieu	5	UDESC, UFBA	2014, 2015, 2016, 2018, 2019
Aristóteles	4	USP	2011, 2012, 2013, 2014
Georges Minois	4	UFBA	2015, 2016, 2018, 2019
Luiz Antônio Simas	4	UDESC, UFRGS	2022, 2023, 2024
Michel Maffesoli	4	UFBA	2015, 2016, 2018, 2019
Suely Rolnik	4	UFRGS, UNIRIO	2015, 2016, 2023, 2024
Christine Greiner	3	UnB	2022, 2023, 2024
Giorgio Agamben	3	UDESC, UNIRIO	2013, 2021, 2022
Peter Pál Pelbart	3	UDESC, UFRGS	2017, 2023, 2024
Rômulo Avelar	3	UFBA	2018, 2019, 2020
Silvia Federici	3	UDESC	2021, 2023, 2024
Boaventura de Souza Santos	2	UNIRIO	2017, 2018
Flavia Regina Marquetti; Pedro Paulo A. Funari	2	UFBA	2018, 2019
Floyd Merrell	2	UFBA	2015, 2016
Fredric Jameson	2	UDESC	2014, 2016
Geertz Clifford	2	UFBA	2018, 2019
Isabelle Stengers	2	UDESC	2019
João Francisco Duarte Junior	2	UFBA	2015, 2016
Joaze Bernardino-Costa; Nelson Maldonado-Torres; Ramón Grosfoguel (Org.)	2	UDESC	2021, 2022
Muniz Sodré	2	UFBA	2018, 2019
Rubens Alves da Silva	2	UNIRIO	2020, 2021
Virginia Kastrup	2	UFRGS	2023, 2024
Walter Benjamin	2	UDESC	2014, 2022
Achille Mbembe	1	UDESC	2019
Adilbênia Freire Machado e Sandra Haydée Petit.	1	UFBA	2024

Adriano Pedrosa; André Mesquita	1	UNIRIO	2019
Antônio Bispo Santos	1	UNIRIO	2024
Antônio Risério	1	UNIRIO	2019
Cida Bento	1	USP	2024
Cleise Mendes	1	UFBA	2018
Davi Kopenawa e Bruce Albert	1	USP	2024
David Lapoujade	1	UDESC	2019
Erdmut Wizisla	1	UDESC	2017
Fátima Costa de Lima	1	UDESC	2023
Filomena Chiaradia	1	UNIRIO	2017
Gilberto Icle	1	UNIRIO	2018
Grada Kilomba	1	UNIRIO	2019
Gumbrecht	1	UDESC	2014
Irene Cardoso	1	UNIRIO	2016
Isabel a Marques	1	UFBA	2019
Jacques Derrida	1	UNIRIO	2018
Jean-Luc Nancy	1	UNIRIO	2019
Jesús Martín-Barbero; Germán Rey	1	UDESC	2022
John Dewey	1	UDESC	2019
Leda Martins	1	UNIRIO	2024
Luiz Rufino	1	UNIRIO	2023
Marcia Teles	1	UDESC	2019
Michel Foucault	1	UNIRIO	2017
Monique Vandressen	1	UDESC	2024
Rosa Maria Bueno Fischer	1	UNIRIO	2017
Silvia Rivera Cusicanqui	1	UDESC	2024
Stuart Hall	1	UFRGS	2019
Valencia Sayak	1	UDESC	2019
Viveiros de Castro	1	UNIRIO	2018

Fonte: elaboração própria

4.1. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO

Batizado de Programa de Pós-Graduação em Manifestações Espetaculares em 1991, e posteriormente de Programa de Pós-Graduação em Teatro, até assumir o nome atual, o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO é pioneiro no Brasil. Em

publicação comemorativa alusiva aos seus trinta anos, em 2021, o primeiro parágrafo assim define o corpo acadêmico:

docentes e discentes comprometidos com a teoria e a prática das Artes articuladas às questões da contemporaneidade, como as relacionadas a temas como gênero, relações, identidades étnico-raciais, processos decoloniais e diversidade religiosa. (Pereira, 2022, p.5)

O texto, na sequência, denuncia a situação política do país naquele período, no qual, segundo os autores, tais processos fragilizaram ainda mais o campo artístico. Tomada de posição política característica do polo que constituiu sua autonomização na produção de dependência do Estado, utiliza o paradigma da *resistência* na apresentação da obra, mas também em dezenas de outras vezes ao longo das falas dos palestrantes do colóquio realizado em 2021. Entre as mesas de abertura, encerramento e de apresentações das pesquisas do programa, destaca-se a mesa especial: *Teatro, Performances, Feminismos e Interseccionalidades*, reunindo pesquisadoras em torno das reflexões sobre as práticas artísticas feministas. A mesa constituiu uma área de investigação institucionalizada nas linhas de pesquisa *Arte e Feminismo*⁸⁹, ao lado das linhas *História e Historiografia do Teatro e das Artes*; *Performances: Corpo, Imagens, Linguagens e Culturas*; *Poéticas da Cena e do Texto Teatral*; *Processos e Métodos da Criação Cênica*; *Processos Formativos Educacionais*.

Em seu processo seletivo, o programa mantém, desde 2013, avaliação teórica escrita, baseada na bibliografia indicada, com certo padrão na quantidade de obras em seu edital de seleção de doutorado, estabilizando-se em dez textos obrigatórios, com pelo menos metade deles da área de Artes. Entre as obras exigidas em 2013, onze eram oriundas de uma mesma revista mantida pelo programa, O Percevejo Online, que teve suas atividades encerradas em 2017. A partir de 2021, fortalece a *endogenia* em quase a totalidade das obras. Outro fenômeno que endossa a autorreferência às artes é o aumento da diversidade de artigos acadêmicos de revistas especializadas em Artes ou Artes Cênicas em seus editais; em 2024,

⁸⁹ Linha de pesquisa de caráter inter e transdisciplinar, voltada para os estudos feministas e decoloniais no campo das artes - teatro, dança, performance, circo, artes visuais, cinema, práticas curatoriais - e manifestações culturais em uma perspectiva interseccional. Em diálogo com disciplinas como história, psicanálise, filosofia, literatura, cultura visual, antropologia, teoria queer e com os saberes tradicionais afrodiáspóricos e indígenas (no Brasil, América Latina e Caribe), esse campo de estudos engloba pesquisas sobre práticas, teorias e pedagogias artísticas relacionadas a gênero, sexualidade, raça, ecofeminismos, intervenções críticas na história da arte, entre outros, comprometidas com modos de pesquisar e pensar a partir do Sul global.

oito entre os dez textos exigidos eram oriundos de revistas acadêmicas⁹⁰, seis na área de Artes. Entre os autores *exógenos*, destacam-se alguns filósofos e psicanalistas, como Suely Rolnik, Jorge Larrosa, Judith Butler e Grada Kilomba

Tabela 14 Distribuição de obras nos editais UNIRIO

Ano	Artes	Filosofia	Letras	Sociais	Total
2013	13	1	0	1	15
2015	8	0	1	0	9
2016	7	0	1	2	10
2017	8	1	0	3	12
2018	6	1	0	3	10
2019	5	1	2	2	10
2020	5	1	2	2	10
2021	9	0	0	1	10
2022	9	0	0	1	10
2023	7	0	0	2	9
2024	7	0	1	2	10

Fonte: elaboração própria.

Tabela 15 - Bibliografia UNIRIO não classificadas como Arte

Ano	Autor(es)	Texto / Livro ou Revista
2013	Giorgio Agamben	O que é o contemporâneo
2015	Suely Rolnik	Geopolítica da cafetinagem em <i>A Teatralidade do Humano</i> (org. Ana Lúcia Pardo)
2016	Suely Rolnik	Geopolítica da cafetinagem em <i>A Teatralidade do Humano</i> (org. Ana Lúcia Pardo)
2016	Irene Cardoso	História, memória e crítica do presente em <i>Para uma crítica do presente</i>
2016	Jorge Larrosa	Notas sobre a experiência e o saber da experiência em <i>Revista Brasileira de Educação</i> , n. 19, 2002
2017	Rosa Maria Bueno Fischer	Arte, pensamento e criação de si em Foucault em <i>Revista Currículo sem Fronteiras</i> , v. 15, n. 3, 2015
2017	Michel Foucault	O Corpo Utópico, As Heterotopias

⁹⁰ Revista Sala Preta/USP (2); Revista Periferia/UERJ; Revista Letras/UFSM; Revista ArtCultura/UFU; Revista Moringa/UFPB; Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM; Revista Urdimento/UDESC.

2017	Jorge Larrosa	A operação ensaio em <i>Revista Educação e Realidade</i> , v. 41, n. 3, 2016
2017	Boaventura de Souza Santos	Para além do pensamento abissal em <i>Revista crítica de Ciências Sociais</i> , n. 78, 2007
2018	Jorge Larrosa	Notas sobre a experiência e o saber da experiência em <i>Revista Brasileira de Educação</i> , n. 19, 2002
2018	Viveiros de Castro	Perspectivismo em <i>Metafísicas canibais</i>
2018	Jacques Derrida	Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento em <i>Revista Cerrados</i> , v. 211, n. 33, 2012
2018	Boaventura de Souza Santos	Um discurso sobre as Ciências na transição para uma ciência pós-moderna em <i>Revista Estudos Avançados da USP</i> , v. 2, n. 2, 1988
2019	Judith Butler	Actos performativos e constituição de gênero em <i>Gênero, Cultura Visual e Performance</i> (org. Ana Gabriela Macedo)
2019	Grada Kilomba	A Máscara em Cadernos de Literatura em <i>Tradução</i> , n. 16, 2016
2019	Jean-Luc Nancy	À escuta em <i>Revista Outra Travessia</i> , n. 15, 2013
2019	Adriano Pedrosa; André Mesquita	Histórias da sexualidade
2019	Antônio Risério	Palavras Canibais em <i>Revista da USP</i> , n. 13
2020	Rubens Alves da Silva	Entre "artes" e "ciências": a noção de performance e drama em <i>Revista Horizontes Antropológicos</i> , v. 11, n. 24, 2005
2021	Rubens Alves da Silva	Entre "artes" e "ciências": a noção de performance e drama em <i>Revista Horizontes Antropológicos</i> , v. 11, n. 24, 2005
2022	Jorge Larrosa	Experiência e Alteridade em Educação em <i>Reflexão e Ação</i> , v. 19, n. 2, 2011
2023	Luiz Rufino Rodrigues Junior	Pedagogias das encruzilhadas <i>Revista Periferia</i> , v. 10, n. 1, 2018
2023	Jorge Larrosa	Experiência e Alteridade em Educação em <i>Reflexão e Ação</i> , v. 19, n. 2, 2011
2024	Leda Martins	Performances da oralitura: corpo, lugar da memória em <i>Letras</i> , n. 26, 2003
2024	Antônio Bispo Santos	Somos da terra em <i>Piseagrama</i> , n. 12, 2018

Fonte: elaboração própria

Suely Rolnik é destaque na arte contemporânea desde a década de 1990⁹¹. Os escritos da pensadora foram exigidos em 2015 e 2016 pela UNIRIO, e em 2023 e 2024 pela UFRGS. A pensadora deslinda a complexa relação entre o desejo e o capitalismo, sendo uma referência para pesquisas sobre a captura da subjetividade pelo mercado. Foi importante importadora da filosofia de Deleuze e Guattari para o campo teatral brasileiro. Junto ao último, ela escreveu o livro *Micropolítica: Cartografias do Desejo*, que aborda as relações de poder nas interações cotidianas, explorando como o desejo e a subjetividade são modulados pelo *capitalismo*. A perspectiva apresentada por Rolnik oferece fundamentos para uma ação artística politicamente orientada, defendendo a experimentação e a criação como formas de *resistência* à captura do *desejo* pelo sistema econômico. O que podemos chamar de inculcação de uma prática artística economicamente *desinteressada*, em seus termos: *desejo não cafetinado*.

O ensaio de Suely Rolnik desenvolve uma crítica à inscrição da arte no capitalismo, em oposição ao polo de produção ampliada. A autora identifica, no Brasil, um atraso na politização explícita da arte, o que revela como os processos de subjetivação foram moldados de maneira particular. Para ela, a criação surge sempre em situação de crise: problemas em um contexto que exigem respostas e podem assumir diferentes linguagens. Assim, criar é necessariamente um gesto de oposição às formas já estabelecidas: “É o mundo que está em obra por meio desta ação” (Rolnik, 2011, p. 286)

A autora opõe-se à noção de “tendência”, típica do polo mercadológico, defendendo que o fazer artístico é um fazer de possíveis, e não uma mera reprodução do que já se apresenta. A arte, nesse sentido, não reflete o mundo, mas o produz. Contudo, o que ela

⁹¹ Geopolítica da Cafetinagem foi publicado na coletânea Teatralidades do Humano, material resultado de um ciclo de seminários realizados entre 2006 e 2007 no Rio de Janeiro, que congregou uma diversidade de intelectuais e artistas em torno de temas sociais, filosóficos e políticos, tendo o teatro como eixo central. O evento e sua publicação também revelam os nomes da politização: Adair Rocha, Alessandra Vannucci, Alexandre Dacosta, Amir Haddad, André Parente, Antônio Abujamra, Antônio Araujo, Antônio Grassi, Antônio Januzelli, Augusto Amaral, Augusto Boal, Carmen Luz, Célio Turino, Cláudio da Costa, Cleise Campos, Cleusa Helena Castell, Daniel Lins, Denise Stoklos, Edson Barrus, Eliane Pardo, Evaldo Mocarzel, Fátima Saadi, Fernando Guimarães, Geo Britto, Glória Ferreira, Heloisa Buarque de Hollanda, Henrique Schafer, Hermano Vianna, Ivana Bentes, João Falcão, Joel Rufino, José Da Costa, Julio Adrião, Kaká Werá, Marcia Ferran, Marcos Prado, Maria Helena Kühner, Maria Thaís, Paola Berenstein Jacques, Peter Pál Pelbart, Ricardo Basbaum, Samir Murad, Sergio Bianchi, Sérgio Sá Leitão, Sidnei Cruz, Suely Rolnik, Tato Teixeira, Vera Holtz, Xico Chaves, Zé Celso Martinez Corrêa.

chama de “política de subjetivação” anestesiar a vulnerabilidade ao outro, restringindo a capacidade de relação. A autora recorre à neurociência, disciplina científica legitimada, diferenciando a capacidade cortical — de produção de representações simbólicas e reprodução social — da capacidade subcortical, que ela chama de “corpo vibrátil”, relacionada aos afetos, forças e energias que constituem a vida — conceito trabalhado largamente em sua carreira⁹². É justamente a intraduzibilidade entre sentir e pensar que alimenta a tensão própria à criação: o que se sente não cabe no que se pensa, exigindo novas formas de expressão. Nesse ponto, a crítica ao capitalismo se centra em sua forma de produzir subjetividades, que devem ser o alvo preferencial da arte.

Rolnik critica também o polo de produção ampliada da cultura, que seria responsável por produzir uma “identificação hipnótica” com as imagens de mundo veiculadas pela publicidade e pela cultura de massa. Estas, ao prometerem uma espécie de “paraíso na Terra”, colocam o Capital no lugar de Deus, remodelando o cristianismo. Além disso, o que ela denomina “capitalismo cognitivo” apropriou-se dos modos de existência subjetiva criados nos anos 1960/70, transformando-os em combustível de sua lógica de acumulação. Em contraponto, a filósofa concebe uma ontologia contracultural das artes, que funcionariam como formas privilegiadas de expressão das problemáticas do tempo presente. Isto é, as artes teriam a função inerente de se opor às formas culturais hegemônicas.

Na análise da autora, a compreensão do totalitarismo é fundamental para entender como a ditadura militar brasileira favoreceu o “enrijecimento patológico do princípio identitário” (Rolnik, 2011, p. 290). Ela distingue, assim, as subjetividades servilmente adaptadas ao *status quo* — propensas a preservar a ordem e, portanto, alinhadas ao regime militar — das forças criativas que resistem a esse enrijecimento.

Rolnik também discute a singularidade brasileira marcada pela tradição antropofágica. Se, por um lado, ela resgata um mito de ancestralidade brasileira descontraída, livre e flexível, transmitido abstratamente pela memória, por outro lado reconhece que o neoliberalismo mobilizou o que chama de “faceta mais baixa” do tropicalismo. Diferentemente de críticos como Roberto Schwarz (Schwarz, 2014), Rolnik não condena o Tropicalismo por inteiro. Nesse ponto, a corrupção e o “jeitinho” aparecem

⁹² Como em Rolnik, (2005), e depois apresentado em diferentes palestras e seminários. Termo que também utilizou como título de catálogo de exposições em 1998. A influência do conceito de corpo vibrátil também se expressa na sinopse do espetáculo Vestígios, de Marta Medeiros, integrante da Plataforma Brasil, na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo do ano de 2019.

como as piores expressões dessa baixa antropofagia: “a ‘plasticidade’ da fronteira entre público e privado e a ‘liberdade’ de apropriação privada dos bens públicos levada na brincadeira é uma de suas piores facetas, impregnada da herança colonial” (Rolnik, 2011, p. 295). Contextualmente, vale lembrar que o texto data de 2006, período de desilusão política à esquerda pelos escândalos de corrupção do primeiro governo Lula. Ainda assim, a autora se distancia do expediente de argumento *ad hoc* e *ad hominem*, nos termos criticados por Bourdieu em *Homo Academicus* (2011), ao não reduzir o problema à figura do governante ou a um episódio circunstancial. Pelo contrário, colabora para uma interpretação mais sistemática, inscrita em longas durações históricas e estruturais, vinculando tais práticas a heranças coloniais e às ambiguidades persistentes entre público e privado no Brasil. Elaboração típica da sua posição em movimento de refração da política no campo intelectual.

Para a filósofa, a arte tem uma vocação privilegiada para problematizar o regime capitalista da subjetividade. Mais do que denunciar ou conscientizar — práticas que, para ela, pertencem à macropolítica —, a arte pode “liberar a vida em seus pontos de interrupção, devolvendo-lhe a força da germinação” (Rolnik, 2011, p. 291). Nesse processo, abre-se espaço para a invenção de outros mundos possíveis. Ainda assim, atuando como intérprete da nação, a autora aponta a existência de uma tripla confluência doentia que marcou a imaginação brasileira: a violência traumática da ditadura, a cafetinagem neoliberal e a ativação da baixa antropofagia. Essa combinação explicaria o rebaixamento da capacidade crítica e a identificação servil no país.

Por fim, Rolnik sugere que o Brasil está atrasado nesse debate internacional sobre a subjetividade e sua inscrição no capitalismo cultural. Entretanto, ela ressalva que artistas como Lygia Clark já estavam sintonizados com essas problemáticas, antecipando questões que apenas mais tarde se tornariam centrais. Sobretudo, ao marcar um atraso, ela consegue valorizar sua proposta filosófica, tornando-se uma autora altamente demandada no campo artístico, transitando entre as diferentes linguagens e disputando o sentido político da arte a partir de uma elaboração filosófica altamente sofisticada e distintiva no campo teatral, tornando-se bibliografia obrigatória nos anos de 2015 e 2016 e, depois, na UFRGS em 2023 e 2024.

Por sua vez, o autor mais recorrente nas seleções da UNIRIO é Jorge Larrosa, recordista também na soma global de autores, tendo sido exigido doze vezes entre os sete editais levantados. O filósofo aparece pela primeira vez no edital da UNIRIO em 2016,

depois na UnB, no seu primeiro edital em 2019, e inaugura sua presença no edital da UDESC em 2021. Com obras distintas nos certames, destaca-se *Notas sobre a experiência e saber da experiência*, no qual o autor reflete sobre as aprendizagens a partir da radicalidade subjetiva da experiência individual e intransferível de cada pessoa.

A presença de Larrosa no Brasil é constante; o texto *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*, publicado em 2001, é resultado de uma conferência proferida na UNICAMP. Já o texto exigido no edital do programa de pós-graduação em artes cênicas da UNIRIO, em 2017, *A operação ensaio*, foi proferido no Seminário Internacional Michel Foucault, em setembro de 2004. Logo, ganhou repercussão nas artes cênicas, tendo como advogado o reconhecido Matteo Bonfitto, professor livre-docente do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP, que divulgava Larrosa em suas palestras nos idos de 2008.

Ancorando seu argumento em autores como Benjamin e Heidegger, Larrosa propõe um novo paradigma para pensar a educação, deslocando-se dos pares ciência/técnica e teoria/prática para o eixo experiência/sentido. Diferentemente dos anteriores, este paradigma colocaria a experiência como dimensão radicalmente subjetiva e reflexiva, entendida como “aquilo que me passa”. Nesse esquema, o que ele chama de ‘sujeito da informação’ é criticado: obcecado por dados e opiniões, ele perderia a possibilidade de experiência, “a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência” (Bondía, 2002, p. 21)

A sua primeira crítica ao modelo da ‘sociedade da informação’ busca uma denúncia de risco político, pois ele o compara ao modelo do ‘organicismo’ que sustentou sociedades totalitárias. Assim, a sociedade da informação também poderia nos levar aos riscos do totalitarismo. Outra crítica fundamental é de ordem mais moralizante: Larrosa denuncia a arrogância do excesso de opinião e da velocidade de sua produção: “A velocidade com que nos são dados os acontecimentos e a obsessão pela novidade, pelo novo, que caracteriza o mundo moderno, impedem a conexão significativa entre acontecimentos” (Bondía, 2002, p. 23) O que chama de ‘sociedade da informação’ institucionaliza, via educação, a produção subjetiva de buscadores de informação e produtores de opinião, que, ao fim e ao cabo, inviabilizam a experiência – este superior e que deve ser protegido.

Para o filósofo, a experiência exige tempo e não pode ser reduzida. O trabalho, junto da informação e da opinião, aparece como uma forma inferior de saber, incapaz de gerar verdadeira experiência. O sujeito da experiência, modelo a ser buscado, define-se pela

passividade e exposição, em oposição ao sujeito ativo e produtivista. Passividade associada ao apaixonamento, aproximando o que chama de experiência à paixão, carregando a sua proposta de maior existencialismo.

Tudo se passa como se a passividade da experiência fosse vista como moralmente superior, favorecendo uma filosofia normativa do espectador, que é sacralizado pela digna oportunidade de ter uma experiência. A sua operação filosófica parece ser capaz de transformar o capital cultural distintivo de ir ao teatro em um modo de vida em si superior, garantindo ao campo teatral as altas honrarias de ser produtor especializado da experiência.

Dois movimentos de afinidade eletiva são verificáveis no pensamento de Larrosa que explicam seu sucesso. O primeiro, a ideia de irreprodutibilidade da experiência, pensada para a prática pedagógica, afina-se com o paradigma da arte da interpretação no tempo presente e da irreprodutibilidade da experiência teatral. O paradigma da interpretação no tempo presente é vasto em diferentes tradições de interpretação. Já o paradigma da irreprodutibilidade da experiência teatral está vinculado à sua história social de *autonomia negativa*, na qual o teatro passa a valorizar a experiência irreprodutível do presente como oferta exclusiva de sua linguagem, frente, por exemplo, à arte de narrar e à arte de interpretar, tomadas por outras linguagens. Além disso, a afinidade teórica que produz entre a educação e o teatro é especialmente frutífera para os intelectuais do teatro que vão ocupar posições dominantes de educadores, portanto detentores formais da responsabilidade de reprodução da diferença estética e da formação de atores e atrizes.

O segundo movimento de afinidade eletiva apresenta-se de forma mais abrangente e ecoa em outros pensadores, como a própria Rolnik. Vinculado ao pensamento filosófico de matriz foucaultiana, Larrosa insere-se no campo pós-estruturalista, alinhando-se a concepções de poder que marcaram as artes cênicas no período, como aquelas formuladas por Judith Butler e Jacques Rancière. Revela-se especialmente produtiva, nesse contexto, a crença na capacidade das produções artísticas — em particular as performáticas e corporais — de operar como instâncias criativas capazes de gerar efeitos políticos.

O pensamento pós-estruturalista de Judith Butler foi exigido para ingresso no doutorado em artes cênicas da UNIRIO no ano de 2019, mas não foi aprofundado. Na obra solicitada pela UNIRIO, *Atos performáticos e constituição de gênero*, a filósofa estadunidense aproxima a teoria feminista da tradição da filosofia fenomenológica, buscando encerrar a presunção de um sujeito anterior à linguagem, explicitando o aspecto mais

contundente de sua teoria da ação: a perspectiva de que o gênero não é uma identidade estável, mas efetivamente uma prática reiterada de atos performativos insistentemente repetidos, uma estilização do corpo que cria o fetiche de um *eu* estável. A teoria parece bastante propícia à área artística, que tem a prática performática centrada no corpo como elemento fundante.

Butler aparece em 2019 junto de Grada Kilomba, com *A Máscara*, na qual ela efetiva um intenso diálogo com o Franz Fanon de *Pele Negra, Máscaras Brancas* – exigida uma única vez em todos os editais. Nesta obra, Kilomba retoma o instrumento de violência escravista na famosa imagem da Escrava Anástacia, com uma máscara de ferro, para pensar simbolicamente como o racismo e o colonialismo efetivavam um silenciamento da subjetividade negra, impedindo a produção simbólica desse grupo, constituído como o *outro* do branco, necessariamente ameaçador e violento. A sua análise destaca a legitimidade dos discursos sobre quem pode falar – próxima a outras obras encontradas nos editais, como Djamila Ribeiro. Em sua perspectiva, o impedimento da fala é condição fundamental para a reprodução do racismo, o que colabora para a compreensão do campo teatral como uma forma de disputar os meios de produção simbólica, contribuindo para a compreensão do teatro como terreno especial para politizar o racismo.

A exigência dessas autoras marca uma politização em raça e gênero comum aos demais programas a partir de 2019. Além de Butler e Kilomba, aparece ainda *Histórias da sexualidade: uma antologia*⁹³. Já em 2020 o movimento de politização acompanha a autonomização; aos poucos, reduzem-se os autores *exógenos*, enquanto os autores *endógenos* passam a carregar tais problematizações sociopolíticas refratadas nas querelas teatrais. Eles passam a ter uma diversidade de autores, majoritariamente nacionais, publicados em revistas especializadas e que tendem a não se repetir⁹⁴. Assim, o edital para ingresso no ano letivo de 2020 traz apenas um autor *exógeno*, porém três textos *endógenos* inéditos, todos diretamente endereçados a problemas sociopolíticos a partir das artes cênicas, periferias urbanas, história do teatro negro brasileiro e minorias políticas. Para 2021⁹⁵: corpo

⁹³ Organizado por Adriano Pedrosa e André Mesquita

⁹⁴ *Teatro e dança no Centro de Artes da Maré: ações de contra-mundo* (Coutinho; Soter, 2019); *Por uma reconfiguração das relações entre cena teatral e minoritarismo* (Ferreira da Rocha Júnior, 2019) *Por uma história negra do Teatro Brasileiro* (Lima, 2015)

⁹⁵ *O Corpo-Arquivo em TRANS (Més enllà) de Didier Ruiz* (Bertrand, 2020); *Deslocamento Epistêmico e Estético do Teatro Decolonial* (Bisiaux, 2018); *Atos de Profanação* (FERNANDES, 2020)

e sexualidade feminina, transgeneridade e decolonialidade. Em 2022, as opções politizadas parecem mais tímidas, voltando em 2023⁹⁶, com decolonialidade, feminismo e ambientalismo. Neste ano, Luiz Rufino aparece com *Pedagogias das Encruzilhadas*, articulando conceitos afrodiaspóricos e indígenas, publicada na Revista Periferia. O autor, ao lado de Luiz Simas, passa a constar nos editais tanto da UNIRIO como da UnB e da UNICAMP a partir de 2022.

Por fim, o processo de autonomização interno ao próprio programa, que pode decidir suas formas de ingresso, passa a ser politizado pela inserção de ações afirmativas. Desde 2014, o programa de pós-graduação em artes cênicas da UNIRIO prevê ações afirmativas para pessoas com deficiências; em 2015, elas passam a ser também raciais; em 2022, para servidores da instituição; e, em 2023, para indígenas, fazendo das transformações teóricas transformações institucionais.

4.2. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA

O Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia nasceu em 1997, a partir do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade, criado em 1994 pelo Professor Dr. Armindo Jorge de Carvalho Bião, que também deu origem aos Cadernos do GIPE-CIT⁹⁷. É no ano de 2000 que se torna um dos programas pioneiros do país na formação de doutores em Artes Cênicas. Desde sua criação, ele tem uma inserção internacional, realizando convênios e cotutelas com universidades de diferentes países. Em termos institucionais, o programa criou, em 1998, a Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas,

⁹⁶ Altamira 2042: *Performance Feminista e o Antropoceno* (Bernstein, 2021); *Tra(d)ição como ética decolonial do cabaré sudaca: Cantada em prosa, verso e rebolado!* (Braga, 2021)

⁹⁷ Sobre a Revista: Editada pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/ UFBA), Cadernos do GIPE-CIT é uma revista semestral especializada em Artes Cênicas. Acolhe a colaboração livre de trabalhos inéditos, atuais e de reconhecido interesse acadêmico nas áreas de teatro, de dança, de cinema, de circo, de performance e afins, na forma de artigos científicos, ensaios e entrevistas. A revista mantém seu foco na *práxis* em Artes Cênicas, privilegiando contribuições que fortaleçam as relações culturais ibero-americanas, bem como reflexões sobre as matrizes africanas e indígenas e seus impactos na cena contemporânea.

principal associação acadêmica da área, além de também passar a editar a Revista Repertório⁹⁸, ambas as revistas preocupadas com produções racializadas e contra-europeias.

Tabela 16 - Distribuição de obras UFBA

Doutorado UFBA	2015	2016	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024	Total
Artes	40	44	44	44	42	4	4	4	8	150
Filosofia	0	0	1	1	0	0	0	0	0	2
Letras	5	7	4	4	3	0	0	0	0	11
Sociais	9	7	11	11	3	0	0	0	0	25
Total	54	58	60	60	48	4	4	4	8	188

Fonte: elaboração própria

Analisei nove editais de seleção de doutorado em Artes Cênicas, de 2015 a 2024, com exceção de 2017. A prova teórica é direcionada pelas linhas de pesquisa, o que explica o grande volume de obras diferentes entre as linhas do programa⁹⁹, chegando ao ápice de sessenta obras no ano de 2019; o volume cai drasticamente em 2021, estabilizando-se em oito obras no edital do ano de 2024. Entre os intelectuais *exógenos* exigidos ao longo dos anos, destaca-se a influência francesa, com Michel Maffesoli, Pierre Bourdieu, George Minois e o trio Courtine, Corbin e Vigarello.

Tabela 17- Bibliografia UFBA não classificadas como Arte

Ano	Autor	Título
2015	Floyd Merrell	Viver aprendendo:
2015	João Francisco Duarte Junior	Fundamentos estéticos da educação.

⁹⁸ REPERTÓRIO, periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia – PPGAC-UFBA, há quase duas décadas, tem por missão incentivar a práxis transdisciplinar em artes cênicas, com ênfase no pensamento contemporâneo. Mantém seu foco na produção do pensar-fazer em arte, predominantemente em duas frentes: no âmbito internacional, ao fomentar e fortalecer as relações ibero-americanas; no âmbito nacional, privilegiando contribuições advindas das regiões Norte e Nordeste do país. Dessa maneira, busca romper com a hegemonia eurocêntrica e aquela do eixo Sul-Sudeste e, sobretudo, produzir e divulgar narrativas mito-poéticas que espelhem e traduzam realidades locais e transnacionais, contribuindo para apresentar a diversidade artística, cultural e acadêmica, nos níveis local, nacional e mundial. (“Sobre a Revista Repertório”, [S.d.]).

⁹⁹ Em 2015, cinco linhas: *Matrizes Estéticas na Cena Contemporânea; Poéticas e Processos de Encenação; Somática, Performance e Novas Mídias; Dramaturgia, História e Recepção e Processos educacionais em Artes Cênicas*. Em 2024, quatro linhas: *Tradições, contemporaneidades e pedagogias da cena; Poéticas e Processos de Encenação; Corporeidades e Interfaces: Somática, Performatividade e Artes Digitais; Dramaturgia, História e Teorias do Teatro*

2015	Michel Maffesoli	O conhecimento comum: compêndio de sociologia compreensiva
2015	Georges Minois	História do riso e do escárnio.
2015	Pierre Bourdieu	Escritos de educação.
2016	João Francisco Duarte Junior	Fundamentos estéticos da educação.
2016	Floyd Merrell	Viver aprendendo: cruzando fronteiras dos conhecimentos com Paulo Freire e Charles S. Peirce
2016	Michel Maffesoli	O conhecimento comum: compêndio de sociologia compreensiva
2016	Georges Minois	História do riso e do escárnio.
2016	Pierre Bourdieu	Escritos de educação.
2016	Courtine, Corbin e Vigarello	História do corpo.
2018	Rômulo Avelar	O avesso da cena: notas sobre produção e gestão cultural.
2018	Pierre Bourdieu	Escritos de educação.
2018	Geertz Clifford	Interpretação das culturas.
2018	Courtine, Corbin e Vigarello	História do Corpo.
2018	Raimundo Matos de Leão; Cássia Lopes (orgs)	Tempos de Dramaturgia
2018	Michel Maffesoli	O conhecimento comum: compêndio de sociologia compreensiva
2018	Flavia Regina Marquetti; Pedro Paulo A. Funari	Sobre a pele: imagens e metamorfoses do corpo.
2018	Cleise f Mendes	A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia.
2018	Georges Minois	História do riso e do escárnio
2018	Muniz Sodré	Reinventando a educação: diversidade, descolonização e redes.
2019	Rômulo Avelar	O avesso da cena: notas sobre produção e gestão cultural.
2019	Pierre Bourdieu	Escritos de educação.
2019	Geertz Clifford	Interpretação das culturas..
2019	Jean-jacques Courtine	História do Corpo.
2019	Michel Maffesoli	O conhecimento comum: compêndio de sociologia compreensiva
2019	Isabel a Marques	Dançando na escola.
2019	Flavia Regina Marquetti; Pedro Paulo A. Funari	Sobre a pele: imagens e metamorfoses do corpo.
2019	Georges Minois	História do riso e do escárnio.
2019	Muniz Sodré	Reinventando a educação: diversidade, descolonização e redes.
2019	Courtine, Corbin e Vigarello	História do Corpo
2020	Rômulo Avelar	O avesso da cena: notas sobre produção e gestão cultural..
2020	Courtine, Corbin e Vigarello	História do Corpo
2021	-	-
2022	-	-
2023	-	-
2024	Adilbênia Freire Machado e Sandra Haydée Petit.	Filosofia africana para afrorreferenciar o currículo e o pertencimen

Fonte: elaboração própria.

Comparada com as demais universidades, a UFBA apresenta uma endogenia consolidada na exigência bibliográfica de seus editais. A soma das obras *exógenas* não ultrapassa um quarto do total das obras propriamente voltadas para as artes. A partir de 2021,

todas as obras exigidas no edital de seleção podem ser classificadas como endógenas, o que é sintoma da crescente autonomização do campo e de politização própria.

Maffesoli, com o livro *O conhecimento comum: compêndio de sociologia compreensiva*, está presente nos quatro editais de 2015 a 2019 e provavelmente está no de 2017 e até em anteriores, já que não há grandes alterações neste período. A UFBA é a única a exigi-lo em edital entre os analisados. O sociólogo ocupa posição periférica no sistema francês, mas foi reconvertido em autoridade simbólica no Brasil, especialmente por áreas periféricas das Ciências Humanas, em um fenômeno de alodoxia (Dimitrov, 2023) (Dimitrov; Pereira, 2025).

A presença do sociólogo francês é resultado de sua influência sobre o criador do programa, o professor Armindo Bião. Com Maffesoli, ele realizou mestrado e doutorado na Universidade Paris V, além de ter atuado em seu famoso *Centre d'Études sur l'Actuel et le Quotidien*. Levando adiante a perspectiva intelectual de Maffesoli, Bião criou um grupo de pesquisa e extensão que levava adiante o programa intelectual de Maffesoli, como mencionado, além de uma revista acadêmica com o mesmo título – não por acaso, verifica-se também Muniz Sodré, responsável pela inserção da teoria de Maffesoli no campo da comunicação no Rio de Janeiro (Dimitrov; Pereira, 2025)

Roberto Mauro Cortez Motta faz a apresentação do livro de Maffesoli, destacando como ele se opõe a cânones das ciências sociais, como Comte, Marx, Durkheim, Lévi-Strauss e Radcliffe-Brown. Para Motta, o livro apresenta quatro teses fundamentais que dão ao autor uma qualidade para o olhar do mundo presente, do sentido prático do cotidiano, do pluralismo metodológico e de qualquer ‘ordenamento’ da vida humana. Assim, garante uma abertura para uma sociologia pautada pelo pensamento de fluxos contínuos, muito mais criativos e menos metodologicamente estabilizados. Não por acaso, Motta define seu pensamento como ‘místico’ e ‘orgiástico’ (Jeffman, 2013), formas que parecem propícias a certas tendências do fazer teatral que se acredita na manipulação irrestrita de símbolos e significados. Tal postura encontra ressonância em tradições cênicas que tomam Dioniso – deus do vinho, do êxtase e das festas – como patrono, como é exemplarmente o caso do Teatro Oficina, que incorpora esses elementos em sua estética própria.

Outro sociólogo francês verificado nos editais da UFBA, no mesmo período de Maffesoli, é Pierre Bourdieu, com o livro *Escritos sobre educação*. Enquanto na UDESC, Bourdieu foi exigido no ano de 2015, com a obra *A Distinção*. Aqui, *Escritos sobre educação*

traz a perspectiva crítica do sistema de educação francês, desvelando as dinâmicas de reprodução social pela educação. O autor desromantiza a atividade escolar, argumentando que ela favorece os estudantes com capital cultural já adquirido em casa e desfavorece os desfavorecidos. Enquanto Maffesoli era exigido para estudantes que desejavam entrar na linha intitulada *Matrizes Estéticas na Cena Contemporânea*, Bourdieu era exigido para interessados na linha *Processos Educacionais em Artes Cênicas*, dedicada à formação docente. A última vez que Bourdieu foi exigido no programa de artes cênicas da UFBA foi no ano de 2019.

A linha destinada à formação pedagógica apresenta mudanças significativas. Se, em 2015, suas obras mais exógenas eram de autores estrangeiros, como Bourdieu (França) e Floyd Merrell (Estados Unidos), em 2024, apenas duas obras foram exigidas, ambas nacionais e manifestamente politizadas: *Filosofia africana para afrorreferenciar o currículo e o pertencimento*, texto de Aldibênia Freire Machado e Sandra Haydée Petit, e também *Quando Camponeses entram em Cena: trabalho teatral do MST e a interface com a linguagem audiovisual* de Rafael Livtin Villas Boas e Felipe Casanova.

Outros autores franceses se destacam. George Minois, autor de um dos mais importantes estudos históricos sobre o riso, atravessa diferentes períodos históricos europeus, analisando usos e tensões sociopolíticas do humor em diferentes linguagens artísticas, fazendo dele um fato social com posições políticas distintas, no riso que é permitido ou ofensivo, podendo reproduzir estigmas ou dessacralizar posições de poder. O trio Courtine, Corbin e Vigarello, de influências foucaultianas, escreveu a trilogia da História do Corpo, mostrando como o corpo é um produto da história social, portanto das relações de poder. *Mutações do Olhar* aborda justamente as novas formas de interpretar o corpo humano no século XX, com o declínio das leituras místicas ao advento da sua teorização pela psicanálise e antropologia, que o alçam à condição da formação dos sujeitos e das culturas. Fundamentalmente, os autores revelam as condições sociais de politização do corpo humano, instância primeira do trabalho cênico contemporâneo, permanecendo até 2020, mesmo após a saída dos demais compatriotas da lista.

O ano de 2020 foi marcado por transformações importantes nas obras exigidas para o ingresso no doutorado, com redução do número global de autores. A bibliografia obrigatória passou de 42, em 2019, para apenas 4 nos anos seguintes, estabilizando em 8 no ano de 2024, e passou a ser composta majoritariamente por artigos publicados em revistas

acadêmicas especializadas. Com apenas três obras exigidas, o ano de 2020 arrefece as temáticas sociopolíticas; em 2021, há um texto sobre teatro, pedagogia e decolonialidade¹⁰⁰, em 2022, texto sobre performance e decolonialidade do saber¹⁰¹, em 2023, teatro e racismo epistêmico¹⁰², em 2024, com o aumento de obras exigidas, observa-se também um aumento das obras com temas sociais e políticos, como teatro e movimento dos trabalhadores sem teto¹⁰³, teatro e racismo¹⁰⁴. Além de uma obra caracterizada como *exógena*, sobre racismo e educação.

Assim, o movimento de autonomização se mostra favorável a uma diversificação de autores exigidos, que tendem a não mais se repetir a cada ano, mas a se atualizar. As temáticas políticas e sociais exigidas são agora provenientes do próprio campo teatral, por intelectuais que produzem em outros programas de pós-graduação pelo país. Por fim, as políticas afirmativas mudam drasticamente na UFBA no ano de 2018, com previsão para negros, indígenas, quilombolas, transgêneros e pessoas com deficiência.

4.3. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UDESC

Criado em 2002, o programa de pós-graduação da UDESC oferta doutorado a partir de 2009. Ele é responsável pela edição de três revistas acadêmicas, a *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, fundada em 1997, organizando diversos dossiês na interface entre política, sociedade e teatro¹⁰⁵, a *Móin-Móin – Revista de Estudo sobre Teatro de Formas Animadas*, fundada em 2005, e *A Luz em Cena – Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas*, fundada em 2020. Entre as suas quatro linhas de pesquisa, destaca-se a linha

¹⁰⁰ *Gesto decolonial como pedagogia: práticas teatrais no Brasil e no Peru* (Icle; Haas, 2019)

¹⁰¹ *Tradição e tradução de saberes performáticos nas universidades brasileiras* (Hartmann et al., 2019)

¹⁰² *Nomear é Dominar? Universalização do Teatro e o silêncio epistêmico sobre manifestações cênicas afro-brasileiras* (Dumas, 2022)

¹⁰³ *Quando Camponeses entram em Cena: trabalho teatral do MST e a interface com a linguagem audiovisual* (Villas Boas; Canova, 2019)

¹⁰⁴ *Dos guetos que habito: negritudes em procedimentos poéticos cênicos* (Santos; Baumgartel, 2015)

¹⁰⁵ São exemplos: *Corpos que escrevem I - Teatralidades negras, africanas e afrodiaspóricas*. v. 4 n. 53 (2024); *Ações feministas/corpos decoloniais: Cenários do Sul* v. 3 n. 52 (2024); *Justiça Epistêmica em Artes Cênicas* v. 1 n. 50 (2024); *Produção de dramaturgia a partir do Sul - Perspectivas críticas de formação e criação | Corpo e(n)cena e (des)educação II* v. 2 n. 44 (2022); *Corpo e(n)cena e (des)educação | As artes da cena dos e com os povos indígenas* v. 1 n. 43 (2022); entre outros.

Imagens Políticas, voltada para a criação e a teoria da cena e a política¹⁰⁶, implementada no programa a partir de 2019.

Tabela 18 - Distribuição de obras nos editais PPGCEN-UDESC

Ano	Artes	Filosofia	Letras	Sociais	Total
2014	2	2	0	3	7
2016	3	1	0	4	8
2017	10	1	0	1	12
2018	6	1	0	1	8
2019	13	1	1	7	22
2021	11	2	2	4	19
2022	12	3	2	2	19
2023	14	4	1	5	24
2024	14	2	3	4	23

Fonte: elaboração própria

Analiso os editais de seleção de doutorado de 2014 a 2024, com exceção de 2015, ao qual não tive acesso, e de 2020, quando, em razão da pandemia de coronavírus, não houve exigência de bibliografia obrigatória. A Tabela 18 - Distribuição de obras nos editais PPGCEN-UDESC revela o crescimento da quantidade de obras *endógenas* exigidas. Se, em 2014, as obras de Artes eram apenas duas do total, dez anos depois, em 2024, são vinte e quatro. Entre os autores, destaco Djamila Ribeiro; Achille Mbembe; Maria Amélia Teles; Silvia Federici; a dupla Jan Masschelein e Maarte Simons; o trio Joaze Bernardino-Costa, Nelson Maldonado-Torres e Ramón Grosfoguel.

Tabela 19 - Bibliografia UDESC não classificada como Arte

Ano	Autor(es)	Texto / Livro ou Revista
2014	Hans Gumbrecht	Produção de Presença
2014	Walter Benjamin	Magia e técnica, arte e política
2014	Fredric Jameson	A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno.

¹⁰⁶ Ementa: Esta linha de pesquisa reúne pesquisadoras e pesquisadores que investigam teorias e práticas de criação e produção das artes da cena. Articula-se em diferentes abordagens, a saber: teorias de gênero, queer e feministas; teoria crítica, estudos culturais e decoloniais; e historiografia e epistemologias feministas e interseccionais das artes da cena. Áreas de interesse: processos criativos, poéticas e políticas do corpo, da voz, da atuação e da direção; imagens, alegorias, espaços, linguagens e técnicas da cena; festas, ritos, celebrações e carnaval; formação e treinamento de atrizes e atores; práticas marciais e meditativas; teatro feminista e teatro negro; artes dos corpos negros e indígenas; teatro político, movimentos sociais, expressões e manifestações populares e políticas culturais.

2014	Corbin, Courtine, Vigarello	História do corpo:
2014	Pierre Bourdieu	A distinção: crítica social do julgamento
2016	Fredric Jameson	A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno
2017	J. Masschelein; M. Simons	Em defesa da escola: uma questão pública
2017	Erdmut Wizisla	Benjamin e Brecht: história de uma amizade.
2018	J. Masschelein; M. Simons	Em defesa da escola: uma questão pública
2018	Peter Pal Pelbart	O avesso do niilismo
2019	John Dewey	Arte como experiência
2019	J. Masschelein; M. Simons	Em defesa da escola: uma questão pública
2019	Djamila Ribeiro	O que é lugar de fala
2019	Jorge Larrosa (Org.)	Elogio da escola
2019	David Lapoujade	As existências mínimas
2019	Isabelle Stengers	A proposição cosmopolítica.
2019	Maria Amélia Teles	Breve história do feminismo no Brasil
2019	Achille Mbembe	Necropolítica
2019	Sayak Valencia	Capitalismo Gore
2020	--	Sem bibliografia
2021	Giorgio Agamben	O que é o contemporâneo e outros ensaios.
2021	Isabelle Stengers	A proposição cosmopolítica.
2021	Jorge Larrosa (Org.)	Elogio da escola
2021	J. Masschelein; M. Simons	Em defesa da escola: uma questão pública
2021	Joaze Bernardino-Costa; Nelson Maldonado-Torres; Ramón Grosfoguel (Org.)	Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico
2021	Luiz Simas e Luiz Rufino	Encantamento: sobre política de vida
2021	Silvia Federici	Calibã e a bruxa
2022	Giorgio Agamben	O que é o contemporâneo e outros ensaios.
2022	Joaze Bernardino-Costa; Nelson Maldonado-Torres; Ramón Grosfoguel (Org.)	Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico
2022	Jesús Martín-Barbero; Germán Rey	Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva
2022	Luiz Simas e Luiz Rufino	Encantamento: sobre política de vida
2022	Walter Benajmin	Benjamin e a obra de arte
2023	Luiz Simas	O Corpo Encantado das Ruas
2023	J. Masschelein; M. Simons	Em defesa da escola: uma questão pública
2023	Silvia Federici	O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista
2023	bell hooks	Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade

2023	Fátima Costa de Lima	Alegorias benjaminiana e alegorias proibidas no sambódromo carioca: o Cristo Mendigo e a Carnavalíssima Trindade
2024	J. Masschelein; M. Simons	Em defesa da escola: uma questão pública
2024	Silvia Federici	O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista
2024	Monique Vandresen	Piracy Cultures “Free Culture” Lost in Translation.
2024	Silvia Rivera Cusicanqui	Ch’ixinakax utxiwa : una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. 1a ed. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.
2024	bell hooks	Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade

Fonte: elaboração própria

O ano de 2019 marca mudanças nas obras *exógenas* exigidas na UDESC. Entre 2014 e 2017, predominavam autores europeus e estadunidenses; em 2019, há uma diversificação desses nomes, com destaque para as temáticas de gênero e relações raciais. *O que é lugar de fala* aparece nesse ano de mudanças, mas não ganha continuidade; na UnB, ao contrário, é incorporado no mesmo período e passa a se repetir nos anos seguintes (abordado no subcapítulo UnB). Também de caráter episódico, o livro de Achille Mbembe, *Necropolítica*, é exigido um ano depois de seu lançamento no Brasil, em 2018. Em diálogo com o conceito foucaultiano de biopolítica, a obra de Mbembe oferece uma perspectiva analítica política substantiva para a compreensão do racismo e do colonialismo no Brasil. A pertinência do autor para as artes cênicas também se fez no ano de 2024, quando palestrou na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo – MIT-Sp. Já o livro *Breve História do Feminismo no Brasil*, de Maria Amélia Teles, aparece pontualmente. Com trajetória política intensa, Maria Amélia Teles fundou a União das Mulheres de São Paulo, em 1987, e foi integrante ativa do movimento conhecido como *Lobby do Batom*, responsável pela pressão política para inserção de direitos das mulheres na Constituição de 1988.

Exigido para ingresso na linha de pesquisa *Imagens Políticas*, em 2021 e 2022, a obra *Decolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico*, organizada por Bernardino-Costa, Maldonado-Torres e Grosfoguel, marca presença, tendo sido publicada poucos anos antes, em 2018. A obra reúne quinze textos de diferentes autores, em torno do projeto intelectual decolonial. A mesma linha de pesquisa também demanda o texto *Encantamento: sobre política de vida*, de Simas e Rufino, em 2022 (abordado no subcapítulo UnB), e *O Corpo Encantado das Ruas de Simas*, em 2023 (abordado no subcapítulo da UFRGS).

O livro *Em defesa da escola: uma questão pública* é recordista *exógeno* neste programa, exigido em sete seleções. A formação do professor é defendida a partir do

paradigma do atleta, em detrimento do paradigma da profissionalização, esta última posta como restritiva por ser baseada em especializações; como alternativa, defendem o que chamam de “autoformação”, valorizando *o saber da experiência* (Favere et al., 2016). Assim como a obra de Larrosa, *Elogio da Escola*, exigido em 2019 e 2021, os autores se desfazem das críticas sociológicas que evidenciam a reprodução das desigualdades no sistema de ensino (Bourdieu, 2021). Assim como *bell hooks*, autora de *Ensinando a Transgredir*, exigida em 2023 e 2024, o amor é pensado como prática pedagógica (abordado no subcapítulo UnB). Percebe-se que, ao lado das demais obras, esta também colabora com a formação de docentes em artes cênicas e uma adesão a *illusio* fundante da educação, na qual o paradigma da *experiência* deve ser operado. Trata-se de obras exigidas especialmente pela linha Pedagogia das Artes Cênicas, voltada para a formação docente.

Em 2021, 2023 e 2024, obras de Silvia Federici abordando os vínculos entre trabalho e feminismo foram exigidas. Primeiro, a mais famosa, *O Calibã e a Bruxa*, que popularizou reflexões em torno da gênese da discriminação às mulheres e o capitalismo, buscando mostrar a relação entre o capitalismo e a exploração das mulheres. Em especial, a autora faz uma correlação entre o fenômeno da caça às bruxas na Europa medieval, como acumulação primitiva de capital, atrelada à perseguição e destruição de saberes e práticas femininos, estabelecendo o poder e saber masculinos. Vale lembrar que Calibã é o nome de um personagem central na peça *A Tempestade*, de Shakespeare, habitante original da ilha onde se passa a peça, submetido ao poder do duque Próspero. Nas palavras da autora, “Calibã não apenas representa o rebelde anticolonial cuja luta ressoa na literatura caribenha contemporânea, mas também é um símbolo para o proletariado mundial (Federici, 2023, p. 23). Assim, Calibã seria expressão de resistência ao poder colonial, e a bruxa como resistência ao patriarcado, sintetizando a análise marxista da acumulação original na expropriação e espoliação colonial, associada à exploração e dominação das mulheres. Com *O Ponto Zero da Revolução*, a autora denuncia a exploração do trabalho reprodutivo feminino, do trabalho do cuidado, a exploração sexual e a denegação dessas violências sob o código do amor. Os livros destacam o *corpo* das mulheres como locus especial de violência, *dominação e exploração capitalista*.

Em 2019, a duplicação das linhas de pesquisa dobrou a quantidade de obras exigidas. Ao mesmo tempo, começam a aparecer obras *endógenas*, sociopoliticamente tematizadas

nas questões da América Latina, teatro nas penitenciárias, transgeneridade e democracia.¹⁰⁷ Por fim, em 2014, o programa de pós-graduação em artes cênicas da UDESC já apresentava política afirmativa para estudantes oriundos das regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste e para estrangeiros, esta última encerrada em 2020 (com retorno pontual em 2023). Em 2017, o edital apresentava ações afirmativas raciais e indígenas; em 2018, para pessoas transgênero; em 2020, para pessoas com deficiências; e, em 2023, foram incluídos ainda quilombolas e pessoas oriundas do sistema prisional. Como em outros programas, a diversificação das bibliografias acompanha também mudanças nas políticas de ingresso.

4.4. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP

Como em outros casos, o programa de pós-graduação em artes cênicas da USP era uma linha de pesquisa dentro do programa de artes, desde 1981. Em 2005, tornou-se um programa específico. A partir de 2022, estrutura-se em cinco linhas de pesquisa¹⁰⁸, sendo a nova linha *Corporeidades, Memórias e Representações Cênicas Contemporâneas* objetivamente dedicadas a questões sociopolíticas, “compreendendo múltiplas relações nos planos ecológico, cultural, social e político [...] sobretudo pelos estudos anticoloniais”, de acordo com a publicação comemorativa dos 40 anos do programa (Viana; Costa, 2021, p39), como descrevem na publicação comemorativa aos 40 anos do programa, garantindo o reconhecimento, via institucionalização, da politização das práticas com formas de produção próprias. O programa edita duas revistas, a *Sala Preta*, pioneira na área, desde 2001, e a revista *Aspas* dedicada às “formas que escapem do formato tradicional da academia”, editada desde 2011, exemplo das acomodações atinentes ao desencaixe entre o campo intelectual e

¹⁰⁷ No ano de 2024, são exemplos: Os números 36 e 39 da Revista Urdimento, dedicadas a processo de resistência na América Latina, e a prática teatral nas prisões. E os textos: *Performatividade transgênera: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral*. CÓRAGO, Oscar. *Ensayos de teoría escénica sobre teatralidad, público y democracia*. Madrid: Abada Editores, 2015 (apenas Capítulo 2, *Sentir/Contar*, p. 131 - 196 pdf

¹⁰⁸ História e Teoria das Artes Cênicas; Práticas Processos e Meios nas Artes Cênicas; Teatralidades e Performatividades: Criação, Pensamento e Percursos; Corporeidades, Memórias e Representações Cênicas Contemporâneas; e Artes Cênicas e Educação.

o campo artístico, apresentando solução criativa e autônoma, fazendo de uma revista acadêmica espaço para publicação incomum à academia.

A análise das obras percorreu editais para ingresso no doutorado do programa de pós-graduação em Artes Cênicas da USP entre os anos de 2011 e 2024. Com características fortemente *endógenas*, o programa tende a exigir diversos autores próprios do campo da arte; os poucos autores *exógenos* revelam as transformações dos conteúdos sociopolíticos inseridos, que acompanham a autonomização da produção de conhecimento na área.

Tabela 20 – Distribuição de obras USP

Ano	Artes	Letras	Filosofia	Sociais	Total
2011	11	0	1	1	13
2012	13	0	2	1	16
2013	13	0	2	1	16
2014	13	0	2	1	16
2015	25	1	2	1	29
2016	25	1	2	1	29
2017	31	1	2	1	35
2018	13	1	0	1	15
2019	13	1	0	1	15
2020	12	1	0	1	14
2021	-	-	-	-	0
2022	20	0	0	0	20
2023	21	0	0	0	21
2024	24	0	0	4	28

Fonte: elaboração própria

Até 2014, três obras *exógenas*: *Poética*, de Aristóteles; *O que é Ação Cultural*, de Teixeira Coelho; e *O Espectador Emancipado*, de Jacques Rancière. Em 2024, após importantes transformações, aparecem os autores Cida Bento e Davi Kopenawa, o que, nessa mesma esteira, parece legitimar a entrada de um autor fundamentalmente *endógeno*, Abdias do Nascimento, com o texto *Teatro Experimental do Negro: trajetórias e reflexões*.

Tabela 21 – Obras exógenas USP

Ano	Autor(es)	Texto / Livro ou Revista
2011	Aristóteles	Poética
2011	José Teixeira Coelho	O que é ação cultural
2012	Aristóteles	Poética

2012	José Teixeira Coelho	O que é ação cultural
2012	Jacques Rancière	O espectador emancipado
2013	Aristóteles	Poética
2013	José Teixeira Coelho	O que é ação cultural
2013	Jacques Rancière	O espectador emancipado
2014	Aristóteles	Poética
2014	José Teixeira Coelho	O que é ação cultural
2014	Jacques Rancière	O espectador emancipado
2015	José Teixeira Coelho	O que é ação cultural
2015	Jacques Rancière	O espectador emancipado
2016	José Teixeira Coelho	O que é ação cultural
2016	Jacques Rancière	O espectador emancipado
2017	José Teixeira Coelho Netto	O que é ação cultural
2017	Jacques Rancière	O espectador emancipado
2018	José Teixeira Coelho Netto	O que é ação cultural
2019	José Teixeira Coelho Netto	O que é ação cultural
2020	José Teixeira Coelho Netto	O que é ação cultural
2021	--	--
2022	--	--
2023	--	--
2024	Davi Kopenawa; Bruce Albert	Descobrimos os Brancos em A Outra Margem do Ocidente, org. Adauto Novaes, Minc-Funarte/Companhia Das Letras, 1999
2024	Cida Bento	Pacto Narcísico em O pacto da branquitude, 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, p. 17-27, 2022

Fonte: elaboração própria.

Poética foi exigido até o ano de 2014, período em que os editais eram quase idênticos. Acompanha outros clássicos do teatro, como Stanislavski, Sabato Magaldi, Décio de Almeida Prado, Peter Brook etc. Referência para a filosofia estética, o filósofo grego evidencia o grau de tradicionalismo do edital de seleção de doutorado naquele período. Por sua vez, invicto de 2011 a 2020, *O que é Ação Cultural*, era exigida pela linha de pesquisa Pedagogias do Teatro. A obra é de José Teixeira Coelho Netto, professor na Escola de Comunicações e Artes, e quem coordenou o curso de especialização em Ação Cultural e o Núcleo de Estudos sobre o Imaginário e a Ação Cultural, evidenciando o grau de institucionalização da ideia. O livro foi publicado na coleção Primeiros Passos, célebre

coleção criada nos anos 1970 pela Editora Brasiliense, apresentando temas das Ciências Humanas e Filosofia, de forma propedêutica e com vocabulário acessível.

O que é Ação Cultural importa da Europa questões culturais candentes a partir do ponto de vista da produção cultural, em oposição às reflexões sobre consumo, recepção e públicos. Assim, destina-se à formação de artistas, contribuindo para o engajamento na transformação social. Um de seus capítulos intitula-se “Teatro: forma privilegiada de ação cultural”, argumentando que o teatro tem característica de “arte total”, pois pode incluir dentro dele a interpretação, as imagens, a dança, a música etc. Para o autor, “*a ação cultural encontra no teatro campo fértil para alcançar seus objetivos próprios*” (Coelho Netto, 1970, p.91). Utilizando termos comuns à intelectualidade de esquerda da época, a ação cultural se propõe a combater a *alienação* e a promover a democratização da produção artística.

Seguindo a crítica à passividade do espectador, a obra *O Espectador Emancipado*, do filósofo francês Jacques Rancière, traz a centralidade da ideia de emancipação, atribuindo ao espectador um papel ativo na interpretação da obra. As ideias do filósofo francês parecem sintéticas de um movimento de politização do campo teatral, acompanhado de sua crescente autonomização. A sua crítica à política na arte centra-se em uma forma de heteronomia da arte em relação à política, isto é, em uma forma de trabalho com o simbólico de maneira representacional, didática ou intencionalmente propositora de uma ideologia, ou da conscientização. Ao contrário dessa perspectiva, o autor encara a própria polissemia simbólica como potência criativa para a invenção do mundo, sem a hierarquia do criador e seu espectador. Assim, na medida em que o espectador se emancipa, pode ele próprio, a partir do seu próprio repertório e interesses, criar e interpretar as imagens.

Rancière propõe uma equivalência entre artista e espectador, na medida em que ambos contribuem para a construção do significado de forma dialética. Suas propostas filosóficas prescritivas sugerem uma experiência estética menos hierarquizada, ou “radicalmente democrática”, em que todos possuiriam a mesma capacidade de participar da apreciação estética. Assim, bastante condizente com os processos de autonomização artística, parece possível defender uma liberdade de criação, seu refinamento e especialização estética, ao mesmo tempo em que se garante o resguardo inabalável dos preceitos fundamentais da democracia – preceitos esses particularmente essenciais para a garantia dessa autonomia. O filósofo francês se afina de modo particularmente preciso à formação intelectual do artista, que precisa concatenar, por um lado, os desafios da

autonomização — expressos no distanciamento em relação a repertórios simbólicos alheios ao campo — e, por outro, a defesa das condições políticas que tornam possível a própria autonomização do campo: a democracia.

Se Rancière esteve entre os seletos autores tradicionais, em um edital que pouco mudou ao longo dos anos, ele deixa de ser exigido quando o edital vai ficando mais *endógeno*. Assim, integrando a instituição de maior prestígio e acumuladora dos maiores capitais entre as universidades, o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP opera com a morosidade característica das instituições que concentram grandes capitais. Nos anos de 2015, 2016 e 2019, quase se duplicam as leituras exigidas na seleção, mas sem alteração do que já vinha sendo exigido¹⁰⁹ — em 2018, volta ao patamar médio de 15 obras, permanecendo assim até 2021. A retomada das atividades após a pandemia é marcada por mudanças importantes no processo de seleção. Os anos de 2022 e 2023 exigem apenas autores *endógenos*. E, em 2024, aparecem de forma inédita Abdias do Nascimento, Cida Bento e Davi Kopenawa.

Abdias do Nascimento foi exigido em edital de seleção de pós-graduação em artes cênicas apenas no ano de 2019 pela UFRGS e, em 2024, pela USP, aparecendo nas transformações de politização racial. O racismo também é enfrentado pela psicanalista Cida Bento na obra *Pacto da Branquitude*, na qual a autora insere, em chaves psicológicas, as diversas formas de discriminação racial e de privilégios sociais vividos por pessoas brancas no país. Por fim, o texto *Descobrendo os Brancos* de Davi Kopenawa, depoimento concedido ao antropólogo Bruce Albert em 1998, narra a primeira vez que o ativista conheceu pessoas brancas, ainda na infância, e sua interpretação das práticas de genocídio, desterro e impacto ambiental das sociedades brancas.

As importantes transformações no edital de 2024, com a mudança dos autores exógenos, também tiveram impacto nas obras endógenas ao campo da arte exigidas, pautadas nos temas do feminismo, racismo e antirracismo, decolonialidade e transgeneridade,¹¹⁰ todas publicadas em revistas acadêmicas especializadas em artes.

¹⁰⁹ A obra de Rancière aparece duplicada pois é exigida por duas diferentes linhas de pesquisa.

¹¹⁰ *Ser estando feminista: práticas estético-políticas de existência*. (Caetano, 2018); *A crescente disseminação dos estudos feministas na pesquisa em Artes Cênicas e suas contribuições para a criação de ações disruptivas institucionais* (Fischer, 2018); *Pretitude e governança* (Harney; Moten, 2019); *A Plantação cognitiva* (Mombaça, 2020); *Espacialidade travesti: habitat de gênero e práticas topográficas de corpos trans nas artes da cena brasileira*. (Leal, 2020) *Um Lugar para o Oxé de Xangô*. MORINGA. (Santos; Bueno, 2022)

Outra relação de influência nas obras exigidas no edital é a relação do programa com um festival de teatro. O professor Antônio Araujo, idealizador e diretor artístico da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, e diretor artístico do grupo Teatro da Vertigem, ocupa dupla posição de notoriedade. Está tanto na instituição de ensino superior mais prestigiada entre as universidades brasileiras como no festival de teatro reconhecido entre os pares, de acordo com análise do capítulo anterior. Essa dupla posição não é esporádica, mas efetiva a conversão de poder importante entre as duas esferas, o que só é possível pela sua realidade sistêmica. Intelectuais, mais ou menos institucionalizados – de pós-graduandos a professores universitários – transitam nos festivais, fazendo deles espaços importantes de fruição das ideias gestadas nos programas de pós-graduação. A relação entre as instituições se explicita nos editais a partir da década de 2020, quando, por dois anos seguidos (2022 e 2023), texto publicado pela MIT São Paulo compõe as obras obrigatórias de seleção.¹¹¹

Por fim, a política de ações afirmativas segue a toada das demais transformações. A primeira vez que o programa realizou política de inclusão foi em 2023, destinando metade das vagas totais (30) para pretos e pardos, indígenas, pessoas com deficiência grave, transexuais ou travestis, refugiados, apátridas ou portadores de visto humanitário.

4.5. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS

O Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas foi fundado em 2007, ofertando o curso de doutorado em 2015. Somente a partir de 2019, uma bibliografia obrigatória passou a constar na seleção de doutorado do programa, apesar da etapa de prova de conhecimentos. As bibliografias obrigatórias foram suspensas em 2020 e 2021, constando indicações de revistas na área. A partir do ano de 2025, o programa se estrutura em três linhas de pesquisa¹¹², com uma delas objetivamente dedicada à política e à formação docente. O programa edita desde 2006 a *Revista Cena*. Já a *Revista Estudos da Presença* consagrada na área de artes cênicas é editada pelo programa de pós-graduação em educação da universidade.

¹¹¹ *Nenhum Órgão a Seguir: o teatro político hoje*. (Malzacher, 2018)

¹¹² Processos de Criação Cênica; Pedagogias e Políticas das Artes Cênicas; e Poéticas do Texto e da Cena.

Tabela 22 - Distribuição de obras UFRGS

Doutorado UFRGS	Artes	Filosofia	Letras	Sociais	Total
2019	15	0	0	2	17
2023	31	2	1	2	36
2024	31	2	1	2	36

Fonte: elaboração própria.

Abdias do Nascimento e Stuart Hall aparecem em 2019; a partir de 2023, a filosofia e a psicologia ganham maior relevância: Pélbart, Kastrup e Rolnik. Os três primeiros são importantes importadores da filosofia deleuziana para o Brasil. Rolnik, em especial, aparece na seleção da UNIRIO já em 2015, além de Butler e Simas.

Tabela 23 - Bibliografia exógena UFRGS

Ano	Autor	Texto
2019	Stuart Hall	Identidade cultural na pós-modernidade
2023	Peter Pál Pelbart	Arte, formas-de-vida, vidas sem forma.
2023	Virginia Kastrup	A atenção cartográfica e o gosto pelos problemas.
2023	Suely Rolnik	O inconsciente colonial-capitalístico.
2023	Judith Butler	Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia
2023	Luiz Antonio Simas	O corpo encantado das ruas
2024	Peter Pál Pelbart	Arte, formas-de-vida, vidas sem forma.
2024	Virginia Kastrup	A atenção cartográfica e o gosto pelos problemas.
2024	Suely Rolnik	O inconsciente colonial-capitalístico.
2024	Judith Butler	Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia
2024	Luiz Antônio Simas	O corpo encantado das ruas

Fonte: elaboração própria

Os dois primeiros autores abordam temas relacionados à raça e ao racismo. Abdias do Nascimento, embora seja artista de teatro, aparece no edital com um texto que não aborda o teatro, mas sim *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*, obra publicada em 1978 pela Editora Paz e Terra, apresentada no Segundo Festival Mundial de Artes e Culturas Negras, na Nigéria, em 1977. (Ramos, 2019). ensaio que combate o mito da democracia racial no Brasil. Além da UFRGS, apenas a USP, no ano de 2024, incluiu o autor na seleção, com *Teatro Experimental do Negro: trajetórias e reflexões*, texto mais

endógeno publicado na revista *Estudos Avançados*. Com a obra *Identidade cultural na pós-modernidade*, Stuart Hall realiza uma análise da transformação das concepções de identidade, evidenciando a construção social das identidades raciais no mundo contemporâneo a partir dos processos históricos de migrações e diáspora.

Luiz Simas destaca-se por estar na seleção de três programas: UFRGS, UNICAMP e UnB, nesta última desde 2022. Se contarmos sua presença com o texto que assina junto a Luiz Rufino, este autor figura em segundo lugar entre os autores mais exigidos, com dez obras, empatado com João Teixeira Coelho Netto, que foi professor na ECA/USP. Simas, por sua vez, tem uma trajetória menos centrada na universidade. É mestre em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, publicando diversos livros em sua carreira e artigos para jornais. Em 2016, junto a Nei Lopes, ganhou o Prêmio Jabuti pelo Dicionário da História Social do Samba. Sua consagração nesse campo o levou a ser palestrante da abertura do Festival Literário de Paraty, no ano de 2024, edição dedicada a João do Rio, autor do livro *A Alma Encantada das Ruas*.

O Corpo Encantado das Ruas reúne mais de quarenta crônicas do autor, nas quais ele também produz reflexões sobre a vida urbana, práticas culturais populares como o samba e a capoeira, festas populares e as dimensões políticas vividas pelos grupos marginalizados, tudo isso amarrado a partir da chave do encantamento, na qual as religiões de matriz africana oferecem caminho interpretativo. A obra se destaca para os intelectuais do campo teatral por conseguir mobilizar uma interpretação das relações sociais por meio de uma modalidade de escrita criativa, a crônica, mobilizando ferramenta hermenêutica oferecida pelo candomblé e umbanda.

A filósofa Butler aparece com *Corpos em aliança e a política das ruas* refletindo sobre a performatividade das ações políticas, em meio às manifestações populares da *Praça Tahir*, 2010, e *Occupy Wall Street*, 2011, aproximando os problemas em torno da representação política e da presença dos corpos nos espaços públicos aos assujeitamentos de violência de determinados corpos (Vitta; Palmiere, 2019). A autora articula duas questões fundamentais na poética cênica: o corpo e o espaço, a uma terceira, a política.

Os editais de 2023 e 2024 são idênticos. Entre as 36 obras, classifiquei 31 como *endógenas* ao campo da arte. Contudo, diversas delas refratam reflexões sociopolíticas em relação direta com as artes cênicas. Em diversos casos, são textos publicados em revistas

acadêmicas especializadas na área, abordando temas da decolonialidade, racialidade, democracia, indigenismo e transgeneridade.¹¹³

No certame de 2018, incluiu-se a política de ação afirmativa, com reserva de duas vagas para o curso de mestrado e de uma vaga para o curso de doutorado, para candidatos autodeclarados negros, quilombolas, indígenas, pessoas transgênero e pessoas com deficiência.

4.6. Programa de pós-graduação em Artes da Cena UNICAMP

Criado em 2011, o programa de pós-graduação em artes da cena da UNICAMP é oriundo do programa de artes da mesma instituição, criado em 1989. Organiza-se em três linhas de pesquisa¹¹⁴, com uma delas mencionando objetivamente a interface com questões sociopolíticas, a linha de pesquisa *Arte e Contexto*. Desde 2012, o programa edita a revista *Conceição/Conception*. Destaca-se a relação consolidada do Lume Teatro – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP, fundado em 1985 por Luís Otávio Burnier e Carlos Roberto Simioni.

O núcleo desenvolve pesquisas nas artes cênicas e se tornou referência na forma de acomodação institucional entre o campo acadêmico e o campo teatral, na qual a autonomização teatral, historicamente dependente das instituições de ensino superior, possibilita o desenvolvimento de pesquisa especializada a partir dos recursos disponibilizados pelo assentamento no modelo universitário. Renato Ferracini, atuante no núcleo desde 1993, já colaborou como curador do Festival Internacional de Teatro de Campinas, o Feverestival.

¹¹³ *Tra(d)ição como ética decolonial do cabaré sudaca: Cantada em prosa, verso e rebolado!* (Braga, 2021); *Dramaturgia negra*. (Eugênio; Ludemir, 2018); *Dança, ditadura civil-militar e políticas de dança nas obras 'Quebradas do Mundaréu' e 'Kuarup' do Ballet Stagium*. (Guarato, 2021); *Acordar o chão: dramaturgias em danças contemporâneas negras*. (De Paula; Kanzelumuka, 2021); *Teatro de divindades que brincam com a violência humana*. In: *Teatro das origens: Estudos das performances afro-ameríndias*. (Ligiéro, 2019); *Por uma história negra do Teatro Brasileiro. Urdimento Revista de Estudos em Artes Cênicas* (Lima, 2015); *A dança dos outros: imaginações diaspóricas para interpelar o mundo*. (Ramos-Silva, 2019); *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo - tela*. (MARTINS, 2021); *Não vão nos matar agora* (Mombaça, 2021); *O Etnocentrismo Nominal e as Artes do Espetáculo Vivo*. (Pradier, 2012); *Mobilizando o conceito de interseccionalidade à luz da obra de Lélia Gonzalez: três estudos de caso em dança*. (Silva et al., 2022)

¹¹⁴ Técnicas e Processos de Formação do Artista da Cena; Poéticas e Linguagens da Cena; e Arte e Contexto

Dos cinco editais acessados, a seleção exigiu bibliografia obrigatória a partir de 2019. Entre os analisados, o programa destaca-se por ser o que menos cobra obras exógenas de seus candidatos.

Tabela 24 - Distribuição de obras UNICAMP

Doutorado UNICAMP	Artes	Filosofia	Letras	Sociais
2017	0	0	0	0
2019	9	0	0	0
2020	10	0	0	0
2021	4	0	0	0
2024	5	1	0	0
Total	28	1	0	0

Fonte: elaboração própria.

O livro *Encantamento: sobre política e vida*, de Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino, é requisitado desde 2021 por três universidades: UDESC, UnB e UNICAMP. Como mencionado, a publicação de Simas ao lado de Rufino confere a Simas uma posição singular: ele é o único autor, dentre todos os mapeados, cuja obra é requisitada por quatro universidades distintas — UnB, UDESC, UFRGS e UNICAMP. Mesmo Jorge Larrosa, o autor mais citado em número absoluto, com treze menções em nossa amostra, aparece em apenas três instituições distintas, o que reforça a recente amplitude da presença de Simas no cenário nacional.

Tabela 25 - Bibliografia UNICAMP não classificadas como Arte

Ano	Autor	Texto
2017	-	-
2019	-	-
2021	-	-
2022	-	-
2024	Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino	Encantamento: sobre política de vida

Fonte: elaboração própria.

Publicado em 2020 pela pequena editora Mórula Editorial, *Encantamento* inicia com a contraposição entre a lógica da conexão e a do encantamento. A primeira é associada ao universo da internet, à modernidade e ao desencantamento característico do pensamento racional ocidental, bem como às formas contemporâneas de colonialismo. Já o encantamento

é relacionado às tradições, às cosmologias mágicas e aos saberes dos sujeitos historicamente colonizados e subalternizados, sendo reivindicado pelos autores como fundamento político. Como afirmam: “o encanto é fundamento político que confronta as limitações da chamada consciência das mentalidades ocidentalizadas” (Rufino; Simas, 2020, p.8). Ao longo do texto, destaca-se o jogo poético e conceitual entre os termos “sobras viventes” e “sobreviventes”, que opera como dispositivo crítico ao sistema econômico e às formas de necropolítica que estruturam o mundo moderno-colonial.

A força estética e discursiva do texto reside na articulação entre problemáticas políticas contemporâneas e referenciais analíticos oriundos de grupos dominados. A partir dessa perspectiva, os autores constroem uma crítica contundente ao projeto civilizatório ocidental, expondo a face colonial, autoritária e excludente da sociedade brasileira. Em uma passagem exemplar, afirmam:

O país que anda se vendo no espelho nesses anos bizarros é aquele que destrói sistemas de mundo e formas plurais de vida, formado por capitães do mato, capatazes, senhores de engenho tarados, feitores, bandeirantes apressadores de índios e destruidores de quilombos, genocidas, generais, torturadores, coronéis, pistoleiros, membros do esquadrão da morte, misóginos, homofóbicos, parasitas sociais, fanáticos religiosos, burocratas medíocres, empresários mafiosos, doutores pedantes, milionários sibaritas e arrivistas inescrupulosos (Rufino; Simas, 2020, p.12).

Nesse horizonte, a encantaria é concebida como tecnologia política ancestral e insurgente, enraizada em saberes afro-brasileiros e ameríndios. Como apontam os autores: “A encantaria, no Brasil, plasmada na virada dos tambores, das matas e no transe de sua gente, cruza inúmeros referenciais para desenhar, nas margens do Novo Mundo, uma política de vida firmada em princípios cósmicos e cosmopolitas” (Rufino; Simas, 2020, p.7), oferecendo uma interpretação do Brasil ancorada em referências negras e populares, poeticamente expressas.

Com tradição de bibliografia enxuta, das quatro obras exigidas no ano de 2021, três versam sobre questões sociopolíticas, como saberes do sul, indigenismo e raça¹¹⁵, enquanto, no ano de 2024, das seis obras exigidas, apenas uma parece abordar diretamente um tema social: a deficiência física nas artes cênicas.¹¹⁶

¹¹⁵ Sul da Cena, Sul do Saber. (Fabrini, 2013)

Artaud e os Yanomami: pestes, rituais e artes performativas. (Quilici, 2020)

Identidades negras em movimento: entre passagens e encruzilhadas. (Silva; Falcão, 2015)

¹¹⁶ TEIXEIRA, A. C. B. Em cena, deficiência: tecituras protéticas entre discursos e ausências. Pitágoras 500, Campinas, SP, v. 8, n. 2, p. 3–14, 2018.

Por fim, os editais evidenciam que as políticas afirmativas no programa de artes da cena da UNICAMP aparecem para o ano letivo de 2020 para negros e indígenas; em seu edital, está explicitado: “acompanhando um movimento crescente entre discentes e docentes na pós-graduação brasileira e no âmbito da Unicamp”. Em 2021, 25% das vagas (11) são destinadas às ações afirmativas para negros e indígenas.

4.7. Programa de pós-graduação em artes cênicas UnB

O Programa de Pós-Graduação da Universidade de Brasília é o mais jovem da amostra. Seu primeiro edital para o curso de mestrado foi publicado em 2013, e sua primeira turma de doutorado começou em 2019. Como nos demais casos, o perfil profissional almejado é o que se denomina “artista-pesquisador autônomo”. O programa divide-se em duas linhas de pesquisa: Cultura e Saberes em Artes Cênicas e Processos Compositivos da Cena.

Para a Universidade de Brasília, foram analisados seis editais para ingressos nos anos de 2019 a 2024, compreendendo todo o período de existência do curso de doutorado. A Tabela 26 - Distribuição de obras nos editais do PPGCEN-UnB mostra uma estabilidade da proporção de obras *endógenas* e *exógenas*.

Tabela 26 - Distribuição de obras nos editais do PPGCEN-UnB

Ano	Artes	Filosofia	Letras	Sociais	Total
2019	15	0	1	3	18
2020	16	0	0	3	19
2021	18	0	0	3	21
2022	18	0	1	3	22
2023	17	0	1	4	22
2024	17	0	1	4	21

Fonte: elaboração própria

Com a predominância de obras *endógenas*, as demais áreas cumpriam entre três e cinco obras nos editais analisados. Em 2019, Djamilia Ribeiro, Jorge Larrosa e Judith Butler

inauguraram o primeiro edital de seleção de doutorado entre os autores da área de Humanidades. A partir do processo seletivo de 2022 até o de 2024, entre as obras *exógenas*, o texto de Judith Butler foi retirado, sendo incluídas duas novas. Enfatizo o caráter racial das escolhas, ininterruptamente, desde o edital de 2019, está presente a obra *O que é Lugar de Fala*, de Djamila Ribeiro, mesma obra cobrada pela UDESC também em 2019.

A intelectual popularizou o conceito “lugar de fala”, que emerge entre as áreas da Crítica Literária, Filosofia, Feminismo e Estudos Decoloniais. Ele colabora com a reflexão sobre como as posições sociais, especialmente as posições raciais no Brasil, determinam a capacidade social de produzir e reverberar discursos, ideias e saberes sobre o mundo. A autora chama atenção para a participação das mulheres negras nas áreas de Comunicação e a importância política da *visibilidade*, como mobilizadora de disputas simbólicas, especialmente para grupos sociais dominados, alijados dos espaços reconhecidos de produções artísticas.

Mais uma vez, o que está em jogo é o tensionamento entre a ampliação das forças produtivas no teatro e as relações de produção do campo teatral, ainda fortemente marcadas pelo embranquecimento. A recuperação de intelectuais e ativistas negras, como a abolicionista estadunidense Sojourner Truth, sustenta o argumento de Ribeiro acerca da contradição que atravessa a possibilidade de formulação de uma análise e crítica social a partir da perspectiva das mulheres negras — historicamente apagadas das relações sociais nos campos especializados de produção simbólica, entre os quais se insere o teatro. A partir de Patricia Hill Collins e Kimberlé Crenshaw, Ribeiro contribui para difundir o conceito de interseccionalidade, que permitiria articular analiticamente identidades dominadas — raça, gênero e classe — para compreender as múltiplas formas de violência e, sobretudo, a centralidade do feminismo negro como produtor de discurso ancorado em uma experiência específica. Nessa chave, “popularizar o conceito” significaria traduzir, no polo ampliado de produção — operação íntima a esse polo — debates filosóficos e sociológicos que, pela ampliação de sua circulação, podem enfim alcançar os grupos marginalizados, habitualmente excluídos dos circuitos mais restritos de produção de conhecimento, aos quais se endereça. O efeito é a nutrição do ativismo e a conformação de uma formação politizada em artes cênicas, uma vez que é no polo mais editorial e mais comercial que o campo teatral busca, autonomamente, a sua politização.

Visibilidade e Representatividade tornam-se conceitos medulares na produção das artes cênicas do período. A trajetória profissional de Djamila Ribeiro também explica seu sucesso: destacou-se na mídia, atuando no início da carreira via blogs, circulando por programas televisivos de largo alcance, além de revistas e jornais. Alcançou consagração também no ambiente editorial, tornando-se responsável pela coleção *Feminismos Plurais*, ao lado de Sueli Carneiro – alçando-a a uma carreira internacionalmente reconhecida, com tradução em diversas línguas.

Tabela 27 Bibliografia UnB não classificada como Arte

Ano	Autor(es)	Texto / Livro ou Revista
2019	Djamila Ribeiro	O que é lugar de fala
2019	Jorge Larrosa (Org.)	Elogio da Escola
2019	Judith Butler	Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade
2020	Djamila Ribeiro	O que é lugar de fala
2020	Jorge Larrosa (Org.)	Elogio da Escola
2020	Judith Butler	Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade
2021	Djamila Ribeiro	O que é lugar de fala
2021	Jorge Larrosa (Org.)	Elogio da Escola
2021	Judith Butler	Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade
2022	Christine Greiner	O corpo. Pistas para estudos indisciplinados
2022	Jorge Larrosa (Org.)	Elogio da Escola
2022	bell hooks	Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade
2022	Djamila Ribeiro	O que é lugar de fala
	Luiz Rufino; Luiz Antonio	
2022	Simas	Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas
2023	Christine Greiner	O corpo. Pistas para estudos indisciplinados
2023	Jorge Larrosa (Org.)	Elogio da Escola
2023	bell hooks	Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade
2023	Djamila Ribeiro	O que é lugar de fala
	Luiz Rufino; Luiz Antonio	
2023	Simas	Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas
2024	Christine Greiner	O corpo. Pistas para estudos indisciplinados
2024	bell hooks	Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade
2024	Jorge Larrosa (Org.)	Elogio da Escola
2024	Djamila Ribeiro	O que é lugar de fala

Além de *O que é Lugar de Fala*, a única obra ininterrupta é *Elogio à Escola* do filósofo e educador espanhol Jorge Larrosa, recordista entre todos os editais analisados. Em seus ensaios, o autor contrapõe a velocidade com que as informações circulam no mundo atual ao ritmo mais lento dos encontros proporcionados nas escolas. É nesta distinção de velocidades que o autor projeta uma possibilidade política e de *resistência* à velocidade imposta pela circulação de mercadorias no capitalismo. O elogio de Larrosa refere-se à capacidade da escola de proporcionar aprendizado por meio da *experiência*. Em suas palavras, é a “experiência, e não a verdade, é o que dá sentido à educação” (Larrosa, 2017, p. 5), afastando-se dos preceitos iluministas da escola, em direção a uma formação humanista centrada no encontro – o que, para Durkheim, seria “um postulado de que há uma educação ideal, perfeita, válida para todos”, mas simultaneamente indeterminado (Durkheim, 2021, p. 42), dado a amplitude do que cabe em *experiência*, a aparente vagueza, contudo, se alinha muito bem à crença fundamental do campo, constituída em seu processo de autonomização negativa, que faz da *experiência* um atributo estético defendido como próprio e irredutível do teatro. A ideia de *irreprodutibilidade da experiência* é notadamente distintiva do teatro contemporâneo, em oposição às artes reproduzíveis, como o audiovisual, que compartilha com o teatro artes específicas como a interpretação, dramaturgia/roteiro, cenário, figurinos etc.

Para o filósofo espanhol, a escola também deve ser elogiada pela sua potencialidade de criar um espaço de convivência comum, o que faria frente às desigualdades sociais do lado de fora (Rodrigues, 2022), arraigado ao valor democrático, condição da autonomização do teatro. Ainda que, em sua proposta, o filósofo faça um elogio da escola pela possibilidade – sempre em devir – de diversidade intraescola, ele parece não levar em consideração as enormes clivagens interescolas, que as análises sociológicas, empiricamente baseadas, já afirmavam, tais como as de Bourdieu, autor presente uma vez nos editais, mas logo abandonado.

A filósofa feminista Judith Butler esteve presente em três seleções, com sua obra mais famosa, *Problemas de Gênero*. Com forte presença nas Ciências Humanas brasileiras, essa autora impactou os estudos das relações de gênero, especialmente aportando para o

caráter performativo do gênero. Suas reflexões inspiram-se na arte *drag queen*, enquanto um pastiche de gênero, que está desenvolvida especialmente no capítulo três *Subversive Bodily Acts*. No prefácio escrito em 1999, a autora afirma: “A discussão sobre a drag que *Gender Trouble* propõe para explicar a dimensão construída e performativa do gênero não é, propriamente, um exemplo de subversão.” (Butler, 1999, p. xxii) ¹¹⁷. Portanto, uma década depois da publicação original, Butler marca uma incompreensão de sua obra: a de que a arte transformista portaria ontologicamente uma subversão de gênero. De qualquer forma, *Gender Trouble* foi profícuo para o teatro por utilizar-se de uma expressividade cênica como inspiração de suas impactantes ideias. Porém, a partir da seleção de 2022, a filósofa estadunidense não consta mais na seleção. Em seu lugar estão duas obras importantes racialmente críticas: *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*, de bell hooks, e *Fogo no Mato*, de Luiz Rufino e Luiz Simas.

A autora bell hooks tem influência significativa na área de Educação brasileira. Nesta obra, ela apresenta sua *experiência* como estudante e como educadora, desenvolvendo uma defesa da educação como uma forma de enfrentamento às estruturas sociais injustas, marcadamente operando a tríade da teoria da interseccionalidade: raça, gênero e classe social. Ao lado de Larrosa, bell hooks figura como autora preferida para as formações de educadores de artes, mobilizando uma crença do campo da educação como promotor de transformações sociais. Sendo ambas áreas profissionais dominadas frente às demais, de baixo retorno financeiro e prestígio, a formação de uma convicção nas capacidades políticas do Teatro, homóloga à Educação, é essencial para forjar agentes que atuem no campo a despeito do seu baixo retorno econômico. Isto é, a ação economicamente *desinteressada* precisa ser inculcada a partir de senso de dever sociopolítico, no qual estes autores cumprem o papel de informar os melhores repertórios de atuação, característica do polo teatral mais autônomo.

O livro *Fogo no Mato*, de Simas e Rufino, aborda as práticas de religiosidade afro-brasileiras. A obra se destaca por considerar as dimensões mágicas como formas próprias de produção de saber, nas quais a *experiência* ocupa papel central. O conceito de *ciência encantada* é utilizado para descrever o conhecimento prático e espiritual presente nas macumbas, associado ao encantamento do mundo. O livro discute como os rituais,

¹¹⁷ No original: The discussion of drag that *Gender Trouble* offers to explain the constructed and performative dimension of gender is not precisely an example of subversion” (Butler, 1999, p.xxii)

oferendas, rezas e encantamentos integram uma cosmologia em que o espiritual e o material coexistem de maneira dinâmica. Além disso, o texto explora a importância da *ancestralidade*, da memória e do passado nas tradições das macumbas, combinando erudição com linguagem acessível e poética.

O edital de seleção de doutorado em Artes Cênicas da UnB mobiliza autores que trabalham ideias-chave na produção das artes cênicas contemporâneas, tais como *experiência*, *visibilidade*, *ancestralidade* e *resistência*. Essas ideias são operadores axiomáticos que balizam as lógicas de produção do segmento de artes cênicas ao qual nos debruçamos, aquele que carrega em si uma disputa social. Além das obras *exógenas*, as obras *endógenas* exigidas também se dedicam a problemas sociopolíticos contemporâneos, notadamente à relação do teatro com os movimentos sociais e a política na América Latina.

118

Por fim, ao analisar as políticas de ações afirmativas, o PPG-CEN UnB as apresenta desde seu primeiro edital para seleção de doutorado em 2019. Naquela seleção, duas vagas de doutorado e duas de mestrado eram destinadas exclusivamente a negros, indígenas, quilombolas, pessoas com deficiência e pessoas transgênero. A partir de 2021, além da reserva de duas vagas para os grupos mencionados, mais uma vaga é reservada para servidores administrativos da instituição. Já em 2024, do total de 10 vagas para mestrado e 10 vagas para doutorado, duas, em cada nível, são destinadas exclusivamente a candidatos autodeclarados negros, enquanto os demais grupos – adicionando-se refugiados – têm acesso a uma vaga adicional. De acordo com uma professora do programa, o intercâmbio com o Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS foi importante para a implementação das cotas no PPG-CEN UnB, dado as relações institucionais já efetivadas.

¹¹⁸ Dossiê “Movimentos Sociais em cena”. Revista Brasileira de Estudos da Presença. V. 9, N. 4, out/dez 2019
Dossiê “Pedagogia do Teatro: vozes da América Latina em processos de resistência”. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas. V. 3, N. 36, 13/dez 2019

4.8. As crenças produzidas

Ao analisar os editais de seleção de doutorado em artes cênicas, em especial suas bibliografias, bem como as políticas de ações afirmativas para diversificação do recrutamento, além das revistas acadêmicas nelas abrigadas, é possível compreender o desenvolvimento dos espaços autonomizados de circulação de ideias e as transformações entre os intelectuais do teatro brasileiro, em movimento de politização dessas práticas.

Dessa forma, o encontro entre a lógica acadêmica, regida pelo paradigma do professor e da reprodução de cânones, encontra transformações importantes a partir do momento em que o campo teatral se faz mais presente e com maior capacidade de acomodar suas regras, inspiradas no paradigma da produção da diferença. Os primeiros editais de seleção de doutorado, constituídos por intelectuais oriundos de formações diversas, como Educação, Filosofia e Ciências Sociais, tendem a incorporar a exigência de cânones relativamente estabelecidos e a produzir repetições entre os editais. Outra evidência de conflito está na ausência inicial de provas teóricas em alguns editais, quando o foco recaía exclusivamente sobre portfólios artísticos, entrevistas e projetos de pesquisa, mas que passou a ser adotada paulatinamente por todos.

Ao longo do tempo, a diversidade de formação dos quadros de intelectuais vai sendo suplantada pela especialização em artes cênicas. Verifica-se um duplo movimento: por um lado, uma diminuição das obras *exógenas*, exigindo-se obras produzidas pelo próprio campo, especialmente em revistas acadêmicas especializadas. O segundo movimento parece ser o abandono do paradigma do cânone, com a diversificação da bibliografia, variando a cada edital em um mesmo programa, o que mostra a preponderância do paradigma da produção da diferença, com editais que parecem acompanhar a produção editorial.

A inserção de políticas afirmativas é especialmente ressaltada entre os anos de 2015 e 2023, acompanhando, por um lado, o avanço da autonomia dos programas e, por outro, a pressão social pela implementação de tais medidas. Diversos programas anteciparam-se à exigência da Portaria Normativa de 11 de maio de 2016, em que o Ministério da Educação exigiu que as instituições de ensino superior estabelecessem políticas afirmativas para negros, indígenas e estudantes com deficiência em seus programas de pós-graduação – fato ocorrido às vésperas do impeachment de Dilma Rousseff, que parece ter aberto janelas

políticas para ações mais progressistas dentro do âmbito do Poder Executivo, visto a derrota política iminente com o Poder Legislativo. Verifica-se que alguns programas de pós-graduação em artes cênicas não apenas se antecipam a esta data, como mobilizam também uma diferença na forma de implementá-la: a inserção de transgêneros entre os contemplados.

A diversificação do recrutamento promovida pelas políticas de ações afirmativas tem repercussões diretas na própria definição das obras exigidas. Os editais mais recentes revelam uma ampliação significativa das bibliografias, incorporando autoras e autores de identidades historicamente ausentes nos espaços acadêmicos. Tal movimento está em consonância com a presença crescente de pessoas negras, indígenas, transgêneras e mulheres nos programas de pós-graduação, além de intelectuais periféricos aos centros hegemônicos de produção de conhecimento. Verifica-se, assim, uma nacionalização das referências e a valorização de produções que mobilizam perspectivas teóricas e objetos de estudos racializados e indígenas; transformações similares ocorrem no campo das epistemologias feministas.

Neste sentido, as novas obras *exógenas* parecem bastante heterônomas ao mercado editorial, na maior parte dos exemplos com autores com sucessos de venda, e que foram figuras destacadas pela organização da Feira Literária de Paraty, como Ribeiro, em 2018, Kopenawa, em 2022, Simas, em 2024, entre outros que coabitam ambos os mundos, como Suely Rolnik. Dessa forma, o resultado do abandono, ou certo afastamento, da lógica de reprodução dos cânones torna os programas mais próximos à lógica de produção de diferença de outro campo cultural com esta especialidade, o campo editorial. Intelectuais que conseguem mobilizar determinadas chaves interpretativas, em relação a grupos e seus saberes dominados, de maneira mais criativa, parecem bem-vindos à formação dos intelectuais dominantes das artes cênicas, especialistas na produção e legitimação da produção de diferenças artísticas, em diálogo com seu próprio tempo social – como explícito na descrição de diversos programas. Um rápido olhar pelas obras *endógenas* revelou a refração das pautas sociais e políticas entre a produção intelectual, na qual os intelectuais das artes cênicas conseguem inserir diretamente nas práticas artísticas do teatro formas teatrais esteticamente sensibilizadas pelas questões políticas e grupos dominados, forjando-se assim um espaço de investigação formal politicamente inspirado.

Fica nítido que os programas de pós-graduação em artes cênicas são instituições integrantes do polo mais autonomizado do campo teatral, interessadas em produzir

originalidades romanticamente idealizadas. Entre as formas de produzir diferenças, a politização de suas práticas é uma delas. Isto porque a politização, mais do que ser uma forma heterônoma de classificação, oferece formas inovadoras de classificação, que permitem a criação de clivagens mais eficazes entre consagrados e neófitos. Os doutorandos, como agentes especializados de produção simbólica, estão interessados em que as formas vigentes de politização sejam mobilizadas para criar distinções internas ao campo. Não à toa, a racialização, força de politização intensa nas últimas décadas, parece privilegiada nas transformações das ideias dominantes a serem dominadas, objetivadas pelas obras exigidas nos editais de seleção de doutorado em artes cênicas nos programas de excelência.

Os programas consolidam a ideia do artista pesquisador, formato que se estende para a graduação, enfraquecendo a perspectiva de uma formação de repertório e treinamento para uma formação orientada para a inovação e a diferenciação estética. As características mencionadas permitem compreender a emergência e a oposição das artes performáticas, que se alinham às perspectivas da pesquisa e da demonstração do próprio processo investigativo. Esses processos e procedimentos de criação são apresentados no palco, contrastando com o teatro “tradicional”, que se baseia em um modelo estético acabado. Por essa razão, o teatro convencional frequentemente acusa a performance de ser uma forma de arte inacabada.

O inculcamento da *illusio* do poder transformador das artes cênicas é especialmente pensado para as linhas de pesquisa de ensino de artes cênicas, que congregam fortemente formadores da educação básica. Sai de cena a perspectiva sociológica da escola como reprodutora de desigualdades, para a escola como forma privilegiada de transformação social.

A associação entre autonomia do campo e a politização do campo, contudo, não é simples; ela pressupõe uma formulação de visão de mundo capaz de vincular aquilo que é aparentemente oposto: ou se está mais longe dos problemas de seu próprio tempo, ou se está absorvido por eles. O modelo axiomático que permite essa formulação baseia-se no par *experiência* e *representatividade*, administrado de diferentes formas pelos autores comentados. Primeiro, a perspectiva da *experiência* valoriza a singularidade da experiência teatral, como obra de arte irreprodutível, que deve se repetir só, e somente só, na sua reexecução total, sem suportes materiais que lhe permitam a transposição. Essa limitação determina fundamentalmente a sua circulação e forma de comercialização. Assim, ela nunca deixa de prescindir de um público e tem pouca capacidade de se prestar a uma valorização

futura, resultado de transformações de capitais ou do próprio campo. Ao manter a dependência do público, o polo autonomizado do teatro marca, em um aspecto filosófico, e não comercial, a relação do público – a *experiência* em si. Isto é, o momento único vívido na co-presença de artista e público, defendido como jamais igual. Sendo única, ela também é libertada para a autorreferência interpretativa do público. O que significa abdicar de certa exigência de comunicabilidade objetiva, abandonada historicamente junto com a preponderância da narrativa (por vezes alcunhada de teatro textocêntrico). É somente nesta liberdade de partilhar códigos comuns e objetivos entre artista e plateia, e mesmo entre cada indivíduo do público em si, que a autonomização do teatro pode se estabelecer, seguindo na sua dependência estrutural do público.

A *representatividade* garante a aproximação de certa crença de uma ontologia própria do teatro em sua capacidade política. Enquanto arte de representar, ela parece suprir as falhas da política da representatividade estabelecidas nas democracias liberais. Assim, as disputas nos palcos por diferentes formas de representar uma nação, um povo, uma classe, um gênero, um grupo racializado, que atravessam a história da modernização do teatro brasileiro, são formas de disputas simultaneamente estéticas e políticas. Isto é, são disputas pelas formas legítimas de representar tais classificações, opondo formas simplistas e estigmatizantes a formas complexas e dignificantes desses mesmos grupos. Como manifestação representativa de grupos sociais não representados socialmente, a representação no teatro passa a engajar produtores e plateia em uma ação politicamente orientada. A crença fundamental no poder político do teatro parece conseguir mobilizar os agentes do polo mais autonomizado naquilo que o desinteresse econômico deve subtrair-lhe de capacidade de sentido da ação.

Os programas de pós-graduação em artes cênicas, como espaços qualificados, legitimados e legitimadores de produção de crenças, são capazes de, já no recrutamento de seus quadros, inculcar os sentidos necessários – no par *experiência* e *representatividade* – para a garantia de uma autonomia do teatro, em estabelecer e disputar regras próprias do que é o *verdadeiro teatro*, abastecendo-o de formas legítimas de produção de diferenças pela politização de suas práticas.

4.9. Conclusões da Parte Um: A fábrica de revoluções simbólicas

A *Parte Um* apresentou a formação do campo teatral brasileiro ao longo do século XX, destacando como sua autonomização em relação ao modelo comercial, anteriormente predominante, ocorreu pela dependência das novas instituições de ensino superior que se desenvolveram na primeira metade do século, bem como das associações profissionais. O amadorismo teatral, tanto estudantil quanto profissional, buscava, sobretudo, formas mais nacionais do teatro brasileiro, opondo-se à forma de reprodução de estigmas que dominavam o teatro comercialmente estabelecido e fortemente dependente dos meios de representações sociais.

O desenvolvimento do amadorismo estudantil, mais do que o amadorismo profissional, colaborou com a produção de um vanguardismo erudito, que desenvolvia suas atividades a partir de modelos similares ao debate típico universitário, como os seminários e aulas públicas. Assim, da mesma forma que o espaço universitário desenvolvia-se como espaço especializado de produção e disputa da identidade e do projeto nacional, o teatro brasileiro acompanhava esse movimento. As formas de distinção teatral do polo vanguardista eram acompanhadas das disputas políticas, refratárias em suas formas próprias, como modelos de interpretação, entonação de voz, cenário, encenação, dramaturgia etc., em um movimento que mobilizava crenças internas, como a queda do estrelismo e a criação do sacerdócio à arte, assim como por meios institucionais, na exigência de regras legais para a encenação da dramaturgia nacional, criação de escolas de teatro etc.

Se a nação conseguiu acionar o motor da modernização, ela logo acelerou rapidamente para as divergências da representação nacional, como mostrei no caso do combate ao racismo brasileiro do TEN, reconvertendo a ideia de liberdade artística do *blackface* em forma subsumida ao racismo. Também nos regionalismos que, por meio do teatro amador, especialmente estudantil, davam continuidade à proposição de identidades regionais que enriqueciam e disputavam a identidade nacional.

A autonomização do campo teatral brasileiro se estabelece de forma mais efetiva a partir da metade do século XX, transformando a hegemonia do modelo comercial em um polo próprio. Assim, a força da opinião da plateia passa a ser também alvo de crítica, disputando-se uma prática teatral que possa ser independente, ou mesmo contrária, à média

de opiniões e valores do público, caracterizando-se pelo paradigma propositivo de representações de identidade, primeiro a nacional, passando pelo povo, pelas classes dominadas, pelas identidades racializadas, periféricas, sexuais e de gênero, entre outras.

A modernização do teatro brasileiro especializou sua formação ao final do século XX, com a criação de escolas de teatro no seio das universidades, que, ao longo do tempo, passaram a oferecer cursos de bacharelado e licenciatura em artes e artes cênicas, especialmente destinados à formação de docentes para a educação básica. Foi a partir dessa relação que duas formas institucionais típicas do polo vanguardista se constituíram no Brasil: os festivais de teatro e os programas de pós-graduação em artes cênicas. Os festivais são responsáveis pela circulação e consagração dos artistas e grupos vanguardistas, produzindo espaços restritos e privilegiados de circulação; eles apresentam características distintas, entre os dominantes, *restritos e amplos*, e os dominados, *médios e locais*. Sendo os dois primeiros os festivais mais disputados e também os com melhor capacidade de converter capitais simbólicos para suas obras. Eles operam na busca ativa da diferença e na circulação de obras a nível internacional, como uma via de mão dupla: importam e exportam vanguardismos teatrais. Além de terem forte relação com os intelectuais dominantes do campo, também são mais politizados, apresentando problemas sociopolíticos à maneira cosmopolita, a partir da representatividade nacional, enquanto os festivais dominados tendem a apresentar programação mais cômica e lírica.

Os festivais de teatro serão o espaço central para a politização, marcando a tendência ao sinistismo do campo cultural brasileiro, em oposição ao regime ditatorial, sendo forjados nas universidades e em meio ao movimento estudantil. Com a abertura política e o direcionamento neoliberal da política cultural, os festivais se caracterizaram pela ausência de políticas culturais de continuidade, centrados na produção de eventos pontuais, com alta capacidade de *marketing* para grandes empresas. A intermitência favorece a politização do setor, uma vez que os festivais de teatro precisam, a cada edição, defender em suas propostas a importância do setor para a sociedade e justificar, rotineiramente, a utilização de recursos públicos – por sua vez, fortemente moralizados, de diferentes formas, ao longo da história, tanto à direita quanto à esquerda. Os festivais também se relacionam com o campo do poder, oferecendo quadros de expertise intelectual para o trabalho em governos e assessorias de diferentes esferas.

O segundo tipo de instituição analisada foi o programa de pós-graduação em artes cênicas, também florescendo na virada do milênio. Ele é especializado em produzir obras e ideias que orientam a consagração do campo. Organiza-se pela acomodação de duas lógicas distintas de produção cultural. De um lado, o modelo acadêmico, interessado na produção e reprodução de autores e ideias cânones, nitidamente expressos nos primeiros editais de seleção de doutorado. De outro, o modelo teatral, artisticamente orientado para a produção de diferenças e de heterodoxias, expresso nos editais mais recentes, nos quais se valoriza a produção autonomizada do próprio campo, sem a consolidação de autores e obras entre os editais, mas exatamente as produções mais recentes e inovadoras.

Os programas de pós-graduação formam a elite intelectual do campo teatral e determinam as ideias dominantes que os aspirantes a doutores devem dominar. Ao analisar os editais de seleção, verificamos a transposição dos problemas sociopolíticos relevantes para o setor, saindo de autores consagrados no campo acadêmico das ciências sociais e da filosofia, para dois modelos, ambos caracterizados pela especialidade em produzir diferenças. Primeiro, os próprios intelectuais formados nesses programas, da primeira geração de doutores nacionalmente formados em artes cênicas, que elaboram, em seus próprios termos, as questões sociais e políticas enfrentadas, legitimando os problemas legítimos. Segundo, os intelectuais do campo das ciências sociais e da filosofia com destaque no campo editorial, capazes de elaborar ensaios, críticas sociais e manifestos esteticamente orientados ou formalmente elaborados. Assim, esses programas formam os artistas, mas também os agentes atuantes no ecossistema teatral, notadamente do polo mais autonomizado. As crenças em atuação política do campo têm suas formas próprias de produzir as crenças necessárias para a ação *interessada* dos agentes, capazes de fazê-los agir de forma insistente, filosoficamente ancorada, para transformar as regras sociais, produzindo e representando as diferenças – substancialmente arquitetadas pela qualificação e defesa da *experiência* como marca ontológica do teatro, mas denegada como resultado da autonomia negativa.

Ao descrever e analisar estes dois tipos de instituições sociais do teatro brasileiro, é possível compreender a relação entre a autonomização e a politização desta linguagem. Desta forma, o polo vanguardista é estruturalmente orientado ao engajamento na esfera pública, dotado de instituições e crenças suficientes para fabricar continuamente revoluções simbólicas, caracterizando seu objetivo central. A autonomização do campo teatral se faz

pela capacidade do teatro em falar ao seu próprio tempo, em outras palavras, a intervir nos problemas sociopolíticos do seu próprio tempo, fazendo, simultaneamente, uma *arte da presença dos problemas do tempo presente*.

Ao compreender este polo do teatro brasileiro, em sua dimensão historicamente constituída e estruturalmente organizada, parte-se para a análise dos agentes. A *Parte Dois* deste trabalho dedica-se à análise de um problema de autonomização e politização teatral que tomou conta do debate público brasileiro em duas vias indissociáveis. Para a via externa ao campo teatral, analisa-se a representação teatral de Jesus Cristo como uma pessoa transgênero, e, para a via interna, as disputas de restrição de interpretação de personagens transgênero. Escândalo que continua o movimento de contradição entre a expansão das forças de produção teatral e as relações sociais de produção do campo teatral, uma fábrica de revoluções simbólicas.

5. PARTE II – A REVOLUÇÃO SIMBÓLICA DE JESUS, RAINHA DO CÉU

O *Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* é exemplar para a compreensão das disputas morais politicamente engajadas que emergem da autonomização do campo teatral brasileiro. A peça condensa crenças e práticas historicamente produzidas pelas instituições do campo e, ao associar a figura de Jesus Cristo a uma pessoa transgênero, inscreve-se na disputa pela representação desse grupo social, confrontando estigmatizações da média moral, orientando-se para uma revolução simbólica de tais formas de representação.

O processo de alquimia social da peça, que transforma o impuro em puro, está nas próprias estruturas do campo, mobilizado por artistas que “ativa[m] a energia simbólica produzida no contexto de um determinado jogo social, pelo conjunto de agentes envolvidos no funcionamento do campo” (Bourdieu; Delsaut, 2025, p. 115). Em outros termos, trata-se da apropriação das forças de produção simbólica para transformar as representações sociais vigentes. Assim, a peça exerce um poder profético, oriundo do próprio campo, enquanto instância de enunciação legítima do impensado: “aptidão para formular e nomear o que os sistemas simbólicos vigentes afastam para o domínio do informulado ou do inominável, deslocando a fronteira entre o pensado e o impensável, entre o possível e o impossível” (Bourdieu, 2024, p. 73). Ao mesmo tempo, ao reivindicar que personagens transgênero sejam interpretadas por artistas igualmente transgêneros, a peça desloca as regras da arte teatral, operando uma inflexão normativa no campo, portanto nas mudanças nas relações de produção do teatro – repetindo outras tantas regras de coincidência de identificação entre ator e personagem, como no nacionalismo, no regionalismo e no racial.

Para avançar nessa compreensão, a segunda parte da tese se organiza em dois movimentos: o primeiro analisa a trajetória de quatro agentes da versão brasileira: a dramaturga Jo Clifford (Dramaturga e do evangelho), a diretora Natalia Mallo (Intermediação, tradução e direção de cena), a produtora Gabriela Gonçalves (Uma filosofia no pragmatismo da produção) e a atriz Renata Carvalho (Intelectual e artista incriada). Tomarei a trajetória de Jo Clifford para realizar, também, a análise interna da peça. Apoiado no mapa dos festivais realizado com análise de correspondências múltiplas, analisarei a circulação da peça entre os anos de 2016 e 2020, evidenciando suas estratégias de politização

no campo teatral e as lógicas de transação de capitais. O segundo movimento dissecar a *anatomia do escândalo*, observando as convocações de tomada de posição e as tomadas de posição política a partir das querelas e problemas sociopolíticos levantados pela peça em seis episódios diferentes, ao longo da circulação, revelando-a como *boa para disputar*, isto é, particularmente apta a tornar visível e inteligível as *di-visões* sociopolíticas. A articulação entre esses dois movimentos analíticos revelará as dinâmicas sociais de produção de revolução simbólica na representação da identidade transgênera, o que só é possível compreender situando-a no polo de produção restrita, uma vez que, nestas condições, as obras são necessariamente levadas a uma semi-reflexividade – na explicitação e redefinição dos princípios implícitos, pois:

quase todas as obras trazem a marca do sistema de posições em relação às quais se define sua originalidade e contêm indicações acerca do modo com que o autor pensou a novidade de seu empreendimento, ou seja, daquilo que o distinguia, em seu entender, de seus contemporâneos e de seus antecessores (Bourdieu, 2024, p. 112).

Nascida de uma dialética interna ao campo, as peças teatrais do polo restrito respondem à busca de distinção, ao *princípio do desperdício*, da qual a manipulação exige conhecimento adquirido, especializado e próprio da história do campo, mas, ao que parece, também ao tema investigado, favorecendo no teatro uma pesquisa simultaneamente estética e sócio-histórica, de onde derivaram os jogos de suspense e surpresa – a quebra de expectativas da linguagem (Bourdieu, 2024, p. 114), produzindo, surpreendentemente, um encontro da figura de Jesus Cristo à da transgeneridade.

5.1. Dramaturgia e do evangelho

“E, portanto, o teatro, para mim, é um lugar de resistência. Porque ele não se encaixa no esquema capitalista das coisas. E é por isso que resistimos, estávamos tentando criar um novo mundo” (Clifford, 2023)¹¹⁹

A análise das trajetórias ajuda a entender o amalgama social das posições analisadas no campo teatral e a convergência de crenças como *milagre da predestinação*, efeito “do

¹¹⁹ No original: And so theater for me is a place of resistance. Because it does not fit into capitalism's scheme of things. And that is why we do resist, we were trying to create a new world.

entrelaçamento dos determinismos objetivos e da determinação subjetiva [que] tendem a conduzir cada agente [...] ao ‘lugar natural’ que lhe está destinado de antemão pela estrutura do campo” (Bourdieu, 2024, p. 162). Como material empírico, utilizo entrevistas realizadas exclusivamente para esta pesquisa, entre 2023 e 2025. Também material de imprensa publicados em jornais escoceses e brasileiros, e arquivos.

O espetáculo *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven* foi criado em sintonia com mudanças profundas na vida da dramaturga Jo Clifford, incluindo sua própria transição pública de gênero, que se deu poucos anos antes da peça, marcando também o seu retorno às práticas cristãs. A transição de gênero atravessa os entraves impostos pelas conexões socialmente naturalizadas entre corpo e nome, exclusivamente agenciadas pelo Estado, que atua como fiador final das classificações de gênero.¹²⁰ Para apresentar Jo Clifford, tomo como suporte um conjunto de entrevistas que realizei com ela em Londres e em Edimburgo, respectivamente em dezembro de 2023 e abril de 2024, que serão cotejadas com sua peça autobiográfica *Eve* (2017), classificada por ela como “acima de tudo um ato de resistência. De resistência contra o ódio e contra o medo, e contra a vergonha”,¹²¹ em sintonia com as crenças do campo teatral brasileiro, que se revelam crenças transnacionais. Ao percorrer sua trajetória, chegaremos à peça *God’s New Frock* (2003), obra que antecipa, às avessas, o seu maior sucesso *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven*, essa então será analisada cena a cena. Começemos por *Eve*:

Today I want to write a manifesto.
I want to write a manifesto because I feel militant.
Because I have been thinking about my life.
I’ve been looking through the photographs.
I have been making a list. A list of everything that happened.
I’ve been writing it all down.
This is when they sent me away.
This is when my mum died.
This is when I thought it was all my fault.
This is when no one spoke to me for months and months.
This is when I thought no one would ever love me.
This is when I wanted to die.
This is when Lorca taught me not to die and I went to Spain.
This is when I ate yoghurt for the very first time.

¹²⁰ Para o caso brasileiro, ver *Viagem Solitária* (Santos; Bueno, 2022) a autobiografia narra violências enfrentadas por um professor universitário transgênero ao ser privado do direito ao próprio nome — e, com isso, a alienação do capital cultural institucionalizado em diplomas. Essa experiência revela os limites da suposta irreversibilidade dos diplomas, geralmente concebidos como suficientemente robusto para garantir recursos sociais estáveis.

¹²¹ No original: “So EVE is above of all an act of resistance. Of resistance Against hatred and against fear and against shame”

But at first there was nothing. It was like I didn't exist.
(Clifford; Goode, 2017, p. 5)

Jo Clifford nasceu em 1951, na cidade de Stoke-on-Trent, no condado de Staffordshire, na Inglaterra, onde seu pai era proprietário de uma fábrica de cerâmicas. Do lado materno, descendia de uma família de origens aristocráticas: seu avô, Hugo Bill, atuou como administrador colonial do Império Britânico na Pérsia, encarregado de estudar os costumes, as práticas e a geografia locais para orientar a política imperial. As narrativas sobre essa experiência marcaram sua infância e moldaram certas expectativas familiares. No entanto, ao contrário dos três irmãos mais velhos, que seguiram a carreira empresarial do pai, Jo Clifford demonstrou desde cedo inclinação para a vida intelectual, destacando-se por seu interesse nos estudos e pelo bom desempenho escolar. Os familiares associavam seu interesse pela vida intelectual ao êxito escolar do avô, Hugo Bill. Durante uma visita à sua casa, em Edimburgo, mostrou-me uma estante com cerca de quarenta livros antigos — prêmios recebidos pelo avô na escola em reconhecimento por seu desempenho. Nessa estante se materializa uma parcela do capital cultural herdado, objetivado em bens simbólicos e, ao mesmo tempo, inscrito na formação de um horizonte de expectativas familiares orientado pelo passado do avô. Sua posição na fratria parece fundamental: por ocupar a posição mais nova, dispunha de uma liberdade relativa para escapar aos roteiros familiares mais previsíveis e investir em trajetórias menos convencionais. (Miceli, 2001)

Figura - Livros herdados do avô materno



Foto: registro realizado em visita à casa de Jo Clifford, Edimburgo.

A disposição para atividades intelectuais também é observada em sexualidades estigmatizadas, convertidas em relativo sucesso escolar de homens homossexuais comparados aos homens heterossexuais (Mittleman, 2022). Aparentemente, em determinadas circunstâncias, esse grupo social investe estrategicamente no capital cultural como forma de se afastar do ambiente familiar. Trata-se de uma escolha em busca de ascensão, sem a necessidade de tornar pública a sexualidade ou a identidade de gênero, já que o êxito escolar se apresenta, por si só, como justificativa legítima. Esse movimento se contrapõe à cultura masculina hegemônica, fundada na valorização da força física e da virilidade, em oposição ao mundo introspectivo e disciplinado da intelectualidade (Bourdieu, 2022). Também Eribon (2006) observa o mesmo em *Réflexions sur la question gay*, em como a experiência da marginalização homossexual pode levar a um investimento privilegiado na cultura e na escola, convertendo o estigma em recurso paradoxal de distinção e mobilidade, problema sociológico do qual ele se dedica em relato autobiográfico em

Retorno a Reims (Eribon, 2009). Efetivamente, não se trata de equiparar homossexualidade e transgeneridade. São experiências distintas de estigmatização e preconceito que, contudo, guardam uma zona de continuidade: ambas desafiam, em graus diferentes, a norma heterossexual e a hegemonia da masculinidade (Butler, 1990).

Jo Clifford frequentou o mesmo colégio que os irmãos, mas a diferença de idade impediu uma convivência mais próxima com eles. As duas escolas pelas quais passou ofereciam formação clássica, com aprendizado de latim, grego antigo, escritas sagradas, francês e inglês, com o objetivo tácito de formar quadros administrativos para o Império Britânico. A sua primeira escola foi marcada como um espaço de masculinização por meio da violência. “É um lugar horrível. É cruel o que acontece com crianças da classe média e alta — elas são separadas dos pais ainda muito pequenas”.¹²²

Separada da família, em uma escola apenas para homens, Jo Clifford vivia uma rotina intensa. O sino acordava as crianças às sete horas da manhã; após arrumarem as camas, seguiam para um banho frio. Após o café da manhã, tinham aulas convencionais e, à tarde, esportes. A noite era dedicada ao dever de casa e ao culto cristão. Foi essa rotina religiosa que lhe inculcou o repertório bíblico que depois atravessaria boa parte de sua produção dramaturgica.

A rigidez da instituição escolar se reproduzia na violência cotidiana entre as crianças, que transformavam a agressão em brincadeira ao atribuir apelidos e humilhar colegas.¹²³ Jo Clifford recorda um episódio em que um grupo de alunos cercava repetidamente um estudante para insultá-lo, agredi-lo fisicamente e provocar seu choro, como espetáculo de descontrole emocional. Ela própria foi alvo de outra forma de punição coletiva, conhecida entre os alunos como ser “mandada para o convento”: durante meses, seus colegas passaram a fingir que ela não existia, recusando-se a dirigir-lhe a palavra. O silêncio social ocorreu pouco depois da morte de sua mãe, um dos períodos mais dolorosos de sua infância. “Minha mãe tinha acabado de morrer. Eu estava muito, muito angustiada. E, num lugar como esse, você cresce em um estado de medo, porque nunca sabia o que poderia acontecer com você”¹²⁴. A notícia do falecimento lhe foi dada pelo pai de maneira seca e impessoal, em uma

¹²² Horrible place. It's brutal what happens to kind of middle to upper class children is that they get separated from their parents at very young age.

¹²³ Na peça *Eve*, diz: “and whatever happens, you must never ever cry” (CLIFFORD; GOODE, 2017,p.12)

¹²⁴ My mother had just died. I was just very, very distressing. And so, in a place like this, you grew up in a state of fear, because you didn't know what would happen to you

visita inesperada: ele comunicou o fato como quem transmite uma informação administrativa e, sem qualquer gesto de consolo, partiu em seguida, deixando a criança completamente desamparada.

Dentre os docentes, nenhum despertava mais temor do que o diretor da escola. Rígido e implacável, ele a obrigava a participar de aulas extras de rugby: “Ele queria me endurecer”, relata.¹²⁵ Em contraste, foi com o professor de matemática — responsável por organizar excursões para concertos e peças — que Clifford encontrou alguma forma de acolhimento. Graças a ele, pôde frequentar o teatro com certa regularidade na infância.

As atividades teatrais — organizadas pelos estudantes — foram decisivas para sua identidade de gênero. Clifford interpretou dois papéis femininos: foi Sylvia em *One Way Pendulum* (Norman Frederick Simpson, 1959) e Lizzie em *Next Time I’ll Sing to You* (James Saunders, 1962). Experiências agonísticas: de um lado, a profunda identificação possibilitada pela interpretação de personagens femininas; de outro, o medo constante. Embora apreciasse intensamente essa possibilidade, temia que os colegas a percebessem, agravado pela presença do pai na plateia: “Se as outras pessoas vissem o quanto eu gostava disso, minha vida estaria em risco. Então tive que esconder, reprimir. E, com isso, perdi meu interesse pelo teatro. Levei muitos, muitos anos para reencontrá-lo.”¹²⁶

A socialização com os colegas de classe foi conturbada: estes correspondiam à masculinidade exigida e diferenciavam-se por meio da violência contra práticas consideradas menos masculinas. Os caminhos intelectuais, de alguma forma, acolheram-na em uma posição que já prenunciava sua estigmatização. Foi nas atividades artísticas organizadas por um professor que Jo Clifford encontrou um dos poucos espaços de alívio. Ali já se esboçavam as duas vias que estruturariam sua trajetória futura: a docência e o teatro.

A importância do teatro na infância foi dupla: se, por um lado, era uma atividade que lhe atraía, por outro, encontrou nela seu futuro espaço de combate, sentido que atribuiria ao longo da vida, mas, sobretudo, o que daria sentido à vida. Na peça autobiográfica *Eve*, ela retoma as três representações estigmatizadas da transgeneridade. Em seu primeiro passeio escolar ao teatro, ela assistiu a uma encenação de *Aladin*, em que o ator Billy Dainty interpretava Viúva Twankey, papel realizado dentro da tradição popular inglesa das

¹²⁵ He wanted to try to make me become tough

¹²⁶ If other people saw how much I liked it, my life would be in danger. And then I had to hide it, suppress it. And so, I lost my attention for theater. It took me many, many years to find it again

pantomime dames: personagens femininas exageradas, cômicas, interpretadas por homens – modelo caricatural, similar ao que, no Brasil, chamaríamos de tipo cômico. Viúva Twankey se fez a matriz inaugural de representações negativas de pessoas transgênero, uma objetivação teatral contra a qual se deveria lutar. A segunda representação estigmatizada é a do vilão Norman Bates, no célebre filme *Psycho* de Hitchcock, de 1960. A revelação, ao final do filme, de que o vilão “vestia-se de mulher” colabora para uma representação negativa das pessoas transgênero. Clifford me diz: “Como se Hitchcock quisesse transmitir a ideia de que essa era a pessoa mais doente e perversa que se poderia imaginar. Essa foi a imagem que um filme como esse me passou sobre mim mesma”¹²⁷. Terceiro, em 1969, o drama histórico *The Damned*, de Luchino Visconti, também propõe uma representação negativa da transgeneridade. O filme conta a história de uma família da indústria do aço e sua relação com os nazistas. Martin, herdeiro da empresa da família, é uma pessoa altamente cruel e degenerada – e se veste de mulher em uma cena icônica do filme, escolhida para o cartaz de divulgação. Jo Clifford assim me relata sua interpretação desta obra: “Como se pessoas como eu fossem responsáveis pela Alemanha nazista. Horrível. E essa imagem — que aparece no cartaz e dura só um ou dois minutos no filme — era muito forte. E eu... meu Deus... aquilo me deixou profundamente angustiada”¹²⁸.

Em 1992, já com mais de quarenta anos de idade, Clifford assiste *The Crying Game*, dirigido por Neil Jordan, vencedor de seis Oscars, incluindo o de melhor roteiro original, com uma representação positiva da transgeneridade. A história narra um triângulo amoroso entre um membro do Exército Republicano Irlandês, Fergus, e um soldado britânico, Jody. Após a morte deste último, Fergus vai ao encontro da namorada de Jody, a jovem Dil, por quem também se apaixona. A revelação de sua identidade transgênera é central. Mas, diferente dos outros filmes mencionados por Jo Clifford, a personagem é representada de forma positiva e humanizada.¹²⁹

As violências escolares e as representações da transgeneridade no teatro e no cinema que Jo Clifford mobiliza na peça autobiográfica *Eve* elegem a *representatividade* como

¹²⁷ as if Hitchcock wanted to get across the idea that this was the sickest, most evil person you could imagine. So that was the information I got about myself from a film like that

¹²⁸ as if people like myself were responsible for nazi Germany, terrible. And this image, which is in the poster, it's only a minute or two in the film, but it was very powerful and I, God..., I got distressed by that

¹²⁹ Na peça *Eve*: “And for the first time in my life I saw a trans character being played by a trans actress. And portrayed as a loving worthwhile person” em *Eve* (CLIFFORD; GOODE, 2017, p.3).

marca fundamental da trajetória de uma identidade estigmatizada. Desta forma, *Aladin*, *Psycho* e *The Damned* são contrapostos à sua produção autoral, em uma crítica às formas estigmatizantes de retratar pessoas transgênero, marcando um sentido vanguardista moral.

Ela me diz que terminou a escola com uma aversão tanto ao teatro quanto à Igreja, e com a ambição de ser romancista, mas não dramaturga, acreditando que nunca mais voltaria ao cristianismo. Em seu diário pessoal de 2009, depositado na Biblioteca Nacional da Escócia, encontrei algumas páginas dedicadas a estudos de Tarô, incluindo listas de arcanos maiores e menores, acompanhadas pelo significado das posições das cartas. Neste mesmo ano, ela escrevia *Queen Jesus*.

Figura 2 - Diário de Jo Clifford

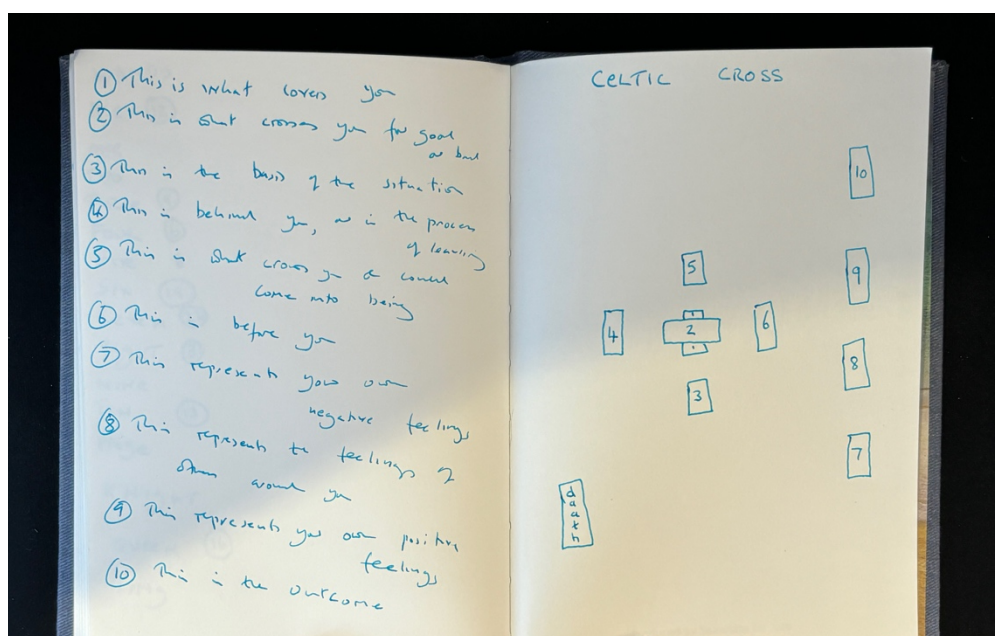


Foto: autor

Ao perguntá-la sobre esse período, ela me responde: “Eu estava tentando descobrir como viver. Foi muito, muito difícil para mim. Sim, tive uma crise de saúde muito, muito séria depois que a Susie morreu”¹³⁰. Ela se refere às doenças cardíacas que desenvolveu logo após o falecimento de sua esposa. Além das cartas de tarô, ela já tinha se interessado pelo budismo, hinduísmo e práticas de yoga, fazendo da relação com o sagrado uma forma explícita de buscar *como viver*. Às voltas ao longo da vida com a fé e com o estigma, *The Gospel According to Jesus*, *Queen of Heaven*, parece convergir duas questões inescapáveis:

¹³⁰ I was trying to find how to live. It was very, very difficult for me. Yeah, I had this very, very big health crisis after Susie died

a socialização primária cristã, incrustada em sua subjetividade e repertório simbólico, e as disputas de representatividade transgênera.

Voltando à sua formação acadêmica, ela não conseguiu entrar na Universidade de Oxford, ao contrário das expectativas familiares, indo estudar em St Andrews, na Escócia, país onde fez morada, nunca mais voltando a habitar na Inglaterra. “Todo mundo achava que, por eu ser inteligente, eu iria para a Universidade de Oxford — porque era isso que se esperava. Mas fui reprovada no exame, o que, acho eu, foi algo bom”.¹³¹

Se um dia quis ser romancista, mas acabou por tornar-se dramaturga. Na Escócia, chegou à década de 1990 com quase sessenta peças de teatro escritas, tanto para os palcos quanto para os rádios, conforme tabela completa de obras, em anexo. É nessa década que Jo Clifford e a esposa enfrentam a pior crise financeira, pois suas peças ficaram "fora de moda". Embora a temática religiosa já estivesse presente em sua produção, é a partir desse período crítico que a presença de personagens transgêneros se intensifica, tornando-se gradualmente um eixo fundamental de sua escrita.

Em 1990, escreveu o roteiro cinematográfico *Santiago*, que mostrava o amor de dois rapazes abençoados pela Virgem Maria. Entre 1994 e 1995, começou a escrever a primeira peça com personagens transgêneros, mas essa jamais foi finalizada e sequer encontra-se na sua extensa lista de produções. Em 1998, ela escreveu *The Night Journey*, na qual apresenta sua primeira personagem transgênera, interpretada por ela mesma, atitude que considera como uma das primeiras expressões públicas da sua identidade de gênero feminina. Em julho de 1998, ela apresentava a sua tradução de *Vida es Sueño*, de Calderón de la Barca, no Festival de Edimburgo, retomando certo reconhecimento. Na revista do festival, escreveu o texto *Power Play*, afirmando:

*A vida é sonho é o equivalente a Hamlet ou Rei Lear, uma das melhores obras do Século de Ouro, ao lado de Celestina, de Rojas, e do Dom Quixote, de Cervantes. É uma peça de grande importância na literatura espanhola, o equivalente a Hamlet ou Rei Lear na literatura inglesa. Como raramente é encenada neste país, em parte pela falta de uma tradução teatral adequada, goza apenas de uma reputação bastante obscura no palco britânico (Clifford, 1998 tradução minha)*¹³²

¹³¹ everybody thought, because I was clever, that I would go to Oxford University because that's what you do. But I failed the exam, which was a good thing, I think. And so, I came to university in Scotland, in Saint Andrews

¹³² *Life is a Dream* is the equivalent of *Hamlet* or *King Lear*, one of the best works of the Golden Age, alongside de Rojas' *Celestina* and Cervantes' *Don Quijote*. It is a play of great importance in Spanish literature, the equivalent of *Hamlet* or *King Lear* in English literature. Since it is rarely seen in this country, in part because of the lack of an adequate theatrical translation, it has only a very shadowy reputation on the British stage.

Clifford conheceu a obra de Calderón de la Barca durante sua estadia na Universidade de Granada, na Espanha, tornando-a objeto de sua tese de doutoramento no Departamento de Espanhol da St Andrews. No texto publicado na revista do Festival, ela demarca características de outro dramaturgo espanhol que influenciou seu próprio estilo, García Lorca: “[teatro] pode ser poesia — como disse Lorca —, uma poesia que caminha pelas ruas, que fala com todos e leva o público a uma jornada fantástica”.¹³³, marcando sua valorização de um teatro que comungue o erudito e o popular. A forma em verso caracteriza as peças de Jo Clifford, notadamente *God’s New Frock* (2003), *Queen Jesus* (2009) e *Eve* (2017). O texto segue com comentários sobre as condições do teatro vivido por Calderón, comparadas com o teatro shakespeariano. “Era uma época em que os escritores precisavam escrever rápido e os atores ensaiar com rapidez, para atender a uma demanda constante. Calderón escreveu várias centenas de peças”¹³⁴. Essa forma de fazer dramaturgia se apresenta para ela durante toda a vida, ancorando sua própria estratégia como autora: “Sempre precisei correr muito, porque é muito, muito difícil para nós ganharmos a vida. O dinheiro é escasso. Então, é preciso escrever bastante para continuar, para sobreviver economicamente”¹³⁵, ela me conta. Calderón de la Barca é uma referência estética que orienta sua escrita e um modelo para sua estratégia como autora em meio às restrições sociais, além de uma forma de legitimar, nos clássicos, o volume de sua produção.

O elevado capital cultural e econômico de Clifford lhe permitiu prescindir, por vários anos, do uso objetivo do diploma de doutorado. Se, até aquele momento, ela achava que ele tinha sido uma perda de tempo, tornou-se vantajoso quando, em meio à crise econômica, apareceu uma vaga na Universidade de Glasgow. Ser professora universitária era uma atividade profissional que ela me assumiu detestar, tendo ficado nesta instituição por apenas dois períodos. Ela me diz: “Então, todo esse trabalho, sem dinheiro extra. Eu queria escrever. Meu desejo sempre foi tornar possível que eu pudesse escrever”¹³⁶. A angústia logo foi ocupando outro posto na Universidade Queen Margaret, em Edimburgo, dedicado especificamente ao ensino da interpretação, de maneira mais prática, com menos

¹³³ [theatre] can be poetry – as Lorca put it – that walks down the street, poetry that speaks to everybody, that takes the audience on a fantastic journey

¹³⁴ It was a time when writers had to write fast, and actors had to rehearse fast, to satisfy constant demand. Calderón wrote several hundred plays

¹³⁵ I’ve always had to run very fast because it’s very, very hard to us make a living. The money is very poor. So you have to write a lot in order to keep going to survive economically

¹³⁶ So all this work, no extra money. I wanted to write. My desire has been to make it possible for me to write

responsabilidades institucionais. Este posto coadunou-se melhor com suas pretensões, e nele permaneceu até 2006, pouco antes de começar a escrever *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven*,

Mas antes disso, outras personagens transgênero apareciam em suas peças, de forma cada vez menos tímida, como ela mesma. Em 1999, escreve *Ain't It Grand to Be Bloomin' Well Dead* para a rádio BBC 4, baseada na sua peça anterior *The Night Journey*, permanecendo a personagem transgênera. Em 2000, escreve a ópera *Hansel and Gretel*, que inclui uma personagem bruxa interpretada por um homem. Em 2003, escreve *God's New Frock*. Em 2006, faz sua própria tradução de *Fausto* de Goethe. Nesta versão, ela introduz uma personagem que troca de gênero entre as partes um e dois da obra. *Queen Echinacea*, de 2008, é mais uma peça com personagem trans, jamais montada. Em 2009, é a vez de *An Apple a Day*, com personagem trans, com boa recepção e circulação.

Neste mesmo ano, ela estreia *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven*. No dia 09 de dezembro de 2009, o jornal Evening News traz uma matéria de duas páginas intitulada “A dramaturga transgênero Jo Clifford lutou durante meio século com sua sexualidade antes de finalmente encontrar a paz”, com três imagens da autora: uma menor, antes da transição; uma maior, sorridente; e uma terceira com a divulgação da peça *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven*. O texto refaz brevemente sua biografia, vida pessoal e profissional, marcando os momentos mais desafiadores da transfobia, com destaque para os ataques que vivenciou pela peça. Destaco que a necessidade de opor as imagens comparativas em uma espécie de “antes e depois da transição de gênero”, que buscam fincar uma diferença como elemento central na trajetória da artista, mobilizando o discurso da diversidade, ainda que com certos resquícios de exotismo – similar à passagem do exotismo à diferença étnica analisada por (Nicolau Netto, 2012).

As cenas do mês passado, na estreia de *Jesus Queen of Heaven* – a versão de Jo sobre o que teria acontecido se Jesus tivesse retornado à Terra como uma mulher transexual – trouxeram os fanáticos cristãos em massa. Em cenas que lembravam os dias em que o pastor Jack Glass bradava a Bíblia furioso contra filmes como *A Última Tentação de Cristo*, 300 manifestantes, com cartazes, condenaram-na por ousar retratar Jesus não apenas como mulher, mas como alguém que acabara de passar por uma cirurgia de mudança de sexo, acusando-a de ofender gravemente suas crenças e de “atacar valores cristãos”.

A ofensa que causaram a Jo, com cartazes dizendo “Deus: Meu filho não é um perverso” e comentários como “Não precisamos descer ao esgoto para saber que

fede”, vindos de pessoas que sequer tinham assistido à peça, aparecia, segundo ela, completamente sem sentido (Dick, 2009).¹³⁷



Foto: Reportagem sobre Jo Clifford e a estreia de *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven*, publicada no *Edinburgh Evening News*

A visibilidade na carreira de Jo Clifford após a estreia de *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven* fica nítida na sua presença na mídia. Entre 2006 e 2023, encontrei oitenta e cinco citações da autora em três jornais de grande circulação da Escócia: *The Herald Scotland*, *The National* e *Glasgow Times*. Apenas três aparições entre os anos de 2006 e

¹³⁷ Last month's scenes at the opening night of *Jesus Queen of Heaven* – Jo's take on what would have happened if Jesus returned to earth as a transsexual woman – brought the Christian fanatics out in force. In scenes reminiscent of the days when Pastor Jack Glass Bible-thumped in fury at films like *The Last Temptation of Christ*, 300 placard-waving protesters condemned her for daring to cast Jesus as not only a woman, but one who's just had a sex-change, and for grossly offending their beliefs and "assaulting Christian values". The offence they caused Jo with placards which read "God: My Son Is Not a Pervert" and retorts to comments that they hadn't seen the play such as "We don't need to go down the sewer to know it stinks", appeared, she says, completely lost on them.

2008, de temas variados¹³⁸, saltando para dezesseis citações no ano de 2009, com citações da peça *An Apple a Day*, mas substancialmente em meio ao escândalo de *The Gospel According to Jesus Queen of Heaven*, incluindo cartas dos leitores com verdadeiros depoimentos de conversão moral, como a de um homem que se apresenta como homossexual e quaker¹³⁹, e de uma mulher que se apresenta como cristã veterana¹⁴⁰. As posições dos leitores coadunam com a do jornal, que publicou, em 8 de novembro de 2009, o artigo *Theatres are for possibilities, not orthodoxies*¹⁴¹, situando o teatro ontologicamente

¹³⁸ Sua presença na programação do Fringe em agosto de 2006, em meio a outros artistas que tratavam do tema da fé; uma adaptação de *Great Expectations* de Charles Dickens em fevereiro 2008; até o encontro fortuito de Jo Clifford com um crítico gastronômico no mercado, como uma celebridade local, em março de 2008.

¹³⁹ *First-rate theology*. It happens that my wife knows the actress and playwright Jo Clifford and so, with some trepidation on Saturday night she took me – a born heterosexual – to see *Jesus, Queen of Heaven*. We were challenged by protesters at the door. I suggested that perhaps the Bible contains the Word of God but is not necessarily entirely of that Word. And even Paul said that in Christ there is “neither male nor female” (Galatians 3). They said the play and my defence of it was “dragging God through the sewage of sodomy.” In the theatre we were seated as participants at the Last Supper – bread and drink spread on the tables. Enter Jesus, the transsexual Queen of Heaven, who started accurately and sensitively to tell Bible stories. What unfolded was profound and mind-blowing liberation theology. For who are any of us to say that a human being born cross-gendered or otherwise “gay” is not equally in the “image of God”; not equally free to celebrate and enjoy who they are? Jo Clifford’s play closed with all of us present choosing to receive from her the sacrament of Holy Communion. Even the several other Quakers that I saw in the audience participated – and we Quakers don’t do something like that, even in a conventional church, unless we really feel inwardly moved. I am sorry if this letter sounds blasphemous to some. Yes, *Jesus, Queen of Heaven* is disturbing, but that is precisely what makes it is first-rate theology. Perhaps it is time for some of us straights to get used to that ... otherwise we’ll never let Jesus down from the cross. Alastair McIntosh, Glasgow. (McIntosh, 2009)

¹⁴⁰ *Jesus would approve of controversial drama*. As a “veteran” Christian, I have had to tackle many a thorny issue in the transition from 20th-century to 21st-century society. These include such matters as abortion, homosexuality and gay rights. Far from being aghast at the changes, they have forced me to dig really deeply into my own prejudices and judgments, examining them closely to try to find their origins and look at them in the light of the person of Jesus Christ, as I have discovered and believe Him to be. Would he object to the play *Jesus, Queen of Heaven* and its author? Certainly not. And if it helps others such as myself to be challenged and, in that process, have our eyes and hearts opened to a greater reality, then the writer and performer, Jo Clifford, is to be congratulated. Janet E Cunningham, Stirling. (Cunninghamtosh, 2009)

¹⁴¹ *Was he gay? Was he asexual? Was he bisexual?* Almost certainly not. Note the word “almost”. There’s no hard evidence that would support positive answers to these questions. Mind you, theological controversy has spilled into the streets of Glasgow over such matters. Christian protesters have been denouncing the play *Jesus, Queen Of Heaven*, which portrays Jesus as a transsexual woman. Declaring the production at the Tron Theatre blasphemous, the demonstrators held up placards which said things like: “God: My Son Is Not a Pervert.” (Did God really say these words? Or was he/she misquoted by The Sun?) There hasn’t been such a fuss since the 1970s when Dead Sea Scrolls scholar John Allegro suggested Jesus was actually a magic mushroom. What fun! Anyway, back at the main ranch. Are these questions about the sexuality of Jesus legitimate? Of course they are. Some commentators have made much of a text in the gospel of John, which refers to “the disciple whom Jesus loved”. This same disciple laid his head on the breast of Jesus at the Last Supper. If Jesus loved all his disciples, why is one – believed to be the apostle John – singled out? In the highly self-conscious sexualised culture of the early 21st century it would be easy, but misleading, to read these texts through a particular lens, and insist that only a sexual interpretation does justice to these and other biblical descriptions of intimate friendships, such as the tender Old Testament friendship between David and Jonathan. Putting post-modern questions to ancient texts is notoriously hazardous. Are these proper topics for exploration on the stage? Yes. By their very nature, plays are imaginative constructs and are natural vehicles for the examination

contrário às formas morais estabelecidas. Em todos esses textos, a discussão atravessa o campo próprio da teologia, como resultado da artimanha específica da peça.

Entre 2010 e 2014, houve apenas nove aparições na imprensa, voltando a subir a partir de 2015. As suas presenças são diversas, desde divulgação e crítica de suas peças e performances até posicionamentos políticos sobre direitos civis de pessoas transgênero, como na matéria de agosto e setembro de 2015, intitulada *How the transgender world has transformed the world*, ou *The Terf* war tearing feminism apart (trans exclusionary radical feminist)* ambas publicadas no The Herald Scotland, fazendo da artista uma intelectual publicada reconhecida (tabela completa em anexo).¹⁴²

Com *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven* como ponto de não retorno, sua produção teatral segue abertamente sobre religiosidade e transgeneridade. Em 2012, ela volta aos palcos para atuar na peça *Sex, Chips and the Holy Ghost*. Esta, diferente das anteriores, tem um argumento cômico, no qual um padre gay e uma freira trans abrem um serviço privado de bênçãos, após serem expulsos da Igreja. Em 2014, escreve *Dear Scotland*, que fala sobre os sujeitos *outsiders*, como metáfora de como é ser uma pessoa trans. Neste mesmo ano, ela vende seu imóvel, utilizando parte do valor para apresentar *Queen Jesus*, no *Fringe Festival*, um desdobramento não oficial do Festival Internacional de Edimburgo, para as artes performáticas, que acontece de forma aberta, sem comissão de seleção, curadoria ou

of contentious themes like prejudice. I have no idea whether the play was a credible exploration of an interesting subject. I would guess that most of the Christian protesters, like me, had not seen the drama they were offended by. (Christians have certainly not been shy to cause offence to other religious believers. Just ask the Jews.) Ironically, Jo Clifford, the transsexual woman who wrote and acted in the play, is herself a Christian. Is she entitled to feel offended at being called a “pervert”? Were they right to protest? Well, yes. If they truly believed the play was damaging to society, they had a democratic right to make their views known. Exercising the right to protest is not the same as exercising wisdom, though. Theatres are not to be confused with churches committed to the defence of orthodoxies. (Mind you, many liberal people have their own, often unexamined, orthodoxies). Theatres are public spaces in which possibilities, however unlikely, can be literally acted out, tried on for size. There are theological issues at stake here. The matter of gay sex, for instance, takes up very little space in the Bible compared to issues like usury, welcoming strangers, acting non-violently and justice for the oppressed. Where, then, are the protesters outside cinemas showing films which glorify the pursuit of money or the use of violence? (And why are there no groups of “confessing Christians” trying to stop the ordination of ministers who have made a lot of money on the Stock Exchange, or who support Trident missiles?) Let’s reframe this. If Jesus Christ were to return today, in what form would that return express itself? After all, the poor carpenter was a bit of a surprise to those who expected the Messiah to come as a conquering hero at the head of a glorious army. Would Jesus come back as a bisexual man or a battered wife? Never try to second-guess a God of surprises. The great Albert Schweitzer closed his seminal book, *The Quest Of The Historical Jesus*, with these words: “He comes to us as One unknown, without a name, as of old, by the lake-side ... And to those who obey Him, whether they be wise or simple, He will reveal Himself in the toils, the conflicts, the sufferings which they shall pass through in His fellowship, and, as an ineffable mystery, they shall learn in their own experience who He is.” (“The Herald”, 2009)

¹⁴² **Erro! Fonte de referência não encontrada.**

júri. Nesta oportunidade, a diretora da versão brasileira, Natalia Mallo, assiste à última sessão, trazendo a peça ao Brasil.

A trajetória de inserção de personagens transgêneros, que se sobressaem à medida que a própria autora se apresenta publicamente como mulher transgênera, mostra uma posição duradoura e consistente como artista legitimamente habilitada para, a partir de sua experiência, representar nos palcos uma perspectiva positiva desse grupo. Isto é, o reconhecimento no campo teatral escocês a habilita para as exigências do campo teatral brasileiro, predispondo a peça a ser bem recebida, uma vez que está alinhada às crenças do campo em escala transnacional.

Em 2016, sua consagração como figura pública e artista nacional estava consolidada. Em janeiro daquele ano, ela foi convidada para participar de um jantar destinado à arrecadação de fundos para a campanha da primeira-ministra escocesa Nicola Sturgeon, ao lado de outros artistas. A performance aconteceu no *Burns Supper*, atividade realizada todos os anos na Escócia, em 25 de janeiro, para celebrar o poeta nacional Robert Burns, recitando os seus poemas. A tradição indica que um homem dê um discurso no qual faz piadas em relação às mulheres e, em resposta, uma mulher discursa fazendo piadas com homens. Jo Clifford foi convidada a dar esse discurso feminino; foi a primeira e única vez que uma mulher transgênera o fez, fato revelador da sua importância na cultura nacional daquele país.

Nesse mesmo ano, ela chega ao Brasil para apresentar *Queen Jesus*, no Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte, com apoio das agências British Council e Creative Scotland. O festival é exemplar do grupo de festivais dominantes, classificado como *restritos*, com altíssimo orçamento, muitas peças internacionais, poucas peças nacionais e locais: polo de maior disputa do vanguardismo teatral. O material de divulgação daquele ano apresenta a autora como “lendária”. A peça encenada e divulgada em inglês parece blindar os ataques de grupos contrários, o que só acontecerá meses depois com a estreia da versão brasileira. Nessa mesma temporada, Jo Clifford se apresenta na FLUP (Festa Literária das Periferias), acompanhada pelo Coral Uma Só Voz, composto por moradores e ex-moradores de rua da cidade do Rio de Janeiro. Em sua turnê, alinha a presença em um festival teatral vanguardista e um festival literário engajado – um movimento duplo entre o circuito mais restrito e o mais engajado que, como veremos, se repetirá na circulação da peça brasileira.

Em 2017, Jo Clifford integrou a comunidade Mulheres Extraordinárias da Saltire e passou a dedicar-se a obras autobiográficas, como *Eve* (2017) e *These Are My Hands* (2018). Em 2019, escreveu sua versão de *The Taming of the Shrew*, novamente inserindo uma personagem transgênera, como já fizera em *Fausto*. Durante a pandemia de 2020, realizou diversas performances virtuais sobre transgeneridade. Em 2021, recebeu novamente o Prêmio Olwen Wymark da Writers' Guild of Great Britain, que distingue contribuições relevantes para o teatro no país.

Em *Eve*, a autobiografia revela as violências enfrentadas por sua identidade transgênera, especialmente em espaços públicos. A segunda parte do espetáculo é dedicada a essas dolorosas experiências de humilhação, evidenciando também as marcas de sua posição de classe. Na primeira cena da segunda parte, ela conta as dificuldades frente ao serviço médico para pessoas transgênero de sua cidade e a própria forma como esses serviços eram agentes demandantes de certas performances de gênero. Por exemplo, usar saias e perucas era uma necessidade às visitas médicas para que ela fosse entendida como uma “verdadeira trans”. Na cena dois de *Eve*, Jo Clifford conta a dificuldade com os banheiros públicos, especialmente em certa ocasião quando assistia a *Ring Circle* de Wagner, no *New York Metropolitan Opera*. Primeiro, quando ela demandou um banheiro sem gênero e foi levada a uma área restrita para funcionários, em lugar distante. Mas, na segunda vez que demandou tal local, o mesmo segurança negou, solicitando que ela utilizasse o banheiro masculino.

Na cena um e na cena três da parte dois, Clifford conta a história do tratamento respeitoso no restaurante italiano Luigi. Dessa vez, uma experiência positiva: a de ser chamada de “senhora”, sem demonstrar o menor esforço¹⁴³ (CLIFFORD; GOODE, 2017, p.23). A cena serve como contraponto, portanto, ao que é mais corriqueiro. A parte três deste espetáculo é dedicada ao grande amor de sua vida, a feminista e escritora Sue Innes, com quem teve duas filhas.

Susan Innes (Weymouth, Inglaterra, 1948 – Edimburgo, Escócia, 2005) foi jornalista, escritora, historiadora, artista e ativista feminista. Filha de uma dona de casa e de um jardineiro, integrante da seita protestante Plymouth Brethren, com relativo isolamento da sociedade. Antes de terminar a escola, ela partiu para os Estados Unidos para se integrar ao

¹⁴³ Madam without any visible effort at all

movimento hippie na Califórnia. Ao retornar para a Escócia, entrou na faculdade e se engajou fortemente na segunda onda do feminismo, onde conheceu Jo Clifford (à época John), vivendo juntos por toda a vida. Foi jornalista, passando por diversos veículos; em 1993, fez seu doutoramento na Universidade de Edimburgo. Sua tese foi publicada em livro sob o título *Making it Work: Women, Change and Challenge in the 1990s*, no qual analisa as transformações sociais empenhadas pelo feminismo do período (Ewan; Innes; Reynolds, 2010, p. 213). Casadas por mais de trinta anos, dividiam as perspectivas ideológicas feministas, que buscavam colocar em prática em seu cotidiano, razão pela qual ambas as filhas têm o sobrenome de Susan. Como estratégia de criação, Jo Clifford me conta que os trabalhos domésticos e os cuidados com as crianças eram integralmente divididos na semana; assim, ambas poderiam dedicar-se às suas produções intelectuais.

A biografia de Jo Clifford nos ajuda a compreender como a tese do espetáculo *Queen Jesus* atravessa a sua vida de diferentes formas. O repertório cristão está presente em sua vida desde a infância, por meio da catequese realizada nas escolas pelas quais passou. Essas mesmas instituições lhe deram as predisposições necessárias para uma vida intelectual, por meio da formação clássica. Mesmo buscando diferentes práticas espirituais, acabou voltando ao cristianismo anglicano, fortemente marcado, nas últimas décadas, por transformações nas visões sobre gênero e sexualidades. Dentro da família de origem, seu interesse pela vida intelectual era acolhido e interpretado como uma herança natural de seu avô materno, e, na família que formou com Susan Innes, teve, dentro de casa, uma intensa parceria intelectual.

Ao cursar Letras Espanhol e Árabe, articulou duas grandes referências do teatro espanhol para o seu estilo: Calderón de la Barca e Federico García Lorca. Ao longo da vida, buscou diferentes estratégias para se manter como dramaturga. A produção de peças sobre transgeneridade aconteceu ao mesmo tempo de sua apresentação pública como pessoa trans, garantindo a ela legitimidade no campo teatral brasileiro, na associação entre personagem e artista, encarnando os valores de *experiência* e *representatividade*. Fundamentalmente, o teatro se apresentou como prática cultural de acumulação de capital possível e legítimo para a identidade de gênero estigmatizada a partir do final dos anos 1990, em relação dialética, através das transformações que a artista também produziu no teatro.

Figura 3 - Jo Clifford na St. Mary's Episcopal Cathedral



Foto: autor

5.1.1. GOD'S NEW FROCK

A peça de teatro *God's New Frock* estreou no ano de 2003 e foi apresentada nos teatros *Traverse* e *The Tron* em Edimburgo. O texto apresenta reflexões socio-politicamente posicionadas, além de características estilísticas constituídas ao longo da vida de Jo Clifford, que serão marcantes anos depois, em *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven*. Por fim, tratarei da crítica à peça, escrita por Tim Abrahams e publicada no jornal *The Times* em 20 de abril de 2003.

Com 24 páginas, sem divisões por cenas ou atos, trata-se da sua 61ª obra, marcando a primeira vez que atuou em uma peça sua. Jo Clifford afirmou-me não encontrar artistas

trans para representar, tampouco conseguia levantar recursos para produzir a peça. À época, sua produção já não tinha mais a mesma relevância que teve no passado. Assim, atuar foi uma exigência das circunstâncias; as constrações de produção se imbricaram com as opções cênicas, para ela um monólogo seria uma opção economicamente mais viável. Naquele período, Clifford dava aulas na *Queen Margareth College*, momento que precede a transição pública de gênero. A obra marca decisivamente a vida da autora e já antecipa diversos elementos estéticos da próxima peça, *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven*.

God's New Frock é um monólogo, com comunicação direta à plateia, que a autora chama de semiautobiográfico, narrando a história de William, que quer expressar sua verdadeira identidade de gênero, a de uma menina/mulher, mas não pode. É por meio desse personagem que Jo Clifford conta sua própria história e as experiências de sofrimento, solidão¹⁴⁴ e do próprio teatro¹⁴⁵ em sua infância. Ao frequentar a igreja, a criança aprende sobre Deus e a origem do mundo. Em paralelo, narra a história de Deus, Jeová, que esconde um armário cheio de vestidos. A dramaturgia propõe uma semelhança de William com Deus, diferente de *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven*, na qual a personagem é o próprio Jesus Cristo, em *God's New Frock* há uma metáfora do personagem/narrador com a divindade.

As primeiras palavras, ao cumprimentar o público,¹⁴⁶ propõem um entendimento de que as identidades de gênero são gradações de um espectro amplo entre polos masculinos e femininos, portanto não fixas, alinhado com as produções do pensamento feminista do final do século XX, que desestabilizam a compreensão de gênero como uma categoria fixa, realçando sua dimensão performática e instável, especialmente formuladas e difundidas por Judith Butler, autora que propiciou um aporte teórico direto para a compreensão da transgeneridade. Ainda na saudação, verificamos alinhamento da autora com a produção

¹⁴⁴ I mean, there's men and there's women, but who am I?/ I don't seem to figure anywhere in this story, it's like God didn't create me at all, yet here I am, and I'm feeling utterly alone. (Clifford, s/d, 14)

¹⁴⁵ it wasn't the primary school play when they asked us what did we want to be, gnomes or flowers and I said a flower please. (Clifford, s/d, 14)

¹⁴⁶ Hello ladies, hello gentlemen. Hello men, hello women,/ Hello those of you who are not ladies and are not gentlemen,/ And not men and not women/ but like me/ maybe something in between or maybe something that's a bit of both or something/ or somebody/ that has never been thought of or imagined yet/ Somebody or something this evening may even bring into being. – *God's New Frock* (CLIFFORD, s/d)

vigente das artes cênicas, afirmando a dimensão irreprodutível da experiência teatral¹⁴⁷, à moda das crenças produzidas no processo de autonomização negativa.

A premissa da obra é que Deus é uma entidade masculina, que está em conflito com sua identidade de gênero e que, por conta desse sofrimento identitário, concebe o mundo a partir de violências.¹⁴⁸ Este complexo movimento de confronto e acomodação do feminismo, em sua dimensão ideológica, com o cristianismo atravessa a obra de Jo Clifford. Se em *God's New Frock* o conflito é mais marcado, ainda que existam certas acomodações, em *Queen Jesus* a consonância do discurso ao cristianismo é maior. Em ambos está nítida a disputa de interpretação do sagrado e das relações de gênero, disputas homólogas àquelas presentes na Igreja Anglicana, que se tornará um importante circuito para a circulação da peça em diversos países.

Pautado no livro bíblico Gênesis, *God's New Frock* faz críticas diversas sobre a criação do mundo e dos seres humanos. A estratégia lhe permite, em poucos movimentos, criticar os conflitos entre judeus e palestinos,¹⁴⁹ mas também tecer críticas ecológicas.¹⁵⁰ Essas críticas, já no início da peça, dão a ver ao público um espectro amplo de posicionamentos, em uma tentativa de multiplicar as formas de politização.

Para as disputas sobre gênero, *God's New Frock* busca diversos alibis. Especialmente, abre divergência sobre as figuras de Adão, Eva, Lilith e Elohim. Apoiando-se na posição divergente da tradição cabalística do judaísmo, que interpreta o primeiro ser humano criado por Deus como um ser andrógino, e não fixado no masculino como Adão, a obra utiliza essa interpretação para defender a fluidez de gênero no ser humano.¹⁵¹ O mesmo faz com a figura de Lilith¹⁵² que, nos últimos anos, vem sendo reapropriada em grandes produções de audiovisual (Erard, 2022), como uma versão rebelde e livre da “primeira

¹⁴⁷ “This hour that has never happened quite like this before / and will never happen quite like this again” *God's New Frock* (Clifford, s/d)

¹⁴⁸ Only that might get us into even worse trouble because he tended to ferociously insist on the fact that he was male. (Clifford, s/d)

¹⁴⁹ “in a country not so very far away there is one group of people who systematically oppress and insult another group of people because they use different names for this being. One group call him Jehovah and the other group call him Allah” (Clifford, s/d)

¹⁵⁰ And the first time he told us we could have dominion over the fish of the sea and the fowl of the air and every living thing that moveth over the earth./ and we like that bit, because it means we can eat pork sausages and cut down the rain forest and feed dead cow to other cows and still feel self-righteous. (Clifford, s/d)

¹⁵¹ and an obscure rabbinical school has speculated on the androgynous nature of the first human being. (Clifford, s/d)

¹⁵² Now the first woman was Lilith, though we've been told she was Eve. But Lilith, apparently, took one look at Adam, and said: “I don't want to live with him.” And ran off to the desert. God sent three angels after her to try to force her to return, but she was stronger than all of them, and never came back. (Clifford, s/d)

mulher da humanidade”. Na peça, a passagem bíblica da criação de Eva, a partir da costela de Adão, é diretamente rechaçada.¹⁵³ O texto da peça levanta a disputa teológica da palavra *Elohim*¹⁵⁴, termo hebraico utilizado para se referir a Deus, mas que tem sua tradução disputada, afirmado como um termo feminino e plural. Dramaturgicamente, a peça insere essa disputa em sua narrativa para fazer da ontologia feminina e plural de Deus algo que teria sido ativamente apagado e esquecido pelo Judaísmo e Cristianismo para dar lugar a um Deus masculino e singular – produtor de sofrimento e violência. Essa forma de abordagem das passagens bíblicas difere de como ela será abordada anos depois em *Queen Jesus*. Enquanto em *God’s New Frock* há oposição às passagens do Velho Testamento, o foco em *Queen Jesus* é a reinterpretação de passagens do Novo Testamento.

A aversão ao cristianismo se expressa na raiva da personagem/narradora por encontrar no cristianismo a fonte do ódio contra as pessoas transgênero e, portanto, de ser tida como uma abominação.¹⁵⁵ O ápice do espetáculo é o posicionamento de Deus no banco dos réus. Após crescer e se tornar procurador de justiça, William realiza uma investigação judicial “sobre a natureza de Deus e a história do livro do Gênesis” (Clifford, s/d, p. 17)¹⁵⁶, e se refere à plateia como jurada desse tribunal.¹⁵⁷ – outro movimento que antecipa *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven*, no qual a plateia é participante de uma pregação. A acusação segue crescendo ao longo da cena. William lista os quatro grandes aprendizados negativos que teve com Deus e com a Igreja: “1) Não confiar em suas próprias percepções; 2) a injustiça está tecida na própria estrutura do mundo; 3) a divisão em gêneros é algo fundamental, fixo e imutável; 4) o feminino é inferior ao masculino e deve ser subjugado”¹⁵⁸ (Clifford, s/d, p. 18). Ao final desta cena, a frase acusatória mais importante da obra “Pois este livro, este chamado livro sagrado, é pornografia. *Prima facie*. Pornografia”¹⁵⁹ (Clifford, s/d, p. 21), fazendo seu confronto máximo, acusando a Bíblia de

¹⁵³ But when you think about for a moment, it’s so perfectly obvious that men come out of woman. And so what’s the moral of this. What’s the moral of this holy wise and sacred story. That if you’re going to tell a lie make it a big one. Make it a whopper.

¹⁵⁴ Elohim. It’s feminine plural. (Clifford, s/d, p.16)

¹⁵⁵ I discovered God despised me/and that the world would despise me too/would despise me and reject me and loathe me and detest me (Clifford, s/d, p.15)

¹⁵⁶ into the nature of god and the story of the book of Genesis

¹⁵⁷ Ladies and gentlemen of the jury, ladies and gentlemen and something in between. (Clifford, s/d, p. 17)

¹⁵⁸ “not to trust his own perceptions”; 2) “injustice is woven into the very fabric of the world”; 3) “the division into genders is something fundamental, fixed and immutable”; 4) “the female is inferior to the male and must be subjugated »

¹⁵⁹ For this book, this so-called holy book, is pornography. *Prima facie*. Pornography

inúmeros malefícios. A personagem baseia sua sentença de que a Bíblia é pornografia citando o caso real “Regina vs. Hicklin”, de 1868, conhecido na tradição jurídica britânica por definir as bases do que era considerado obscenidade.¹⁶⁰

Ao fim do espetáculo, a narradora revela que Deus esconde, em seu armário, vestidos, botas, sapatos de salto alto etc. As suas atitudes são comparadas às de uma pessoa transgênera, que precisa agir para esconder sua identidade de gênero, e é convidada a sair do armário. Assim, Deus é também uma pessoa transgênera, que esconde em seu armário sua real identidade. A cena final convida Deus e Adão a abrirem as portas de seus armários e é seguida de um pedido de bênção para pessoas que praticaram violência, mas reconhecidas como pessoas que também foram vítimas de outras violências – formato a ser repetido em *Queen Jesus*. Deus é algoz e vítima de si mesmo, por não poder expressar sua identidade de gênero.

Em 20 de abril de 2003, *God’s New Frock* recebeu crítica especializada, publicada no *The Sunday Times*, jornal de grande circulação e reputação no Reino Unido. Tim Abrahams resume a peça como autoindulgente. Ele começa seu texto falando da própria pessoa de Jo Clifford. Para ele, o fato de Clifford “vestir-se” de mulher era algo ruim para seus alunos da *Queen Margaret College*. O texto é insidioso ao dizer que o professor universitário faz “dinheiro extra” vestindo-se de mulher.¹⁶¹ O que, neste contexto, remete diretamente à prostituição comumente projetada sobre as mulheres transgêneras. Segundo o autor, o lugar estético da performance teria que ser o de um cabaré berlinense, pois, para ele, a obra peca pela sua seriedade.¹⁶²

A crítica de Abrahams balança entre o reconhecimento das violências transfóbicas que a peça denuncia e o uso de repertório estigmatizante para tratar do assunto, utilizando termos como “fingir ser uma mulher”¹⁶³, o que a palavra travesti carrega semanticamente no

¹⁶⁰ It degrades our capacity to think, degrades our capacity to judge, degrades our sense of what is right./ Above all, it corrupts and degrades those whose minds are open to such immoral influences. (Clifford, s/d, p.21)

¹⁶¹ The students under his tutelage at Queen Margaret College must find it difficult to be iconoclastic when they discover their professor makes extra cash on the side by dressing up as a woman. (Abraham, 2003)

¹⁶² Yet Clifford is not vamping it in Berlin cabaret style, and this is actually a great pity. The seriousness of his delivery is the first downfall of this piece (Abraham, 2003)

¹⁶³ For him the experience of performing is inextricably bound up with his liberating experience of pretending to be female in the brutal and repressive world of the English boarding school he attended.(Abraham, 2003)

contexto anglófono.¹⁶⁴ A transgeneridade é reduzida a um fetiche sexual, e não a uma identidade social.¹⁶⁵

O crítico salienta a proximidade da peça com uma palestra acadêmica, em razão de Clifford ser professora. Esse é um formato teatral significativo, especialmente para explicitar intenções moralizantes. Para ele, a ausência de uma personagem nitidamente delimitada, que não se confunda com a autora ou com uma narradora, é um problema significativo. A segunda falha estaria no próprio objeto de crítica de *God's New Frock*: o livro Gênesis. Para Abrahams, este não é nem um debate relevante, tampouco bem conduzido por Clifford. Por fim, Clifford teria perdido o tempo histórico; para ele, o problema da Igreja atual não seria mais a violência, mas exatamente o contrário, sua “feminização”.¹⁶⁶

Pode-se afirmar que a autora projeta na peça diversas experiências pessoais, tendo como marca contundente uma crítica direta ao cristianismo. *God's New Frock*, no entanto, não teve maiores repercussões. Fato também claro para a autora, que me diz: “Ninguém parece se importar. Na Itália, as pessoas ainda estão encenando essa peça. Incrível.”¹⁶⁷ Mostrei que a peça apresenta elementos antecipatórios de *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven*, como o foco no Velho Testamento e cena de bênçãos. O insucesso da peça e as categorias da crítica parecem encerrar um ciclo. *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven* produzirá e encontrará um outro cenário de recepção, além de um movimento de expurgo das formas estigmatizadas de crítica do campo teatral.

Se nesta peça, Jo Clifford faz críticas ao Cristianismo como um todo, em *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven*, a crítica adentra esse espaço social, inserindo nova *di-visão*, focando nos líderes religiosos e seu descompasso com os ensinamentos sagrados. Portanto, em *God's New Frock*, há uma aversão ao Cristianismo, não presente em *Queen Jesus*, refazendo o típico jogo de frustração de expectativa, comum aos circuitos mais autonomizados “dos jogos de suspense e surpresa, ou seja, da decepção suscitada por desvios elaborados visando quebrar as expectativas resultantes [...] efeitos de expectativa frustrada e de frustração gratificante” (Bourdieu, 2024, p. 114) como mostra o autor no caso da poesia.

¹⁶⁴ Diferente do Brasil, onde o termo travesti vem sendo politizado nas últimas décadas pelos movimentos sociais como uma identidade legítima.

¹⁶⁵ After watching *God's Own Frock*, one is left wondering exactly why Clifford enjoys dressing up in women's clothes (Abraham, 2003)

¹⁶⁶ The problem with the established church is not the brutality but its insidious atmosphere of cheerfulness. The happy-clappies are in charge now. Great sections of the church have undergone the same feminizing process that Clifford thinks we should all experience (Abraham, 2003)

¹⁶⁷ Nobody seems to care. In Italy, people still performing this play. Amazing!

É justamente a aproximação com o Cristianismo, que se objetifica na premissa central do retorno de Jesus enquanto travesti, que nos ajuda a entender a diferença de recepção das duas obras. A crítica ao Cristianismo na arte contemporânea não é uma novidade, mas a sua identificação com a transgeneridade, sim. *God's New Frock* ensaia o avesso de *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven*, o armário de Deus revela como ele também esconde sua transgeneridade. Em *Queen Jesus*, a autora aposta em Jesus Cristo como uma mulher transgênera.

5.1.2. THE GOSPEL ACCORDING TO JESUS, QUEEN OF HEAVEN

The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven (Queen Jesus) é um monólogo de uma hora que imagina o retorno de Jesus Cristo no contexto contemporâneo como uma mulher transgênero. A obra fabula como se efetivaria a maior promessa do cristianismo, o retorno de Cristo, mas enquanto uma mulher transgênero. A peça se organiza em torno de histórias bíblicas, destacando aspectos como amor, justiça e respeito ao próximo. Com formato de uma missa católica, o público é guiado por momentos de sermão, parábolas, música e adoração, culminando na comunhão do vinho e do pão. Ela denuncia a estigmatização das pessoas transgênero no arco histórico da sociedade ocidental moderna, a partir dos ensinamentos do Novo Testamento. As passagens bíblicas que compõem o espetáculo são: *Gênesis*; *Ais contra fariseus*; *Fiat lux*; *Anunciação de Nossa Senhora*; *O Bom Samaritano*; *A Mulher Samaritana no Poço*; *O Filho Pródigo*; *A Semente de Mostarda*; *As Bodas de Caná*; *A Mulher Adúltera*; *Crucificação*; e *A Última Ceia*. A gramática cristã é empregada como ferramenta de crítica ao preconceito. Para compreendê-la, farei uma análise interna à obra, cotejando-a com alguns materiais arquivados na Biblioteca Nacional da Escócia, entre diversos outros registros da vida e obra de Jo Clifford.¹⁶⁸ Nestes arquivos também estão materiais de crítica e materiais de jornais sobre a repercussão da peça.¹⁶⁹

¹⁶⁸ Jo Clifford temposui um acervo guardado na Biblioteca Nacional da Escócia, comcomposto por mais de quarenta caixas. Entre elas, diversos diários, materiais de trabalho, divulgação e crítica de suas obras.

¹⁶⁹ A presença dos materiais de Jo Clifford na biblioteca evidencia seu reconhecimento na Escócia, conforme mencionado por Colin McIlroy, curador responsável pelo setor de manuscritos e arquivos da instituição, em

No texto original, há duas sugestões de encenação: que a peça tenha música ao vivo, como um melodrama, e que o cenário não indique um lugar específico, mas que faça referência a um local bonito e sagrado, podendo ser apresentada em teatros ou não. Ao longo dos anos, a sugestão de música ao vivo declinou tanto em sua versão escocesa quanto na versão brasileira, favorecendo versatilidade e baixo custo. Desde sua concepção, *Queen Jesus* se adapta às necessidades logísticas de circulação tanto no circuito teatral quanto fora dele, o que colaborou para que a obra fosse apresentada em espaços alternativos ao teatro, como dentro de igrejas.

A versão de Jo Clifford apresenta aspectos estéticos mais solenes, uma atmosfera sagrada e entonação de voz suave, que acompanham a gestualidade lenta e os passos vagarosos da artista, acentuando a poética da palavra. A versão brasileira explora movimentações corporais mais vigorosas e um deslocamento mais intenso pelo palco, articulando texto e corpo em uma poética fundada no próprio movimento. A seguir, debruçar-me-ei sobre os aspectos textuais comuns às duas obras, inserindo trechos de entrevistas e da peça em nota de rodapé para melhor fluidez textual.

5.1.2.1. Cena 1: Ais de Jesus contra os fariseus

A primeira cena propõe a presença de pessoas transgênero em passagens bíblicas¹⁷⁰, e em diferentes sociedades.¹⁷¹ As *pessoas de dois espíritos* merecem destaque. Trata-se de identidades transgêneras dos povos originários da América do Norte. Adjetivado pejorativamente pelos primeiros colonizadores como *berdaches*, significa algo como “jovem escravo”. Atualmente, utiliza-se o termo “dois-espíritos”, o que levou à transformação da sigla do movimento social no Canadá para 2SLGBTQ+ (Morrison; Morrison; Sadika, 2019),

mensagem enviada a mim: In practical terms, we keep aware of recent trends across the Scottish literary and cultural landscape, and Jo Clifford’s success as a playwright made her an obvious choice for us to add to the collections here at the National Library of Scotland (McIlroy, 2024)

¹⁷⁰ So yes, some of us are men and some of us are women/ and some of us are men who used to be women/ and some of us are women who used to be men/ and some of us are both at once.

¹⁷¹ Because we are the hjira from India/ and the kathoey from Thailand/ and the waria from Indonesia/ and the bissu from the Archipelago/ and the fa’fa’fine from Samoa/ and the muxe from Mexico/ and the travesty from Brazil/ and the two-spirit people from North America/ and the shamans from Siberia/ and the yan daudu from Nigeria/ and many more besides (CLIFFORD, 2019,p.3)

na qual a ordem da própria sigla evidencia a disputa política. Ainda jovem, quando Jo Clifford realizava estágio em enfermagem, ganhou de um médico o livro *Childhood and Society*, escrito pelo psicanalista Erikson (1950)¹⁷² com um breve parágrafo sobre os *berdaches*. A informação foi crucial para a construção de sua identidade de gênero, pois, até àquele momento, com 18 anos de idade, ela desconhecia qualquer termo ou informação sobre transgeneridade. Pela primeira vez, encontrou uma forma de classificação para o que ela, de alguma forma, sentia. O livro segue acompanhando-a: “Eu ainda o tenho. Está na minha estante há anos.”¹⁷³, me confidenciou.

Décadas depois, em 1998, Jo Clifford publicou o poema *The Berdache Speaks*, pela New Writing Scotland, antologia anual dedicada a textos de escritores já consagrados. O poema apresenta dois personagens: o primeiro é um “*berdache*” que narra, em primeira pessoa, a experiência transcendental de ser escolhido como um ser de dois espíritos, tal como é explicado no livro de Erikson.¹⁷⁴ Em sonho, a personagem se encontra com a lua, que tem em seu braço direito um arco e flecha, o caminho masculino, e, em seu braço esquerdo, uma alça de carga, o caminho feminino. Ao escolher a alça de carga, o então rapaz indígena ingressa no caminho dos dois espíritos. O segundo personagem do poema é um colonizador cristão europeu, que condena o *berdache* e exige que ele assuma uma posição binária: ou homem ou mulher.¹⁷⁵ O poema de Jo Clifford narra a transição de forma honrosa e positiva¹⁷⁶, enquanto Erikson o faz com aversão.¹⁷⁷ Em *Berdache Speaks*, a construção de uma narrativa transgênera que se expressa a partir de si mesma desloca a autoridade de

¹⁷² “And there's just one paragraph in it. One paragraph. That mentions the existence of two spirit people. And then I understood. That there were other people in other parts of the world where people like myself were welcome. Yeah. I mean, every everywhere in the America, among the first people. There were people like the two sprit. People. that mouche share Mexico. And the travesty of Brazil. This is the remnants in Peru and all over all over South America. All these places have gender variant. People like myself were part of society and the Christians, the colonists hated us and tried to exterminate us. You know, some in India, they join India, Pakistan. In Thailand, everywhere all over the world, we. And that's the I mentioned these people in the play. Queen Jesus because they were really important. So we have always, we have always been around” me relata Jo Clifford, em sua casa, no dia 26 de abril de 2024.

¹⁷³ I still have it. It's in my shelve for years

¹⁷⁴ “I had chosen women's ways/ the spirits had approved my choice/ and my heart was glad within me” diz a pessoa de dois espíritos (Clifford, 2014)

¹⁷⁵ “As Christians these are practices we can only abhor” diz o colonizador (Clifford, 2014)

¹⁷⁶ I had chosen women's ways/ the spirits had approved my choice/ and my heart was glad within me./ I went to the elders. I renounced men's clothes./ I wore women's dress and I performed the women's tasks/ and my days of hiding were over. (Clifford, 2014)

¹⁷⁷ If such a boy does not prefer to commit suicide he must give up the career of warrior and hunter and become a berdache, a man-woman who dresses like a woman and does woman's work. (Erikson, 1950)

produção de discurso e classificações para esta personagem, alicerçando uma coletividade. Neste gesto, ela vai consolidando coerência de produção artística associada a uma identidade vivida, de experiência particular e de autoridade de representação, e de oposição às interpretações e representações estigmatizantes, forma que se acoplará às expectativas do campo teatral brasileiro no futuro.

Queen Jesus, diferenciando-se de *God's New Frock*, começa com a denúncia da transfobia como fortemente estabelecida pela sociedade ocidental moderna; isto é, a responsabilidade sai do cristianismo para a colonização europeia. Na sequência, a cena segue com um sermão vigoroso contra a hipocrisia dos líderes religiosos. Está aqui uma distinção estética interna à obra que a marca decisivamente a recepção. Enquanto em *God's New Frock* há uma condenação geral das teologias judaico-cristãs, marcadamente debruçadas sobre os mitos fundantes do universo e da vida no livro Gênesis, em *Queen Jesus* a autora muda de alvo. Sendo a personagem principal Jesus Cristo, ela opta por se apropriar das críticas que Cristo faz aos líderes religiosos.

A crítica à hipocrisia retoma os evangelhos sinóticos, nos quais Jesus Cristo confronta diretamente os fariseus, grupo religioso e político de grande influência, seus principais adversários (Mateus 23:13-36; Lucas 11:37-54). A disputa girava em torno da coerência entre princípios e práticas dos fariseus, acusados pelo novo messias de utilizarem cargos para benefícios próprios. Os fariseus significam a hierarquização e o legalismo, enquanto Jesus Cristo representa a humildade, simplicidade e amor ao próximo. Ao iniciar o espetáculo dizendo “E você pode pensar que, por eu ser Jesus, deveríamos nos encontrar em uma igreja. Mas eu digo: tantas igrejas me odeiam. Odeiam-me e têm medo de mim porque, de alguma forma, pareço ameaçar quem elas são”¹⁷⁸ a autora mescla a rejeição de Jesus Cristo nas sinagogas com a rejeição de pessoas transgênero dentro das igrejas, sugerindo uma identificação de experiência de violência, em uma conexão diacrônica – o que se passou nos relatos bíblicos se repetiria hoje. Dessa forma, acusa de hipocrisia os religiosos que proíbem a participação de pessoas transgênero nas igrejas. A crítica aos fariseus se atualiza na perseguição que os líderes religiosos fazem às pessoas transgênero como uma prática odiosa, que a peça argumenta não ter respaldo bíblico. *Queen Jesus* desenvolve a ideia de que os religiosos que praticam violência e discriminação contra

¹⁷⁸ And you may think because I'm Jesus, we should meet in a church. But, I tell you, so many churches hate me. Hate me and fear me because I somehow seem to threaten who they are

peças transgênero não são verdadeiramente cristãos, disputando dentro da doxa cristã, e não se opondo a ela. Disputa, assim, a verdade sobre os valores do cristianismo, reafirmando-os.

5.1.2.2. Cena 2: Fiat Lux

Se *God's New Frock* se debruçava sobre o livro Gênesis, *Queen Jesus*, na segunda cena, retoma um único versículo deste livro, Gênesis 1:3, “Faça-se a luz”, para enaltecer a capacidade divina de criar luz a partir das trevas. Essa é uma das cenas mais líricas, na qual a personagem demonstra a beleza das coisas feitas por Deus, desenvolvida de forma intimista, com luzes baixas e voz suave. O texto caminha para uma comparação singela e moralizante sobre a capacidade dos seres humanos de criarem luz na escuridão, como uma capacidade que Deus concedeu à humanidade. O texto também indica que a plateia acenda suas próprias velas. A conjugação do que é dito com a participação da plateia constitui uma metáfora cênica para o engajamento de todas as pessoas frente ao preconceito. Ou seja, os momentos difíceis devem ser enfrentados buscando a coragem e a luz interior.¹⁷⁹ Sobretudo, o contexto de trevas era metáfora do contexto sociopolítico brasileiro, que se fazia do golpe de 2016 à eleição da extrema direita em 2018.

A experiência participativa convocada pela atriz em cena ecoa na convocação para participação em defesa do espetáculo fora do teatro. Os ataques sofridos pela obra foram, em muitas oportunidades, respondidos por grupos que compareceram ao local das apresentações em defesa da obra. Dessa forma, percebemos um engajamento na transformação do próprio sentido da prática de ir ao teatro; mais do que uma distinção cultural latente, ela se torna uma distinção política manifesta, refratada na própria dramaturgia – isto é, fazendo da politização autônoma também uma conversão do sentido atribuído ao ato de ir ao teatro.

Acender velas em procissão foi uma atividade realizada por apoiadores, mimetizando as práticas cristãs, já no primeiro ataque à versão brasileira, no Festival Internacional de

¹⁷⁹ There's light inside each one of us/ and our job is to let it out to shine. (CLIFFORD, 2019,p.7)

Londrina (objeto de análise em capítulo posterior). A defesa da obra, para esses agentes, não está vinculada apenas à defesa da liberdade de expressão, como veremos ser a tônica da querela nos tribunais, mas especialmente à defesa dos direitos das pessoas transgênero em si. Não por acaso, ir ao teatro como “forma de resistência” passa a ser um apelo que ecoa nos circuitos teatrais, e mesmo como estratégia de divulgação. A peça convoca a participação social de forma externa, mas também esteticamente, em sua própria encenação.

5.1.2.3. Cena 3: Anunciação de Nossa Senhora

A terceira cena do espetáculo retoma a passagem bíblica conhecida como Anunciação de Nossa Senhora (Lucas 1:26-38), na qual o anjo Gabriel aparece para Maria e anuncia que ela irá conceber o Filho de Deus. Na peça, o sexo e a gestação apresentam proposições ideológicas feministas. Primeiro, afirmando que todas as gestações são sagradas, e que um anjo sempre fala a todas as mães, mas elas talvez não escutem, ou não se lembrem, pois estavam passando roupa, dirigindo para o trabalho ou preenchendo o formulário do imposto de renda – questões atinentes à vida doméstica de Jo Clifford, mas, sobretudo, à produção intelectual de sua esposa, Sue Innes.

Tanto a gestação como a concepção são tidas como sagradas. Aqui, também, a peça propõe uma inversão simbólica, uma vez que a concepção hegemônica do cristianismo é a do sexo enquanto algo sujo e pecaminoso.¹⁸⁰ Essa inversão é feita mobilizando o sacramento central do catolicismo: a comunhão do corpo de Cristo. O sexo é apresentado como sagrado, e o prazer como divino; por isso, a comunhão é o compartilhamento do corpo e do sangue de Cristo, o que torna a comunhão uma celebração do próprio corpo e do prazer. Essa ideia será reafirmada na Cena Oito, em Bodas de Canaã. Apesar de simbolicamente disruptivo, o vínculo entre sexo, prazer e comunhão do corpo e sangue de Cristo jamais foi mencionado pelos seus opositores, efetivamente porque a peça não foi assistida por eles; a representação de Jesus Cristo como travesti foi suficiente para engajar os grupos detratores.

¹⁸⁰ And out conception was immaculate/ because it happened through sex/ and sex itself is innocent is pure. (CLIFFORD, 2019, p.8)

Essa cena também insere uma informação objetivamente biográfica¹⁸¹, construindo a fusão entre a personagem e a artista, como em outras obras. Quase ao final da cena, a personagem diz que foi informada pela filha de que ela seria avó. A frase conjuga, ao mesmo tempo, o vocativo “pai” e o adjetivo “avó” referindo-se à mesma pessoa, o que configura uma dupla posição de gênero na vida de Jo Clifford. Ela viveu por muitas décadas apresentando-se publicamente no masculino. Casou-se e teve duas filhas – estas se reportaram ao pai; décadas depois, os netos já conheceram a avó, mais uma vez fazendo da experiência o par perfeito da representatividade.

5.1.2.4. Cena 4: O Bom Samaritano

A quarta cena é dedicada à parábola do Bom Samaritano (Lucas 10:25-37). Nesta passagem bíblica, um homem pergunta a Jesus o que deve ser feito para alcançar a vida eterna. Jesus retorna a pergunta ao homem, demandando dele o que está escrito na lei – isto é, nos livros sagrados. O homem então responde que a lei diz que se deve amar a Deus e ao próximo como a si mesmo. Jesus, então, responde que o homem deve apenas fazer o que diz a lei para ser salvo. A pergunta final do homem é “Quem é meu próximo?”. A partir desta pergunta, Jesus inicia a parábola do Bom Samaritano. Em *Queen Jesus*, a autora adiciona mais uma pergunta: “E se eu não suportar o próximo?”, adicionando o preconceito à questão.

Samaritanos e judeus são descritos na Bíblia como grupos étnicos com origens comuns, porém com posições sociais diferentes. A posição do samaritano como grupo social inferior é fundamental para a lógica moral da parábola. Em *Queen Jesus*, essa posição é transfigurada nas pessoas transgênero. A “lei”, como fonte de ordenamento da ação, é substituída pela “escola”. O que também tem lastro na vida de Jo Clifford, que estudou em escolas cristãs, nas quais ia à igreja duas vezes ao dia. Enquanto, na passagem bíblica, Jesus se refere a um sacerdote e um levita – representantes de grupos sociais dos quais se esperava o cumprimento das leis sagradas –, em *Queen Jesus*, os personagens que não prestam assistência ao homem espancado são um bispo e um policial. Estes últimos cumprem a

¹⁸¹ The other week my daughter said:/Dad, you’re going to be a grandma. (CLIFFORD, 2019,p.10)

posição da qual se espera o seguimento de ajuda ao próximo, mas também encarnam as figuras recorrentes de violência a pessoas transgênero. Este momento do texto ainda aproveita a figura do bispo para lançar mais uma crítica aos líderes religiosos¹⁸².

O bom samaritano é transfigurado em *Queen Jesus* como uma pessoa *queer*¹⁸³, com uma série de atributos de inferioridade moral, como estar bêbada, com roupas amassadas, maquiagem borrada etc. Da mesma forma que o samaritano na passagem bíblica, de grupo social inferior, é a travesti que presta ajuda ao homem. Tanto o bom samaritano quanto a travesti ocupam, portanto, uma posição mais próxima aos ensinamentos de Deus, e estes herdariam a vida eterna. Eles têm em suas práticas a solidariedade, que falta aos anteriores, sejam sacerdotes ou levitas, bispos ou policiais.¹⁸⁴

5.1.2.5. Cena 5: A Mulher Samaritana no Poço

Esta história narra o encontro de Jesus com uma mulher samaritana (João 4:1-42). Jesus surpreende ao pedir água a essa mulher, uma interação incomum, dada a distinção social entre eles. Ao conversarem, Jesus afirma possuir a água que mata a sede para sempre, revelando-se Filho de Deus. A história destaca a importância da fé como o verdadeiro alimento espiritual para o ser humano, especialmente diante das dificuldades, como a sede. *Queen Jesus*, a cena é reajustada para um contexto de racionamento de água. A cena marca a mulher do poço como pobre e cansada pelo trabalho de buscar a água e enfrentar filas frente ao racionamento. Além de levantar a desigualdade produzida pela cor da pele, estende, mais uma vez, o conjunto de posições tomadas e legíveis pela plateia.¹⁸⁵

Mais uma vez, valoriza-se a fé como experiência significativa para os seres humanos. Diferentemente de *God's New Frock*, não há aqui crítica nem à instituição religiosa nem às experiências de relação com o sagrado. Nesta cena, não são levantadas metáforas específicas

¹⁸² And the bishop came by/ on his way home from a synod/and synods are places where lots of older men get bad tempered about sex. (CLIFFORD, 2019, p.12)

¹⁸³ A versão brasileira da peça evitou a utilização do estrangeirismo *queer*, preferiu-se travesti.

¹⁸⁴ Rubem Alves também explorou a associação, no texto *O Bom Samaritano – O Bom Travesti* (sic).

¹⁸⁵ She was black, maybe, in an area where people were meant to be white/ or maybe the other way around. (CLIFFORD, 2019,p.14)

sobre transgeneridade, mas simplesmente a capacidade do sagrado em atender ao sofrimento humano.

5.1.2.6. Cena 6: O Filho Pródigo

As falas finais da cena anterior anunciam¹⁸⁶ as temáticas da cena seis, baseada na parábola do Filho Pródigo (Lucas 15:11-32), passagem empregada para tratar do arrependimento e da compaixão. O filho pródigo é aquele que ofende o pai, pedindo sua herança antecipada e gastando-a de forma irresponsável. Ao ficar sem recursos e enfrentar dificuldades, ele retorna arrependido para casa e é acolhido com amor e compaixão pelo pai. No entanto, esse retorno gera inveja e ressentimento no irmão mais velho, que não entende a atitude generosa do pai. Em *Queen Jesus*, o filho pródigo é uma pessoa transgênera. A expulsão familiar e a dificuldade de manter vínculos são experiências recorrentes, condicionantes para diversas outras desvantagens e violências. O texto repete as falas bíblicas, alterando seus significados pelo contexto das personagens. Enquanto o filho pródigo não é mais considerado filho pelo desrespeito de pedir a herança antecipada, a travesti não é mais considerada filha por sua identidade de gênero, marcando o sofrimento da rejeição do amor paterno.

Assim como no filho pródigo, o pai da travesti narrada em *Queen Jesus* tem sentimentos complexos. Por um lado, é violento; por outro, amoroso, ao conceder a herança à filha. Além disso, em *Queen Jesus*, um contexto social é apresentado para explicar a disposição do pai para a rejeição, fundamentada nos aprendizados e valores que ele adquiriu ao longo da vida. Em última instância, o pai também se torna uma vítima das crenças que lhe foram ensinadas.¹⁸⁷ Na Bíblia, o filho pródigo parte para um país distante e vive na esbórnica; na peça, a filha trans também parte para um país distante – o que ganha contornos interpretativos pela recorrência de motivações dos êxodos de pessoas LGBT para cidades

¹⁸⁶ It's the same when you lose one of your kids in the supermarket/That's the one you care about, not the whining brats tugging at your skirts. (CLIFFORD, 2019, p.15)

¹⁸⁷ But the poor man was only doing what he thought he should/ and, in spite of everything, he still loved his child. (CLIFFORD, 2019,p.16)

grandes (Abraham, 2009) e, especialmente, para a migração de travestis e transexuais brasileiras para países europeus, nos quais buscam melhores condições de vida.¹⁸⁸

Ao retornar para casa sem dinheiro, a filha é recebida com uma celebração pelo pai, o que desperta a inveja do irmão. Nesse momento, ela é finalmente reconhecida e tratada como mulher. A cena destaca a possibilidade de reconciliação entre pessoas trans e suas famílias, abordando o acolhimento como uma expressão de amor incondicional. A gramática moral dos ensinamentos bíblicos é reinterpretada para promover uma visão inclusiva e compassiva sobre as pessoas trans e suas relações familiares. Isto é, a aceitação paterna de uma filha transgênera passa a ser inteligível porque está metaforicamente amparada em posições de experiência homólogas na Bíblia.

5.1.2.7. Cena 7: Semente de Mostarda

O grão de mostarda (Mateus 13:31-32; Marcos 4:30-32; Lucas 13:18-19) é mencionado rapidamente no início da sétima cena. Mais curta, apresenta carga emocional densa, narrando as formas de violência verbal e física a que estão submetidas as pessoas transgênero.¹⁸⁹ Mais uma vez, a resposta para a violência é a fé. A inovação simbólica realizada consiste em inscrever as pessoas trans no acolhimento e amparo religioso do cristianismo. Assim como muitos buscam na fé uma maneira de enfrentar os sofrimentos e injustiças de suas vidas, *Queen Jesus* propõe uma espécie de democratização do acesso ao sagrado, oferecendo a todos a possibilidade de encontrar consolo e significado em Cristo, ao invés de apontar o cristianismo como origem do preconceito.

Ao final, a personagem faz um prenúncio das bênçãos que serão desenvolvidas para fechar a peça.¹⁹⁰ As bênçãos são propostas para os que foram vítimas de violências, mas também para aqueles que as perpetraram. Essas falas compartilham um valor cristão importante, o da misericórdia, objeto moral de parábolas bíblicas já citadas.

¹⁸⁸ Para mais: Cunha; Ponthieu; Mesquita, 2024; Felitti, 2021.

¹⁸⁹ They might do worse: they might beat you/ or torture you/ and kill you/ and throw your body into a skip. (CLIFFORD, 2019, p.19)

¹⁹⁰ And bless those who persecute you too/ because hatred is the only talent that they have. (CLIFFORD, 2019, p.20)

5.1.2.8. Cena 8: Bodas de Canaã

As Bodas de Canaã (João 2:1-11) relatam uma celebração. A oitava cena de *Queen Jesus* também propõe uma festividade. Essa passagem marca o primeiro milagre de Jesus, no qual ele transforma a água em vinho durante um casamento. O milagre marca o caráter festivo de Cristo e das “boas novas” que sua vinda à Terra representa. Ao longo do texto, mais uma vez o prazer, o corpo e o sexo são apresentados como experiências sagradas.¹⁹¹ A versão brasileira faz acompanhar os versos ao som do pandeiro e do samba da atriz, entrecortando com leveza as cenas de sermões e reflexões contundentes. A ascensão de alegria do samba, em velocidade e volume, é finalizada por um movimento de luz, para uma paródia da oração Ave Maria, na qual a alegria e a beleza são marcadas como bênçãos divinas. Enquanto *God's New Frock* termina com uma condenação dura da Bíblia, *Queen Jesus* aposta no significado do termo evangelho, como ‘boas novas’, encaminhando-se para um final alegre.

5.1.2.9. Cena 9: A Mulher Adúltera e Crucificação

Em João 8:1-11 encontra-se a conhecida passagem da mulher adúltera. Nela, os fariseus conduzem à força uma mulher acusada de adultério até Jesus, tentando colocá-lo em uma armadilha: se ele optasse pela misericórdia, contrariaria a Lei; se concordasse com o apedrejamento, negaria os próprios ensinamentos de compaixão. A resposta de Jesus, ao propor que “aquele que estiver sem pecado atire a primeira pedra”, inova e transforma a situação em uma lição ética profunda. O episódio marca uma inflexão nos valores religiosos, privilegiando a misericórdia em detrimento da punição, a autocrítica no lugar do julgamento, afirmando a possibilidade de arrependimento e a dignidade dos pecadores. *Queen Jesus*, a figura da mulher adúltera é reinterpretada: como alguém que “se deu à vida e ao amor”. Não

¹⁹¹ Pleasure in the belly, in the sacrum and the sacred groin/ in the fine downy hair growing up our companion's legs/ in the bristly hair growing down their chin/ in the gorgeous curly hairs on their testicles/ the playful little ones round the vagina (CLIFFORD, 2019, p.21)

se apresenta como arrependida ou suplicante, mas como corajosa, que enfrenta seus algozes com o olhar firme. O texto ainda sugere que essa mulher poderia ter sido, na verdade, alguém que fugia de uma situação de violência conjugal ou de um estupro, reconfigurando radicalmente a compreensão da culpa e da justiça na narrativa original.

A cena oito junta a passagem da mulher adúltera com a crucificação de Cristo, presente em Mateus 27:32-56; Marcos 15:21-24; Lucas 23:26-49; João 19:16-37, mas não diretamente encenada, optando pela narração. A encenação de uma travesti crucificada, contudo, foi efetivada em outra ocasião no Brasil. Em 2015, a atriz e modelo Viviany Belebony performou Cristo crucificado, no primeiro carro da 19ª Parada do Orgulho LGBT de São Paulo. O escândalo com esta performance construiu-se socio-historicamente a partir do avanço da Bancada Evangélica no parlamento brasileiro, bem como, paralelamente, ao avanço de direitos sociais LGBT. (MORETTI-PIRES et al., 2016). A associação simbólica da travesti crucificada repete-se também pela cantora Linn da Quebrada, com uma coroa de espinhos tatuada na testa.

A crucificação de Cristo é o evento central, produtor do símbolo máximo de identificação religiosa, o próprio crucifixo. A sua força simbólica é característica da capacidade de convergir uma porção de significados em uma diversidade de experiências, entre as quais está o significado da violência e da injustiça. Essa imagem é importante para o repertório do movimento social de pessoas transgênero e para suas expressões artísticas de denúncia. Ao mesmo tempo, amplia e torce o significado: amplia porque o crucifixo é amplamente reconhecido no Cristianismo; torce porque se insere no arcabouço simbólico da instituição religiosa que produz e reproduz as interpretações e ações de violência contra pessoas transgênero.

A capacidade de construir uma imagem compartilhada de sofrimento é o objetivo central da obra, e está nítida em seu texto. É na nona cena, portanto, que *Queen Jesus* lista exemplos desses sofrimentos que podem assolar diferentes pessoas. Ao mesmo tempo, ao conjugar a parábola da mulher adúltera com a da crucificação, ela propõe uma igualdade tanto nos pecados quanto nas injustiças. Busca, dessa forma, alçar a transgeneridade a um espaço compartilhado de humanidade – por meio da imagem cristã de igualdade como filhos de um mesmo Deus.¹⁹²

¹⁹² Don't imagine it's only going to happen to me/ and that I'll do it to expiate your sins/ I can't do that:/your sins are your sins/mine are mine/ and we will all hang on our cross (CLIFFORD, 2019, p.25)

5.1.2.10. Cena 10: A Última Ceia

A comunhão é o ritual máximo no catolicismo, precedendo a crucificação de Jesus. É na Última Ceia que Jesus propõe o compartilhamento do seu corpo e do seu sangue, pelo pão e pelo vinho. Prática ritualizada e consolidada, opera as bênçãos e a congregação de amigos e familiares em torno do cristianismo. A plateia é convidada a se levantar e a dar as mãos; novamente, o sentimento de participação e de coletividade é performaticamente demandado. A bênção final do espetáculo é similar às bênçãos em *God's New Frock*. Com a plateia de pé e de mãos dadas, ela faz uma série de considerações morais e políticas, referindo-se a experiências de violências transfóbicas e homofóbicas partilhadas¹⁹³, à moral da desigualdade social¹⁹⁴, à prostituição¹⁹⁵, à legitimidade do sexo¹⁹⁶, à paternidade e maternidade¹⁹⁷, à política¹⁹⁸, à guerra¹⁹⁹. Resume-se uma diversidade de posições políticas da obra, produzindo a identificação do compartilhamento destas posições.

A estratégia é inverter o estigma com a sacralização. As produções simbólicas sobre transgeneridade remetem à impureza, ao demoníaco, ao perigoso; assim, só podemos compreender o escândalo social que o espetáculo produz, em todas as esferas nas quais é disputado, se entendermos o escândalo simbólico por meio da associação entre a impureza e o sagrado que ele opera (Douglas, 2024). A proposta moral de *Queen Jesus* é simples: travestis também são filhas de Deus. Construção inimaginável porque esse registro não é possível dentro da gramática moral que sequer prevê a existência de pessoas que rompem a binaridade de gênero. Em suma, a peça opera o que se espera no polo restrito de produção, um jogo de suspenses e surpresas (Bourdieu, 2024, p. 114), opondo-se ao que se espera da posição oposta ao campo geral do poder, reafirmando sua qualidade inventiva.

¹⁹³ Bless the timid and the shy/ for we shall be shameless/ Bless the boy in the closet in the silk wedding gown/ for we shall come out ((CLIFFORD, 2019, p.28)

¹⁹⁴ Bless the poor/for we shall be rich/Bless the chairman of the board. For we shall certainly lose everything (idem)

¹⁹⁵ Bless the prostitute/for we shall be honoured (idem)

¹⁹⁶ Bless the frigid and the impotent/ for we shall have sex for ever and ever! (idem)

¹⁹⁷ And bless the fathers who don't care because they've never been cared for/ For we shall be loved/ Bless the mothers who hit because they cannot still their children's tears/ for we shall be comforted (idem)

¹⁹⁸ Bless the sad and fearful souls who go into the government/ for we shall one day learn to do good in the world (idem)

¹⁹⁹ Bless the people who bomb and who shell and who starve other people they take to be their enemies/ and bless the enemies who fight back as best they can/ for they shall all come to know they are one people in the end. (idem)

Ao reorganizar os elementos simbólicos cristãos com os elementos simbólicos dos direitos humanos das pessoas transgênero, a obra dá vazão a uma forma inédita de enxergar o mundo: a inserção de um grupo social subalternizado como integrante de uma irmandade sagrada. Além disso, é possível rastrear, em seus elementos internos, o engajamento de significado da prática de ir ao teatro como uma forma de distinção política manifesta. Pode-se dizer que a peça faz uma disputa do Cristianismo a partir da gramática dos Direitos Humanos, diametralmente oposta ao analisado por Teixeira e Barbosa (2022), que mostra a prática do governo Bolsonaro de disputar os Direitos Humanos a partir da gramática cristã. Ações que, ao partilharem a mesma via, estão em rota de colisão frontal. A seguir, analiso como a diretora do espetáculo se posiciona como uma intermediadora cultural ao fazer a importação e tradução da obra para o Brasil.

5.2. Intermediação, tradução e direção de cena

É uma coisa meio off [...] super fora, numa igreja pequenininha, sem nenhum recurso cênico. Não tinha luz cênica nenhuma, uma coisa bem o *fringe do fringe*. (Mallo, 2025b)

Ainda perturbada pelas longas horas de voo, Natalia Mallo chegou à Escócia ao fim de agosto de 2014, para o Festival Internacional de Edimburgo. Ao deitar-se na sua cama de hotel, ela sonha com uma senhora, grande, como uma entidade sagrada, que lhe aponta um caminho. Com medo do desconhecido, a diretora pede por companhia, mas a senhora-entidade lhe responde que deverá ir sozinha. Ela acorda assustada em seu quarto. Esse sonho, jamais esquecido, passou a retroativamente significar um pouco do que lhe estava por vir, em especial pelo conjunto de *acasos*, que promovem o encontro da diretora da versão brasileira com a dramaturga escocesa.

Seguindo as trilhas desse *milagre de predestinação*, mostro neste capítulo como a posição da diretora no campo teatral brasileiro explica o acesso a uma diversidade de redes e instituições que possibilitaram a montagem e circulação de *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* no Brasil, conduzindo os agentes a *coincidências* que são efeitos de campo (Bourdieu, 2024, p. 162), como tudo o que a levou a estar na pequena igreja onde se

apresentaria *Queen Jesus*. As informações foram conseguidas em entrevista em fevereiro de 2025 e cotejadas com outros dados públicos.

Natalia Mallo nasceu em Buenos Aires, em 1974. Filha de uma professora e de um ator de teatro, ambos formados no horizonte cultural da contracultura, cresceu em um ambiente no qual os movimentos hippie e punk constituíam referências importantes. Desse meio familiar, herdou um elevado capital cultural: esteve rodeada de livros desde a infância, iniciou cedo sua formação musical e, alfabetizada em casa, aos quatro anos já sabia ler e escrever. Ao longo da vida, demonstrou grande facilidade com línguas estrangeiras, a ponto de hoje falar português com sonoridade nativa. Herdou também referências políticas marcadas por uma sensibilidade crítica à esquerda — inclusive em relação à própria esquerda —, em um ambiente doméstico no qual até o anarquismo podia ser tema de conversa à mesa do jantar.

Chegou ao Brasil em 1995, trabalhou muitos anos com produção musical e logo se enturmou com grupos teatrais vanguardistas da cidade de São Paulo, com especiais vínculos com artistas do Centro de Pesquisa Teatral do SESC e da Escola de Artes Dramáticas da Universidade de São Paulo. Trabalhou por mais de quinze anos na companhia Dança Nova Quatro, fundada em 1996 por Cristiane Paoli Quito e Isabel Tica Lemos. Neste período, realizou diversas atividades como musicista na produção de discos, direção musical, estúdio de gravação etc. No início dos anos 2010, passou a exercer atividade de curadora, trabalhou por alguns anos no Museu da Imagem e do Som, também realizando curadoria e seleção para festivais e outras instituições, como Virada Cultural de São Paulo e Rumos Itaú.

Inserida em redes importantes do teatro e da música vanguardista na cidade de São Paulo, Mallo conseguiu participar de uma comitiva do British Council que levou curadores, programadores e autoridades ao Festival Internacional de Edimburgo, no ano de 2014.

Era uma delegação que tinha, tipo, um lugar de diplomacia. Então, tinha secretário de Cultura do Rio, ministro da Cultura, Sesc e Itaú Cultural. Alguns poucos produtores independentes e eu, eu enfiada ali. Mas era um perfil assim, meio de poder de decisão, né? Eu, infiltrada. (Mallo, 2025a)

Apesar de ter menor peso em relação aos colegas da comitiva, ela possuía o *habitus* necessário para ler o que deveria ser lido e apostar nas apostas que deveriam ser feitas. Não à toa, levantou recursos próprios para estar nessa delegação, que envolvia custos significativos, mesmo com o apoio da agência inglesa.

Figura 4-Divulgação Pina Bausch - Festival de Edimburgo 2014



Fonte: Divulgação

No seu primeiro dia de festival, Natalia Mallo assistiria a uma apresentação da célebre Pina Bausch. O espetáculo *Sweet Mambo* participava da programação oficial do Festival Internacional de Edimburgo e aconteceria no *Edinburgh Playhouse*, o maior teatro da Escócia, com mais de três mil lugares. Contudo, Mallo foi convencida por uma das responsáveis da comitiva a desistir do seu valioso ingresso para Pina Bausch e assistir a, até então, desconhecida Jo Clifford, na última apresentação *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven* que aconteceria na pequena Saint Mark Unitarian Church. A divulgação trazia a condenação de um bispo sobre a peça, ironizando o fato de ele nunca a ter assistido. Naquela noite, a diminuta plateia foi recebida por um reverendo à porta da igreja, todos orientados a conhecer desconhecidos enquanto aguardavam a peça começar. Algum tempo de espera depois, uma senhora impaciente atrás dela começa a reclamar ruidosamente dos bancos duros da igreja, criticando o desconforto. Tratava-se da própria Jo Clifford, que iniciava sua performance.

Figura 5 - Divulgação *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven*, Festival de Edinburgo, 2014



The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven

Jo Clifford

 16+

A candlelit, meditative end to a hard day on the fringe. An archbishop called this vision of a transgendered Jesus 'an affront to Christianity'. But then he never saw it. You should.

LGBT, Solo show

http://www.edfringe.com/event/2014GOSPELA_AAQ
artSpace@StMarks • 7 Castle Terrace, EH1 2DP

(Church) B0131 226 0000 V125 GE3

Aug 5 22:30(1h) £10.00 (£8.00)

Aug 6-9,12-16,19-23 22:30(1h) £12.00 (£10.00)

M T W T F S S M T W T F S S M T W T F S S M T W T F S S

28 29 30 31 01 02 03 04 05 06 07 08 09 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

Fonte: Divulgação

Após a apresentação, emocionada, Mallo dirigiu-se a Clifford e, imediatamente, disse estar muito interessada em levar a peça para o Brasil. Clifford, que já tinha em mãos o guarda-chuva para voltar para casa, retirou o texto de sua bolsa, ainda com as marcas e anotações que ela mesma fazia, e entregou-o a Mallo, acompanhado de seu número de telefone. Se a primeira noite de Mallo na Escócia foi um pouco atordoada pela diferença de fuso horário, a seguinte foi passada em claro: encarou a madrugada traduzindo o texto. No dia seguinte, marcou um encontro com Clifford, um chá ao estilo nativo, para mostrar sua primeira versão.

Mallo desistiu de assistir a uma obra internacionalmente consagrada para dedicar-se ao “*fringe do fringe*”, dedicando-se ao valor artístico daquilo que está nas margens no festival. Do mesmo modo, mobilizou sua habilidade em línguas estrangeiras para, de forma célere, realizar a tradução da peça e apresentá-la de imediato à Jo Clifford, tradutora teatral de ofício. Mais do que apenas avaliar a eficácia da obra no Brasil enquanto curadora, Mallo demonstra um olhar simultaneamente artístico e político sobre a peça. O encontro de Jo Clifford e de Natalia Mallo foi um duplo esforço. Se Mallo mobilizou sua trajetória, rede e recursos financeiros emprestados para estar lá, Clifford utilizava sua trajetória, rede e recursos oriundos da venda de sua antiga casa. Jo Clifford relata:

encontramos uma igreja com um espaço disponível, tarde da noite, às 22h30. Um horário terrível para isso. Um local muito pouco conhecido. Eu tinha acabado de vender minha casa e comprei um apartamento um pouco menor. Então, eu estava com algum dinheiro e investi na produção. Muito dinheiro — todo ele — porque o público era muito pequeno. Mas alguém que veio foi uma pessoa do British Council, do Brasil: Natalia e Liliane. Ela convidou Natalia para a última noite. Natalia ia ver outra coisa, mas Lilly disse: "vá a essa". E então, na última noite, com um público muito, muito pequeno, essa mulher veio até mim e disse: "Eu preciso montar isso. Tenho que traduzir." E era Natalia. (Clifford, 2023)²⁰⁰

Ambos os esforços só são possíveis pelo compartilhamento da crença no teatro, especificamente enquanto uma atividade necessária que justifica os diversos investimentos alocados. Essa crença mobiliza não apenas uma aposta artística, em seu sentido formalista e estético, mas, sobretudo, na aposta da mobilização política que a peça seria capaz de produzir, especialmente na capacidade representativa do teatro em gerar novas representações simbólicas, frequentemente expresso na máxima “uma obra necessária”.

Retornando ao Brasil, Mallo encara o desafio de produzir o espetáculo. Primeiramente, faz uma análise de consciência, percebendo a ausência de pessoas transgênero na sua vida particular. Esse compromisso ético parece mobilizar os princípios da produção, nos quais as posições sociais precisam ser revistas para serem coerentes com a perspectiva da obra. Ela abre uma chamada pública na internet, uma seleção de atriz transgênera, e recebe material de todo o território nacional. Ao ver o vídeo de Renata Carvalho, percebe uma qualidade artística, de leitura dramática e, de certa forma, de partilha de crença teatral.

E aí recebi o da Renata e, quando eu vi, fiquei assim: impactada; achei-a muito bonita. Não só de beleza, mas de presença. Achei que ela era mais atriz de vocação, parecia ter mais projeção de voz. Isso é uma leitura melhor, uma boa leitura, e tal. E encanei: nossa, eu acho que essa aqui. Isso em 2015. (Mallo, 2025a)

Para montar a peça, precisou movimentar recursos ainda inexistentes. Assim, Natália convida para o projeto a produtora Gabi Gonçalves, da Corpo Rastreado. A direção de Natalia Mallo, com participação criativa tanto de Renata Carvalho quanto de Gabi Gonçalves, segue uma direção diferente da de Jo Clifford. Enquanto a escocesa cria uma cena mais solene, com encenação, movimentação e entonação sacralizantes, a opção de

²⁰⁰ But we found a church with a spare space, late at night 10:30. Terrible time for that. Very unknown venue. I have just sold my house. And bought a flat a slightly smaller. So I had some money, so I put it into the production. Lots of money, all of it, because audiences were so small. But, someone who did come was someone from the British Council, Brazil. Natalia and Liliane. She invited Natalia on the last night. Natalia was going to see something else, but Lilly said go to this. And so the last night with a very, very small audience. Afterwards, this woman came up to me saying. “I have to put this on. I must translate” And it was Natalia.

Mallo retoma sua trajetória de aprendizado teatral, focada em uma atuação mais naturalista, próxima à plateia e forjando um ato de pregação cristã mais “olho no olho”, ou de certa *espontaneidade nacional*, de certa forma, como as perseguidas anteriormente no campo teatral brasileiro. A comicidade também ganha relevo nas opções de cena da diretora, inseridas sem alterações textuais. Por exemplo, no começo da peça, Jesus entra no teatro pela plateia, muito bem-vestida e maquiada, mas carregando uma chamativa lata rosa do popular guaraná Jesus. O deboche também é uma marca de transição em diferentes cenas, quando a mudança para um tom de voz jocoso marca o fim de um sermão mais severo. Somaram-se pequenas gírias e jargões típicos do pajubá, léxico corrente entre travestis brasileiras, com fortes influências dos idiomas iorubás. Para a diretora, a elegância deveria estar nítida na cena:

E aí a gente fez essa montagem super minimalista, mas ela tem alguns detalhes, por exemplo. O vestido que ela usa, a primeira parte é uma réplica do Chanel do Bonequinha de Luxo, da Audrey Hepburn.[...] Porque eu queria que a Renata chegasse muito elegante, com uma leitura de elegância bem clássica. [...] Ela tem um trench coat, um casaco bem britânico, um salto alto preto de verniz, também feito para ela. [...] E a maleta que ela carrega é uma maleta que eu achei num brechó em Brighton, de couro dos anos 1950. E, quando você abre, a gente mandou colocar um espelho [...] E aí todos os objetos de cena vão sair de lá. Ela tem a toalha de mesa, a pedra, as velas. Aí vai, tem um momento, uma troca de roupa, onde ela tem uma espécie de parêntese em que ela traz para a travesti brasileira, tem a música da Liniker, que ela é atacada, né. Aí ela coloca o vestido de paetês, que é uma réplica do vestido de paetês que a Renata usou no vídeo-teste. [...] O altar a gente mandou fazer. É uma mesa que ela desmonta inteira e cabe numa mala. E aí tem pão, tem vinho, tem. A gente mandou bordar esse coração em tecido. É um coração estilizado, é uma passadeira que desce e tem um coração. E ele está bordado. Embaixo, é uma toalha de renda, meio nordestina. E o vinho sempre é um vinho bom. Vinho seco, um Malbec, uma coisa assim, ele tem que ser gostoso. E o pão é sempre um pão caseiro, feito no dia, e por muito tempo a gente fez a receita da Jo. (Mallo, 2025b)

A mobilização desses elementos sofisticados opera como estratégia de elevação simbólica, confrontando a média moral que, historicamente, relega as travestis a categorias de vulgaridade, atravessando o figurino e o cenário, efetivando a sua função de diretora, enquanto responsável por um projeto conceitual, uma assinatura artística, como concebido pela história do campo teatral, que coloca os diferentes elementos em cena como veículos de comunicação de uma ideia.

Mallo também consegue intermediar os campos nacionais, com homologias da produção de diferença. Isto é, a posição de intermediação entre o campo teatral escocês e o campo teatral brasileiro garante uma efetivação da produção da diferença enquanto valor cultural. Enquanto um mercado simbólico interessado na produção da diferença, a

transgeneridade é produzida como uma diferença que se forja por desigualdades históricas, semelhante ao que analisa Nicolau Netto (2017) para a World Music. A produção dessa diferença é também a produção da narrativa da desigualdade historicamente concebida. A agência cultural internacional, operando a partir de um país central, encontra dentro dele mesmo signos da diferença para exportação, mobilizando seus artistas nacionalmente reconhecidos. O signo da diferença enquanto valor a ser investido prescinde da aposta, alto, de diferentes agentes, crentes nos valores transformadores. A articulação de prestígio no campo teatral brasileiro depende, portanto, da posição enquanto obra internacionalmente marcada, com uma diferença constituída por desigualdade, coerente com a experiência vivida pela autora: internacionalização, experiência e representatividade.

O capital herdado de Mallo foi fundamental para a constituição de novos capitais em sua trajetória artística em São Paulo, onde passou a ocupar posições de intermediação cultural, mais estáveis que as artísticas, especialmente nos circuitos internacionais em meio às agências, conseguindo se inserir na comitiva da British Council, onde é tida como capaz de ler os signos da diferença e, portanto, capaz de fazer circular os bens culturais da diferença em escala internacional. Foi por meio de sua rede profissional que se associou à produtora Gabriela Gonçalves.

5.3. Uma filosofia no pragmatismo da produção

Eu tenho uma posição política muito forte, que vem antes de qualquer coisa que eu faça. (Gonçalves, 2025)

Gabriela Gonçalves é produtora d'*O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu (Jesus, Rainha do Céu)*. Fundadora da Corpo Rastreado, criada em 2005, ao longo dos últimos dez anos, tem se destacado no cenário cultural de São Paulo, reunindo atualmente uma equipe de cerca de 25 profissionais. Entre suas principais iniciativas estão o *Corpo Afora*, voltado à internacionalização das artes cênicas brasileiras. A *Estufa*, programa de residências; a *Casa Farofa*, espaço dedicado ao encontro de artistas da cena, com espaços para ensaios e criações coletivas; e o *FarOFFa*, mostra paralela à Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MIT-SP), que oferece uma alternativa tanto ao público quanto aos

programadores presentes na cidade. Na MIT-SP, Gabriela Gonçalves já atuou como coordenadora de produção. A produtora se destaca na cidade, entre outras coisas, pela sua posição política manifesta, que orienta o sentido prático das formas de interpretar e tomar posições no trabalho de produção.

Nascida na cidade de São Paulo e bailarina clássica desde a infância, formou-se em Dança na UNICAMP em 1999 e, depois, em Comunicação das Artes do Corpo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, integrando a primeira turma. Converteu, nesse momento, sua atividade profissional para a produção, seguindo ativamente interessada em uma vida intelectual. Realizou mestrado e doutorado em Comunicação e Semiótica, ambos pela PUC São Paulo. Entre as leituras que a formaram, ela destaca Giorgio Agamben, Achille Mbembe, Jota Mombaça, Donna Haraway e Virginie Despentes. Recentemente, tem se interessado pela filosofia do vegetal com Stefano Mancuso; e ainda Nego Bispo. A política da *representatividade* se apresenta na produtora como um operador axiológico do seu *habitus*, uma forma de interpretar e tomar posições no campo teatral. A ideia se sintetiza na recusa de uma arte que chama de inofensiva:

O que acontece é que eu não gosto de trabalhar com uma arte que seja inofensiva; isso, para mim, é condição. Eu não trabalho com uma arte que apenas entretém. Ela pode entreter, óbvio, ela é isso também. Mas, assim, uma arte inofensiva eu não tenho interesse, então. Minha ação no mundo é bastante política, e eu já entendi de que lado estou, entendeu? (Gonçalves, 2025).

Teria como base de sua prática profissional, segundo ela, o trabalho para a arte e não para o artista. Esse discurso retoma as bases do campo teatral, como historicamente constituído, recusando a lógica do estrelismo. Ao conhecer o texto de *Jesus, Rainha do Céu*, apresentado pela diretora Natalia Mallo, ela me diz: “Naquela altura, eu só sabia que aquela ideia me parecia algo do qual eu não poderia retroceder, eu teria que fazer aquilo, mas eu não tinha a menor ideia do que aquilo viraria” (Gonçalves, 2025). Revendo a trajetória de trás para frente, recorda que, em 2014, ela trouxe ao Brasil a peça italiana *Sobre o Conceito de Rosto no Filho de Deus*²⁰¹, apresentada na MIT-SP, que gerou uma série de ataques na Europa, mas sem grandes repercussões no Brasil, evidenciando que polêmicas com religião

²⁰¹ Com um cenário que apresenta uma enorme imagem da face de Cristo, criada pelo pintor italiano Antonello da Messina (1430-1479), “Sobre o conceito de rosto no filho de Deus” desdobra-se em três cenas independentes. Na primeira, um filho cuida do pai que sofre de incontinência fecal; na segunda, crianças interagem com a figura de Cristo; já na última, a imensa imagem do filho de Deus se transforma. Criado pelo diretor italiano Romeo Castellucci, o espetáculo integra um ciclo de pesquisas cênicas dedicadas ao rosto humano.

eram, de certa forma, comuns no teatro, sem maiores percalços ou violências, como os que viveriam com *Jesus, Rainha do Céu*.

Essa se torna, em suas palavras, um divisor de águas, como explica no texto publicado na comemoração dos dez anos da peça, intitulado *Before Queen Jesus, After Queen Jesus*:

Nossa parceria estabeleceu, pouco a pouco, um marco na minha percepção: antes e depois de *Jesus, Rainha do Céu*. Antes e depois do meu encontro com elas e com o texto. *Jesus, Rainha do Céu* transformou a minha maneira de olhar o mundo, de produzir arte e de compreender a força política do meu trabalho. Até então, eu ainda via minha criação como fruto da intuição, mas hoje tenho certeza de que sou uma agente cultural completamente diferente daquela que eu era há quatro anos. (Gonçalves, 2019)²⁰²

O seu ímpeto em garantir bases de trabalho mais estáveis e perenes, em oposição ao ‘eventualismo’ que marca as políticas culturais e, em especial, os festivais, a mobilizou para custear diretamente a peça. Recusado em diferentes editais pela associação da temática transgênera à religiosa, a opção de autoprodução também significou certa liberdade criativa. Sendo o primeiro trabalho em que decide investir diretamente, ela me diz:

Nós fizemos uma coisa que hoje em dia é muito rara no teatro, infelizmente, a gente ensaiou durante um ano. A gente testou, abriu o processo muitas vezes, mostrou para muitas pessoas, testou muitas coisas. Por que eu demorei um ano para produzir essa peça? Porque eu não tinha dinheiro. (Gonçalves, 2025)

Os custos estavam basicamente orientados para a manutenção da atriz e seu deslocamento para a cidade de São Paulo, movimentando também um capital social – em redes de apoio – que aumentou ao longo de sua trajetória profissional. O compromisso ético de priorizar o financiamento da atriz encontrava ainda ressonância na opção de lhe conferir destaque na imprensa durante a circulação, orientações guiadas por um posicionamento político da representatividade que fundamenta sua prática profissional no teatro. Ela me diz: “E eu percebi que a mim caberia proteger a Renata e, principalmente, dar cada vez mais espaço para a Renata” (Gonçalves, 2025).

Assim, a representatividade é o operador axiológico que orienta sua conduta frente às decisões de todas as etapas da produção, funcionando como uma filosofia que guia suas atitudes. Mesmo após o término deste projeto, os novos são sempre avaliados em termos de

²⁰² No original : Our partnership gradually established a milestone in my perception : before and after Queen Jesus. Before and after my meeting with them and with the text. Queen Jesus changed my way of Looking at the world, of producing art, and understanding the political force of my work. Until then, I was still looking at my work as the result of intuition, but today I am sure that I’m completely different cultural agent that I was four years ago (Gonçalves, 2019, p. 55)

representatividade, convidando os artistas a reverem suas fichas técnicas, isto é, a diversidade de pessoas que compõem a equipe. Sobretudo, trata-se de um valor moral superior, uma vez que “a representatividade salva vidas” (Gonçalves, 2025), como afirmou.

O meu trabalho é um propósito. Eu dou a minha vida para esse trabalho. Então, assim, ali com a Renata era um propósito. Por que é que eu ia parar? Por quê? A gente se fazia essa pergunta por que parar? Não podemos. É quanto mais parece que desejam que a gente pare, mais força a gente tira de algum lugar. E para mim é um propósito. É um propósito. Eu não estava nem um pouco preocupada se as pessoas iam achar o que elas iam achar de nós, no bom e no mau sentido. Isso já não importava mais, não era sobre isso. Para mim nunca foi sobre isso. Então, eu apenas tinha que fazer. Eu nem pensava em não. Eu nem pensava em não fazer. A gente só resolveu parar de fazer quando a gente percebeu que de alguma maneira a gente estava sendo usada. Aí eu falei, cara, daí eu acho que não. (Gonçalves, 2025)

A crença que sustentava o trabalho foi suficientemente forte para atravessar os detratores e suas violências — até o momento em que a própria equipe passou a sentir-se usada por essas mesmas crenças. O encerramento das apresentações decorreu não apenas dos custos físicos e emocionais acumulados, sobretudo pelo adoecimento da atriz, mas também de uma crítica contundente de Gonçalves: segundo ela, os ganhos simbólicos associados à “coragem” de programar a peça beneficiavam sobretudo os festivais, enquanto os ônus — ameaças, violências e exposição — recaíam integralmente sobre a equipe. Sua crítica ilumina um certo fetiche da censura no campo teatral, no qual o vanguardismo, ao se contrapor à moral vigente, passa a operar o escândalo como recurso de sucesso e prova de politização, em contraste com o campo do poder mais amplo. Não por acaso, os ataques tornam-se conversíveis a todo o campo, tratados como gerais e não específicos, apagando seus custos concretos — justamente aquilo que a produtora passa a rejeitar.

Por mais que você fique em evidência, ficar famoso por causa de censura não é uma coisa boa, é sempre ruim. A censura não tem um lado bom. Ela é um conjunto de coisas muito negativas para nossa sociedade. O que começou a acontecer é que os artistas começaram a querer ser censurados em alguma instância. (Gonçalves, 2025)

Sua rejeição ao sucesso marcado pela censura manifesta-se na reflexividade inscrita em sua posição intelectual, especialmente dedicada a pensar a produção a partir de uma perspectiva crítica e apoiada na filosofia. A produtora desempenhou um papel decisivo ao apresentar a peça como um bem cultural intelectualmente elaborado, rompendo com a concepção restrita de um profissional reduzido a funções burocráticas e pragmáticas da produção. Valendo-se do capital cultural objetivado em diplomas, o mais consolidado da equipe, foi capaz de intermediar os desejos estéticos e políticos da criação com as dinâmicas

do campo teatral brasileiro, de modo a acoplar a circulação da obra ao espaço social disponível — sem, contudo, renunciar a uma postura crítica em relação a ele. A intelectualidade também lhe aparece como influente para as tomadas de posição de Renata Carvalho, que, ao longo do processo, passa a converter-se em uma intelectual pública, dedicada a uma história social da transgeneridade, como veremos a seguir.

5.4. Intelectual e artista incriada

Eu aprendi que sempre tem um livro contando a história de todos os povos, né? E aí eu fui atrás desse livro e eu não achei. E aí, eu, muito petulante na época, e jovem, eu falei assim, então eu vou escrever esse livro. (Carvalho, 2025)

Neste capítulo, apresento a trajetória pessoal e artística da atriz Renata Carvalho, a fim de evidenciar sua dupla posição no campo teatral, como intelectual e artista, percebida como incriada, resultado dos processos de discriminação e das violências transfóbicas em sua trajetória. Esta dupla posição parece condensar a problemática do polo vanguardista do teatro contemporâneo — uma problemática historicamente produzida ao longo do processo de modernização do teatro brasileiro que, como mostrei, tem os programas de pós-graduação e os festivais de teatro como instituições centrais —, estruturada na articulação entre a artista-intelectual e a intelectual-artista, como aquela capaz de enunciar uma crítica social qualificada e, ao mesmo tempo, de produzir e traduzir teatralmente essa crítica social.

Renata Carvalho, nascida em 1981, é natural de Santos, São Paulo, Brasil. Caçula de uma dona de casa e de um técnico em radiologia, ela tem ascendências nordestinas, e ele, origens portuguesas e italianas. A família não acumulava capital cultural; “a minha casa não incentivava a leitura e nem a música” (“Renata Carvalho e os livros fundamentais na sua formação”, 2023), e, quando passou a incorporar os gostos de música popular brasileira que aprendia no meio teatral, como Chico Buarque, Maria Bethânia, Elis Regina, sua mãe classificava esse gosto como um “velho”.

Renata estudou durante toda a vida em escola pública, exceto no último ano do ensino médio, quando o pai, apesar dos apertos no orçamento familiar, matriculou a filha em uma escola privada com a expectativa de que ela ingressasse no ensino superior. Foi a trajetória escolar e sua particular dedicação que lhe proporcionaram também o contato com a

literatura, com as obras previstas no currículo. Contudo, em razão da sua performatividade de gênero, ela foi expulsa de casa em 2000, perdendo também a possibilidade de continuar seus estudos “Eu não ingressei na faculdade por causa da minha feminilidade. [...] A sua travestilidade ela assume à frente de tudo, da sua relação familiar, educação”, ela me explicou (Carvalho, 2025). Com pouco capital cultural e econômico, as diversas formas de discriminação transfóbica a moveram para uma posição ainda mais precarizada – o teatro, contudo, garantiu-lhe acumular capital cultural.

Porque eu percebi em Jesus [Rainha do Céu], a plateia... Eu tinha noção da transformação da arte, do teatro, mas, para mim, era uma transformação muito mais pessoal, sabe? Transformou a minha vida intelectualmente, melhorou minha vida. Mas, por mais que eu tinha essa noção da transformação, ela não era tão nítida como eu fiquei com Jesus [Rainha do Céu]. Eu via como eu conseguia mudar a plateia através do teatro. Então o Manifesto [Transpofágico] é um pouco disso também. (Carvalho, 2025)

Renata inicia no teatro aos 15 anos de idade, em 1996, em cursos gratuitos na cidade natal, que ela mesma encontra em divulgações públicas. Aluna dedicada na escola, encontrou no teatro mais um incentivo à vida intelectual, com grande interesse na dramaturgia e nas teorias da cena. Enquanto atriz, período anterior à sua transição pública de gênero, chegou a receber prêmios. Mas, já no início da carreira, passou a perder os papéis masculinos em razão da sua feminilidade: “ia me sobrando Veludo, eu sou de Santos, então era Plínio Marcos na veia. Inclusive, eu conheci o Plínio Marcos e carreguei as cinzas dele quando ele morreu, como Veludo” (Mallo, 2025b). Um dos maiores dramaturgos brasileiros, Plínio Marcos faleceu em 1999, quando Renata Carvalho tinha cerca de 18 anos. Caracterizada como Veludo, personagem travesti que marcou sua estreia em 1996 na peça *Navalha na Carne*, ela teve a honra de carregar as cinzas do dramaturgo durante o cortejo fúnebre pela cidade — um reconhecimento conquistado em apenas três anos.

Se a transfobia a empurrou para as posições precárias de trabalho e resultou no rompimento de vínculos familiares, o preconceito também atuou de forma persistente no campo teatral. Além de perder os papéis masculinos, não conseguiu ingressar na Escola de Teatro Martins Penna, “Para as minhas amigas, a banca de julgadores contou que eu tinha sido aprovada, mas que nenhum professor sabia o que fazer com meu corpo ali” (Cunha, 2023), diante da exclusão, acabou encontrando sustento como funcionária de uma lanchonete. Com o tempo, as dificuldades para se manter como atriz aumentaram, empurrando Renata Carvalho a ocupar o lugar de diretora teatral, função na qual passou a consolidar sua trajetória artística e ampliar sua presença no meio teatral.

E aí, quando eu vi que eu poderia ser bicha fora [do palco], os diretores eram bichas. Eu me tornei diretor de teatro em 2002, e eu fui expulsa de casa em 2002. Para você ter ideia, assim, de como o teatro ele foi preconceituoso, mas eu só realmente transicionei no teatro em 2007. Quando eu realmente, dentro da direção, eu falei assim, “não agora eu vou assinar Renata Carvalho”. (Carvalho, 2025)

Assim, como uma expressividade corporal de gênero desviante da norma social, sua sanção dentro do campo teatral foi deixar os palcos como intérprete para ser diretora. Função bastante intelectualizada no setor teatral, construída ao longo da modernização do teatro brasileiro. É a direção teatral que é dotada de autoridade para fazer uma assinatura intelectual da obra, mobilizando a cena e seus diversos recursos expressivos – intérpretes, textos, cenários, figurinos, luz, sonoplastia – a serviço de uma concepção geral.

Em 2002, fundou sua própria companhia de teatro e começou a escrever e dirigir. Em 2007, mesmo ano em que passou a assinar sua produção artística com o nome de Renata Carvalho, voluntariou-se na Secretaria Municipal de Saúde de Santos como agente de prevenção de infecções sexualmente transmissíveis junto às travestis e transexuais na prostituição, atividade que exerceu por onze anos. Essa atuação voluntária também a instigou a procurar compreender, intelectualmente, sua trajetória; primeiro pelos estudos na área de psicologia, uma vez que atuava na área de saúde, e, aos poucos, migrando para uma perspectiva histórica. Como diretora de teatro, traduziu as violências às quais foi submetida e as questões que lhe são apresentadas por outros em possibilidades cênicas.

E aí eu lembro que foi uma pergunta muito assim: “as pessoas que me amavam tanto deixaram de me amar e porque eu me tornei uma pessoa tão ruim, com a minha transição?” E aí eu falei assim “quem eu sou, de onde eu vim?” E eu sempre aprendi que sempre tem um livro contando a história de todos os povos, né? E aí eu fui atrás desse livro e eu não achei. E aí eu muito petulante na época e jovem, eu falei assim, então eu vou escrever esse livro. E aí eu comecei a passar, a juntar, só que eu comecei a estudar mais no começo pela questão, mais psi [psicológica] pela questão da saúde, por causa do meu do meu trabalho voluntário. Mas aí, as pessoas me faziam perguntas tão absurdas no teatro quando eu me transicionei [...]eu ficava com isso. “isso dá uma peça, isso dá uma peça”. Aí, eu comecei a estudar assim por conta onde aparecia a trans no teatro, assim, muito curiosidade. Nem eu sabia que eu ia ser transpóloga. E aí eu comecei a ir atrás mais. (Carvalho, 2025)

A possibilidade de aportar suas inquietações existenciais em problemas sociais parece se efetivar por um *habitus* do teatro, que lhe compele à tradução de ambos em cena, o que lhe exige debruçar-se em procedimento de investigação qualificada. Isto é, buscar as referências nas ciências sociais sobre a travestilidade parece se mostrar como uma disposição intelectual incutida pela sua formação teatral. Assim, “*isso dá uma peça*”, significa a capacidade de transubstancialização das experiências de transfobia em uma pesquisa sócio-

histórica a serviço da criação teatral. Ser *transpóloga* significa, portanto, pesquisar antropológicamente e historicamente as formas de produção social da identidade transgênera. O entendimento e a produção da história social dessa identidade, e, portanto, de exclusão e violência contra essa identidade, será fundamental para a criação do *Manifesto Representatividade Trans*, da criação do *Movimento Nacional de Artistas Trans* (Monart) e do *Coletivo T* – politizando para dentro do campo teatral, questionando as regras teatrais – ao mesmo tempo que irá dar estofamento para a politização da realidade social de pessoas transgênero para o debate público, por meio do teatro.

Ao longo desses anos, em que teve dificuldade de inserção profissional no teatro, sem apoio familiar e sem formação acadêmica, enfrentou a prostituição compulsória e trabalhou como cabeleireira durante alguns anos. Em 2012, escreveu e atuou no espetáculo *Dentro de mim mora outra*, friccionando realidade e ficção, retornando aos palcos como atriz. Então, em 2016, Renata tornou-se atriz da versão brasileira de *Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* após passar em um teste organizado pela diretora Natalia Mallo (Clifford, 2019). Neste período, o seu interesse intelectual é atravessado pelo Feminismo Negro, e conhece autoras como Djamila Ribeiro e Angela Davis, percebendo que essa produção intelectual lhe orientava de forma substancial a entender a transexualidade enquanto problema social. Fato que coincide com o lançamento da coleção *Feminismos Plurais*, de Djamila Ribeiro, pela editora Jandaíra, e das traduções de obras de Angela Davis pela editora Boitempo. Não por acaso, em 2017, Djamila Ribeiro esteve presente em duas atividades da MIT-SP, como debatedora da peça *Black Off* e, ao lado de Patrícia Hill Collins, na mesa *Feminismo Negro: Conhecimento e Autodeterminação*.²⁰³ A partir de 2019, Djamila Ribeiro passou a ser autora obrigatória na seleção de doutorado dos programas de pós-graduação em artes cênicas mais bem avaliados.

Aas diferentes posições dessas editoras no campo editorial brasileiro informam e condicionam suas práticas editoriais. A editora Jandaíra, de pequeno porte, tende a abrir mais oportunidades para novos intelectuais negros, enquanto a Boitempo, como as editoras de grande porte em geral, parece ser mais lenta na editoração de intelectuais negros nacionais e

²⁰³ Composta de duas mesas, o *Seminário Discursos Sobre o Não Dito: racismo e a descolonização do pensamento*, teve ainda a mesa: “*Negritude*” e “*branquitude*”: complexificando as discussões sobre raça e as estruturas de privilégio, com a historiadora Giovana Xavier

seguir práticas mais seguras economicamente, como a tradução de sucessos em outros mercados, notadamente o estadunidense (Silva, 2024).

5.4.1. UM PROBLEMA NO CHÃO DA FÁBRICA DE REVOLUÇÕES SIMBÓLICAS: MANIFESTO REPRESENTATIVIDADE TRANS

A perspectiva do problema material da vida, do direito ao trabalho organiza centralmente a produção de Renata Carvalho para dentro do campo teatral. *O Manifesto Representatividade Trans* (em anexo), lançado em março de 2017, critica politicamente as relações sociais de produção do teatro – também do cinema e da televisão – ao questionar a exclusão de artistas transgêneros de papéis de personagens transgêneros. Quero dizer, intitulado manifesto sobre a representatividade, como algo da relevância da política simbólica em se apresentar e representar a realidade transgênera, o *Manifesto*, em seu conteúdo, parece grafar de forma mais acentuada a dimensão material dessa exclusão. Assim, ele evidencia como a liberdade artística é mobilizada no campo teatral – também na televisão e no cinema – como instrumento ideológico de reprodução da desigual divisão do trabalho, portanto da exclusão de pessoas transgênero, tal como denunciou Abdias do Nascimento. O *Manifesto* denuncia que, na fábrica de produção de revoluções simbólicas, há problema de ordem material.

Diante da negação do direito ao trabalho para pessoas transgênero — muitas vezes empurradas à prostituição compulsória —, nega-se também a possibilidade de construir dignidade humana. Assim, o *Manifesto Representatividade Trans* percebe certa forma de expropriação de sua imagem, ao denunciar que “Estamos na moda, na crista da onda / Quer ser moderno no teatro, cinema ou televisão? / Coloque entre os personagens uma pessoa trans”, ele mostra certa mais-valia produzida pela inclusão da personagem, mas não da artista. Isto é, as histórias e personagens transgêneras podem atribuir a uma narrativa certo capital cultural da diversidade e da diferença, de alto valor em meios vanguardistas, mas estes mesmos negam, por ato discriminatório, a contratação de atores e atrizes transgêneros. Extraí-se a riqueza simbólica das histórias, efetivamente até as transformando em riqueza

material, mas sem conseguir distribuir, na fase de produção, essa riqueza entre as artistas transgêneras no próprio setor.

Para dar conta desse argumento, o *Manifesto Representatividade Trans* retoma o conjunto de violências e discriminações característicos da realidade transgênera no Brasil, destacando a violência do Estado. Em seguida, retoma o percurso histórico de atores e atrizes transgêneros na teledramaturgia e no cinema brasileiro, mostra como o caso é similar à proibição de mulheres no teatro antes do século XX e, especialmente, como o combate ao *transfake* inspira-se diretamente no combate ao *blackface*, no qual o Teatro Experimental do Negro, com destaque para Abdias do Nascimento, teve fundamental relevância. Além disso, agrupam-se tomadas de posição pública de artistas internacionais que corroboram com esta pauta, em meio às premiações mais importantes do audiovisual. Efetivamente, o Manifesto desenha seus argumentos em busca de mostrar que não há exatamente uma novidade na demanda, posto que, inclusive, de forma direta, outras artistas transgêneras brasileiras já elucubravam sobre a organização de movimento similar décadas atrás.

O *Movimento Nacional de Artistas Trans (Monart)* e o *Coletivo T* foram criados pela artista como forma de dar concretude às ideias constituídas no *Manifesto Representatividade Trans*, ambos inspirados nas práticas do movimento negro no teatro brasileiro ao longo do século XX.

[Inspirada em] Abdias do Nascimento que eu criei o Monart. O Coletivo T, que é um coletivo por causa da ideia do Teatro Experimental do Negro do Abdias. Eu criei o Monart por causa da Zezé Mota, que ela tinha criado nos anos 90, uma agência para atores negros. E o mais louco é que eu fui às entrevistas, eu fui aos textos da Zezé Mota e do Abdias. E todo mundo falava para mim a mesma coisa. E aí eu então, eu já tinha as respostas preparadas. E as pessoas também não queriam admitir que eu também poderia entender de teatro. (Carvalho, 2025)

A recusa em ser reconhecida como intelectual faz parte do estigma e, paradoxalmente, da fabricação de uma intelectual “incriada”. Somado ao retorno às tradições do teatro brasileiro, esse movimento evidencia o contínuo processo de autonomização que posiciona artistas e intelectuais do polo restrito a estarem:

cada vez mais inclinados a levar em conta exclusivamente as regras firmadas pela tradição propriamente intelectual ou artística herdada de seus predecessores, que lhes fornece um ponto de partida ou um ponto de ruptura, e cada vez mais propensos a liberar sua produção e seus produtos de toda e qualquer dependência social. (Bourdieu, 2024, p. 101)

O que faz do movimento de mudança das regras internas do teatro, mobilizado por Renata Carvalho, apoiado na tradição – reconhecida e em disputa – do Teatro Experimental

do Negro, uma luta de libertação do teatro da estigmatização de pessoas transgênero, assim como foi a transformação relativamente bem-sucedida de Abdias na libertação da estigmatização das pessoas negras na prática do *blackface*.

5.4.2. UNIDADE DE CRENÇA, CLIVAGENS LITÚRGICAS: AS DISPUTAS NO CASO *GISBERTA*

Dez meses depois, uma das mais contundentes respostas contrárias ao *Manifesto Representatividade Trans* foi publicada na Folha de São Paulo, pelo colunista e roteirista Tony Góes²⁰⁴, intitulado *Quem acha que só ator trans pode fazer personagem trans não sabe o que é teatro A*, que reúne o conjunto de argumentos contrários. Ele foi publicado em meio aos protestos do movimento transgênero contra a peça do ator Luís Lobianco, *Gisberta*, na qual o ator conta a história da imigrante brasileira brutalmente assassinada por quatorze jovens em Portugal, no ano de 2006. Tony Góes sai em defesa do ponto de vista do ator e produtor Lobianco. Ele abre sua coluna reconhecendo o sofrimento da população transgênera, mas se opondo às mudanças nas práticas teatrais: “tanto sofrimento não dá a eles o direito de redefinir o que seja teatro” (Goes, 2018). Similar ao modelo argumentativo da crítica à peça *God’s New Frock*, na Escócia. Para o colunista, a redefinição do teatro seria uma transformação na essência mesma desta arte. Na sua perspectiva, o teatro – e a arte da interpretação – é essencial à arte daquilo que é falso: “É representação, é fingimento, é mentirinha. É se fazer passar pelo que não se é”, defendendo a liberdade irrestrita da arte da interpretação, liberdade essa que, para Renata Carvalho, está apenas no plano das ideias e não sem efetividade material.

Os pressupostos conceituais do movimento parecem bem conhecidos por Góes; ele questiona a politização ou a legitimidade das políticas de inclusão – e ataca diretamente o conceito popularizado por Djamila Ribeiro, *lugar de fala*, definindo-o como cerceador e em pé de igualdade aos movimentos de cerceamento de liberdade mobilizados pela extrema-direita no caso *Queermuseum*. Para além de uma discussão teórica, Tony afirma

²⁰⁴ Tony Góes (1960-2024) colunista especializado em televisão, foi também roteirista, escreveu para diversos programas, como Video Show. Foi casado com ator e dublador Herbert Richers Jr.

desconhecimento do trabalho de outras pessoas transgênero na televisão e contradição da atriz Renata Carvalho, pois ela estaria propondo censura, mesmo tendo sido censurada. E que, ao fim e ao cabo, Jesus Cristo seria um homem cisgênero e, portanto, não poderia ser interpretado por uma atriz transexual. Por fim, critica o que ele chama *fogo amigo* – a crítica entre pares, supostamente do mesmo lado do espectro político – como um ato estrategicamente equivocado, dado o momento de ascensão da extrema-direita.

Vale lembrar que o assassinato de Gisberta motivou a produção de diversos produtos artísticos, tendo sido contado em poema, filme e música *Balada de Gisberta*²⁰⁵, interpretada por Maria Bethânia em 2009. A peça foi estreada em 2017, e Lobianco foi criticado por realizar *transfake*. O ator resume sua defesa em dois pontos principais: o primeiro, de que ele efetivamente não interpreta a personagem, mas conta a sua história a partir de diferentes pontos de vista; em segundo lugar, afirma que, pela sua notoriedade pública, estaria colaborando para o debate da realidade social das pessoas transgênero ao realizar esse projeto (Bial, 2019).

O debate em torno do espetáculo *Gisberta* é especial para pensar as disputas políticas internas ao campo teatral e parece se estabelecer em polos distintos do teatro. De um lado está Renata Carvalho e o *Manifesto Representatividade Trans*, circulante nos festivais, entre vanguardistas e mais intelectualizados, embasando seus argumentos na produção recentemente popularizada na coleção *Feminismos Plurais*, inclusive entre a pós-graduação em artes cênicas. Do outro lado, Luís Lobianco e o colunista Tony Góes, circulantes em espaços com alto valor de mercado, como o Youtube, Folha de São Paulo e Rede Globo.

A problemática ganhou repercussão em debate público realizado no Centro Cultural Banco do Brasil em Belo Horizonte, em 26 de janeiro de 2018, que se estruturou a partir de um partilhamento implícito de referências comuns. Luís Lobianco convidou para compor a mesa de debate três mulheres transgêneras. Marina Reidel, mestra pela UFRGS, foi Diretora

²⁰⁵ Perdi-me do nome/Hoje podes chamar-me de tua/Dancei em palácios/Hoje danço na rua/Vesti-me de sonhos/Hoje visto as bermas da estrada/De que serve voltar/Quando se volta para o nada/ Eu não sei se um Anjo me chama/ Eu não sei dos mil homens na cama/E o céu não pode esperar/Eu não sei se a noite me leva/Eu não ouço o meu grito na treva/O fim quer me buscar/ Sambei na avenida/No escuro fui porta-estandarte/Apagaram-se as luzes/É o futuro que parte/Escrevi o desejo/Corações que já esqueci/Com sedas matei/E com ferros morri/Eu não sei se um Anjo me chama/Eu não sei dos mil homens na cama/E o céu não pode esperar/Eu não sei se a noite me leva/Eu não ouço o meu grito na treva/E o fim quer me buscar/Trouxe pouco/Levo menos/A distância até ao fundo é tão pequena/No fundo, é tão pequena/A queda/ E o amor é tão longe/O amor é tão longe/O amor é tão longe/O amor é tão longe (Pedro Abrunhosa)

de Promoção dos Direitos de LGBTs do Ministério dos Direitos Humanos de 2016 a 2023, nas gestões Temer e Bolsonaro; Duda Salabert, professora e ativista do Partido Democrático Brasileiro, vereadora de Belo Horizonte de 2021 a 2022 e, posteriormente, deputada federal na legislatura de 2023 a 2026; e Wallie Ruy, atriz e dubladora, integrou o elenco de grandes projetos na televisão, como a série *Aruanas* (2020), Globoplay, e projetos teatrais, como o musical *Priscila, a Rainha do Deserto* (2024), ao lado do ator Reynaldo Gianecchini. Além de Rafael Souza-Ribeiro, dramaturgo e roteirista, escritor da peça *Gisberta*, que, a partir de 2022, passou a trabalhar com produtoras de grande porte, como Amazon Prime Brasil, Globoplay e Multishow.

Dentre as quatro pessoas convidadas, à exceção de Marina Reidel, que dedica sua fala a uma abordagem geral dos preconceitos contra pessoas transgênero, cotejada com sua própria história, todas as demais convidadas – de forma mais ou menos explícita – parecem convergir com a crítica ao *transfake*. A fala de Renata Carvalho se destacou entre as falas da plateia naquele evento; ela levantou-se de sua cadeira e aproximou-se do palco: “vou até chegar mais perto para ver se rola empatia e carinho com você da nossa causa” (Movimento Nacional de Artistas Trans, 2018). Segue por aproximadamente quinze minutos apresentando seus argumentos, sua trajetória, em especial a censura com a peça *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*. Em síntese, repete as principais ideias do *Manifesto Representatividade Trans*, carregando especialmente na dimensão da responsabilidade coletiva de artistas e produtores com as demandas sociais e políticas das pessoas transgênero.

O ator Luís Lobianco valeu-se, na ocasião, de dois argumentos principais: o primeiro, de que ele não interpretava a *Gisberta*, mas sim personagens em torno dela, remontando sua história em narrativas em terceira pessoa; o segundo, de que sua atitude deveria ser reconhecida pela amplitude de público que levava ao teatro a conhecer essa história. Sintetizados em texto publicado por ele no Facebook²⁰⁶ e, anos depois, como título da

²⁰⁶ Na semana da reestreia fui contactado por uma representante do grupo Transvest de BH com o intuito de dialogar representatividade e empregabilidade. Por que uma peça que fala sobre a marginalidade que a sociedade impõe às pessoas trans não tem nenhum T em sua equipe? Acho a provocação muito pertinente e um ponto de partida para discutirmos a profissionalização dessas pessoas mas, também, ter consciência do modo arcaico de se fazer esse tipo de teatro no Brasil (...) ‘Gisberta’ um projeto idealizado por mim quando tomei conhecimento de sua história. Chocou-me saber que quando sua morte completou 10 anos nenhum artista trans ou cis desenvolvia uma pesquisa teatral profissional sobre o crime no Brasil. Vieram outros questionamentos por parte do grupo: eu CIS interpretando “trans fake”, gays falando de trans, *Gisberta* ser interpretada. Ainda aqui, mesmo eu não concordando com muitos dos seus pontos de vista, cabe o diálogo. E o teatro não seria a arte do “fake”? (...) O que não cabe mesmo é a comparação com o “blackface” por respeito

entrevista “Não me interessa pregar para convertido”, dada à Folha de São Paulo em dezembro de 2025, quando retomou o caso, dizendo-se, por um lado, incompreendido por artistas transgêneros, ativistas e por intelectuais; por outro, que o tamanho exíguo do projeto tampouco lhe possibilitava inserir pessoas transgênero na equipe.

Em ambos os movimentos, o ator parece convergir para crenças de seus críticos. Primeiro, quanto à posição política do teatro, na sua responsabilidade de disputar as formas de representação estigmatizadas de pessoas transgêneras – o que ele estaria fazendo justamente ao converter sua popularidade para o tema, agindo, momentaneamente, de forma desinteressada ao econômico. Segundo, quanto à coerência entre intérprete e personagem: ao invés de defender a possibilidade de interpretar a personagem Gisberta, ele discute esteticamente a atuação como sendo, na realidade, uma narrativa em terceira pessoa e não uma encarnação indevida – reconhecendo a ilegitimidade. O fato parece mostrar que, apesar de um artista poder navegar entre as diferentes posições do campo e mesmo convergir nas crenças, suas práticas não se realizam sem dificuldades de tradução das liturgias.

Neste episódio, mais uma vez Renata Carvalho mostrou uma predisposição à disputa política: “Eu vim de São Paulo com dinheiro contado, porque eu falei assim: eu preciso que você olhe para mim” (Movimento Nacional de Artistas Trans, 2018). Imbuída de uma crença na importância política daquela disputa, Renata Carvalho deslocou-se de São Paulo a Belo Horizonte para participar do debate, ao lado de outras militantes transgêneras da cidade.

Por fim, a posição de Renata Carvalho como intelectual, artista e ativista ajuda a entender como percorre o caminho dos festivais fazendo o duplo questionamento da posição de ilegitimidade do seu teatro. Ilegitimamente Jesus, para os cristãos; ilegitimamente

a outros movimentos e à simbologia desta prática. Para todas as outras questões vamos precisar de muito tempo pra entender. O teatro é milenar e esse questionamento só chegou na classe teatral recentemente. Não é uma matemática. Não tem uma resposta só. Vamos ter que fazer muitas peças e conversar muito pra entender. Estou disponível (...) Como ator assumidamente gay e realizando trabalhos com LGBTs me senti apto a contar essa história. Por uma questão de escolhas dramatúrgicas, a pesquisa caminhou para que eu não interpretasse a Gisberta como personagem da peça. Para tratar de sua ausência criamos um mosaico de personagens fictícios e reais que observam o seu lugar de fala e nunca o assumem. [...] Estou exausto. Questionando se levo adiante futuros projetos com essa temática. Questionando se vale a pena trabalhar tanto usando os meus privilégios a favor de uma causa, mirando em um dia ter condições de criar empregos para LGBTs, se na construção desse caminho há tanta difamação. [...] Selecionei a fala da minha amada Jane di Castro, a Divina Diva, para ilustrar a potência de um fazer teatral: ‘O melhor monólogo do momento que conta a história de uma trans com seus dramas e glamour. Em algumas cenas passava um filme na minha cabeça. Enfrentei a ditadura e estou aqui, eles não me venceram, perdi as contas da quantidade de peças que fiz nessa época que foi a mais difícil, sempre trabalhei. Era proibido ser travesti na rua. Hoje sou até síndica do meu prédio, há 10 anos. Rogéria fez uma bisavó numa novela. Recentemente tivemos uma atriz trans numa novela interpretando uma mulher CIS. Já pensou se as atrizes se reunissem e fizessem um protesto contra elas? No final de GISBERTA fui homenageada e me emocionei. Texto e direção perfeitos. Imperdível!’”

intelectual, para a crítica especializada; ilegitimamente artista, para poder acessar uma formação teatral. Ao fim, foi consagrada exatamente pela legitimidade que oferece ao ilegítimo, reconhecidamente irreconhecida. Assim, pode-se dizer que o reconhecimento do espetáculo pelo polo vanguardista, que tanto reconhece como outorga legitimidade à peça, se faz pela posição de tensionamento do criador incerto (BOURDIEU, 2021b, p.278), sem acesso às instituições legitimadoras da elite intelectual e da elite artística, excluída, e, portanto, representante, enquanto grupo social, da diferença fundada na desigualdade. Parece conseguir, com apoio dos capitais mobilizados pela peça, produzir uma distinção estética e política, em um polo do campo cultural que se distingue porque tem a pretensão de valorizar experiências marginais, subversivas, ou insurgentes às injustiças historicamente produzidas no processo de modernização do teatro.

A sua posição de ilegitimidade é fruto duplo de sua condição de classe e do agravamento da precariedade de vida pelo preconceito vivido, portanto estruturalmente produzida, ao mesmo tempo que afirma, no campo, um reconhecimento da ilegitimidade. É o próprio campo teatral, como linguagem homologicamente dominada frente às demais linguagens artísticas, que permite favorecer o inculcamento de um *habitus* intelectual em alguém de origem popular e alijada de qualquer herança cultural, na medida em que dispõe, como método de criação cênica, a investigação social e histórica do tema a ser encenado, capacitando a artista a uma transubstanciação do problema existencial como problema social, como vimos na história do teatro, mas sobretudo da exigência da amoralidade para o trabalho de interpretação, inserido como requisito ao campo desde sua modernização.

É somente com o interesse dos festivais de teatro — polos vanguardistas e intelectuais, que demandam produções inovadoras tanto estética quanto politicamente — que a sofisticação teórica e o caráter disruptivo do trabalho da atriz passam a operar como princípio de distinção, capaz de movimentar todo o circuito.

É apenas com o capital cultural acumulado pela peça *Jesus Rainha do Céu* — produzida na Escócia, portanto *internacional*; legítima no polo vanguardista, apresentada em um dos festivais mais prestigiosos entre os festivais vanguardistas internacionais, o *Fringe* escocês — que as disposições já constituídas na trajetória de Renata Carvalho podem tornar-se recursos eficazes, isto é, fazendo de suas capacidades intelectual e crítica mercadorias simbólicas relevantes no campo teatral. Como intelectual insurgente, às margens do capital institucional, forja-se de forma autodidata, produzindo criticamente e

fazendo dos palcos uma forma propositiva das identidades. Alimentada pela produção negra no teatro, mas também pela produção contemporânea do Feminismo Negro que ganha destaque nas editoras no mesmo período, opõe-se às reproduções estereotípicas das identidades trans. Renata destaca-se por sua capacidade de ler e evidenciar, nos termos do campo, uma problemática interna ao campo: a materialidade da produção do simbólico, a partir da ideia de representatividade e *transfake*: em um campo cultural que valoriza a distinção pelo discurso e pela sua forma interna de produção. Assim, entender Renata Carvalho como artista-intelectual incriada é reconhecer que sua relevância está diretamente ligada ao modo como converte sua origem de classe e sua marginalização de gênero em uma produção cultural reconhecida.

5.5. Circulação, Peregrinação e Consagração de Rainha Jesus

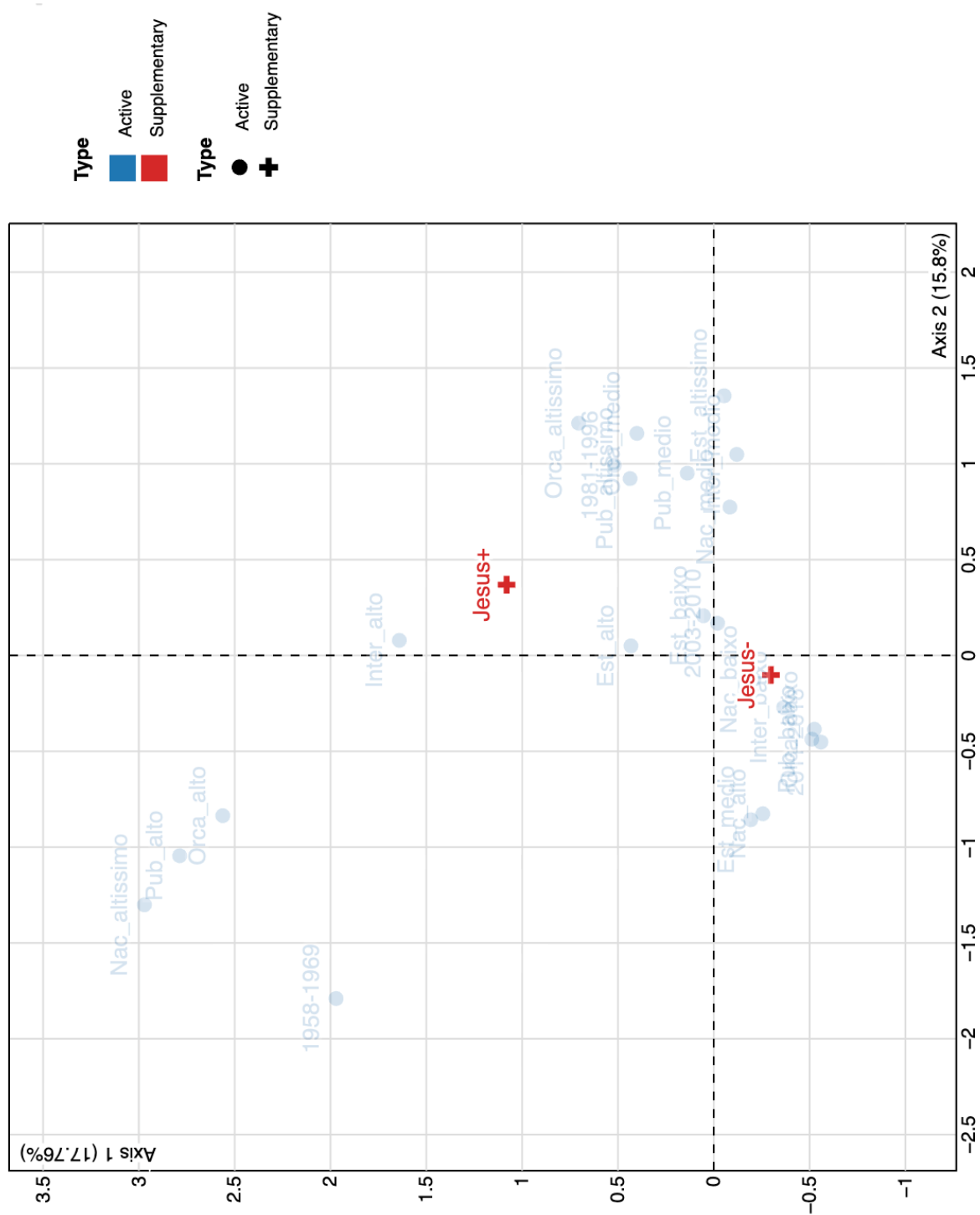
E a gente fez uma turnê que a gente chamou de Peregrinação. [Neste projeto] a gente fez tudo, menos teatro, então a gente foi em presídio, hospital onde são levadas pessoas em situação de rua com doenças mentais. Mas também centros de referência LGBT. Ali, a gente foi para base, sabe? Tudo ali, em 2017. Em festivais também, cada um foi uma história. Mas fizemos todos [festivais] praticamente [...] mas só depois do *hype*, antes eles [os festivais] não queriam. (Mallo, 2025a)

A peça *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* circulou entre 2016 e 2020 em dois diferentes circuitos, produzindo efeitos de consagração diferentes e complementares. Destaco, para a análise, o circuito dos festivais de teatro e o circuito de espaços alternativos, denominado Projeto Peregrinação, vencedor do edital Zé Renato do município de São Paulo. Essas opções são comparáveis à circulação da versão escocesa no Brasil, que esteve no Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de Belo Horizonte (FIT-BH) e na Feira Literária das Periferias (FLUP), um festival do agrupamento *restritivo e internacional* e uma feira literária popular e fortemente politizada, dentro de uma favela carioca.

Ao inserir a circulação no espaço social dos festivais, é possível entender melhor o jogo de relações, especialmente o efeito de campo que os festivais produzem em termos de capital simbólico, consagrando-a, ao mesmo tempo em que os festivais incorporam certo valor *disruptivo*. O Mapa 8 - *Circulação de O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu entre os festivais de teatro* projeta a presença da peça entre os 37 festivais de teatro

analisados, como variável suplementar. A peça apresenta tendência de presença no quadrante superior direito, entre os festivais dominantes mais internacionalizados, e tendência de ausência no quadrante inferior esquerdo, próximo ao centro, entre os festivais dominados e locais.

Mapa 8 - Circulação de O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu entre os festivais de teatro



Fonte: Elaboração com o software R, a partir de dados do Sistema de Indicadores para Festivais de Teatro Nacionais e Internacionais do Brasil. Códigos no anexo

Somaram-se mais de cem apresentações ao longo de três anos. A maioria das apresentações (78) aconteceu no estado de São Paulo, em especial na cidade de São Paulo (63), confirmando a centralidade histórica da cidade na cena teatral brasileira desde o ciclo de modernização. Para fora do Estado, ainda percorreu Bahia, Distrito Federal, Minas Gerais, Paraná, Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e Santa Catarina. Internacionalmente, passou pela Alemanha, Cabo Verde, Escócia e Irlanda do Norte. Para rodar pelo estado de São Paulo, os teatros do SESC foram fundamentais, como SESC Jundiaí, SESC Ribeirão Preto, SESC Santos, SESC Santo André, SESC São José do Rio Preto e SESC Taubaté.

Para fora de São Paulo, a circulação da peça foi mediada por festivais e universidades, agentes historicamente centrais na difusão teatral pelo território nacional. Em maio de 2016, Jo Clifford apresentou a versão escocesa, *Queen Jesus*, no FIT-BH, em parceria com o *British Council*, mesma organização que garantiu a presença da diretora Natalia Malo no *Festival Fringe*, em Edimburgo, para assistir à versão original. Caracterizado como um festival fortemente internacionalizado e restritivo, ao lado direito superior do mapa. Foi Diego Bagagal, artista interdisciplinar, não binário, com carreira internacional consolidada e colaborador de produções do Grupo Galpão, quem assistiu *Queen Jesus* em Edimburgo, em 2015, programando a obra no festival no ano seguinte, convergindo posições necessárias para o vanguardismo à escala internacional – não sem enfrentar resistências no processo curatorial (Bagagal, 2019). A versão brasileira estreou do outro lado do polo dominante, no Festival Internacional de Teatro de Londrina, caracterizado como um festival nacionalizado e amplo, ao lado esquerdo superior do mapa.

Após o FILO, em agosto de 2016, *Jesus, Rainha do Céu* seguiu pelo Cena Contemporânea (Brasília), agosto de 2017; FESTA (Santos), setembro de 2017; Porto Alegre em Cena, setembro de 2017; FIAC-BA (Salvador), outubro de 2017; Festival Trema (Recife), junho de 2018; Fescete (Santos), junho de 2018; Niterói em Cena, setembro de 2018; Janeiro de Grandes Espetáculos (Recife), janeiro de 2019 (retirada); MIT-SP (cidade de São Paulo), janeiro de 2020. Entre estes, verificamos que FILO, Cena Contemporânea, FESTA, Porto Alegre em Cena, JGE, MIT-SP encontram-se na parte superior do Eixo 1, entre os festivais dominantes, enquanto FIAC-BA está em posição inferior, próxima ao

centro²⁰⁷. A despeito disso, o FIAC-BA integra o Núcleo de Festivais Internacionais de Teatro, junto ao FILO, Cena Contemporânea, Porto Alegre em Cena, MIT-SP (além do Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto; do Reside - Festival Internacional de Teatro de Pernambuco; e do Tempo Festival).

A circulação do *Evangelho Segundo Jesus Rainha do Céu* entre os festivais revela um efeito de campo fundamental, movimentando-se do lado esquerdo para o lado direito, portanto, primeiro entre os festivais nacionais e amplos, passando pelos festivais intermediários, concluindo sua trajetória entre os festivais mais internacionais e restritos. Legitimando-se e consagrando-se pelas instituições responsáveis pela circulação de peças mais autonomizadas às regras comerciais, preocupadas simultaneamente com a investigação formal e a politização como forma de distinção. Estas instituições, como mostrei, constituíram sua autonomia do modelo comercial, forjando dependência econômica do Estado brasileiro, o que lhes permitiu uma produção teatral de encontro à moral, em vez de ao encontro com a moral estabelecida. O que implica condições para sua eficácia política, e, portanto, disputa pelos agentes da política interessados em disputá-la.

Os festivais garantem, antes de tudo, a visibilidade da obra na cidade em que chegam. Isso se deve ao fato de que concentram visibilidade midiática ao reunir, em um único evento, diferentes peças e artistas, somando-se ao prestígio próprio do festival — tanto maior quanto mais longa sua trajetória. Essa projeção é incomparável à publicidade de obras avulsas. Trata-se de um modelo midiático constituído ao longo do final do século XX, quando os festivais passaram a orientar-se para a captação de recursos privados mediante isenção fiscal e exposição de marcas. Nesse contexto, as peças entram no horizonte de possibilidades de ação dos agentes políticos que buscam produzir um escândalo em torno da obra, não apenas por sua circulação em seus territórios, mas também pelo próprio formato de financiamento, que alimenta debates sobre a moralização dos recursos públicos, especialmente nas câmaras de vereadores, como veremos.

Tabela 28 Circulação O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu

Ano	Mês	Apresentações	Cidade	Estado	Pais	Evento	Espaço
-----	-----	---------------	--------	--------	------	--------	--------

²⁰⁷ Com informações de 2017, poderíamos considerar Niterói em Cena também como um festival do polo inferior, ao lado esquerdo, pelas suas características. Contudo, este festival, Festival Trema e FESCETE foram excluídos da análise por falta de dados referentes ao ano de 2016. Niterói em Cena (2017). Data de criação, 2008; orçamento R\$240.000,00 (baixo); espectadores 3000 (baixo); peças internacionais 1 (baixo); peças nacionais 6 (médio); peças estaduais 28 (entre alto e altíssimo).

2016	Agosto	3	Londrina	PR	Brasil	FILO	Universidade Estadual de Londrina
2016	outubro, novembro	19	São Paulo	SP	Brasil	-	SESC Pinheiros
2016	Novembro	2	Belfast		Irlanda do Norte	Outburst Queer Arts Festival	The MAC
2016	Dezembro	1	Florianópolis	SC	Brasil	Simpósio [Trans] Gênero e Religião	Universidade Federal de Santa Catarina
2017	Janeiro	1	São Paulo	SP	Brasil	Transidentidades	Catedral Anglicana Santíssima Trindade
2017	março	1	Ribeirão Preto	SP	Brasil		SESC Ribeirão Preto
2017	março	1	Taubaté	SP	Brasil		SESC Taubaté
2017	Março	1	São Paulo	SP	Brasil		Instituto Tomie Ohtake
2017	Maio	1	São Paulo	SP	Brasil		Centro de Referência e Defesa da Diversidade
2017	Maio	3	São Paulo	SP	Brasil		SESC Campo Limpo
2017	Maio	1	São Paulo	SP	Brasil		Casa Florescer
2017	Junho	1	São Paulo	SP	Brasil		Movimento Cultural Ermelindo Matarazzo
2017	Junho	1	São Paulo	SP	Brasil		Instituto Tomie Ohtake
2017	Junho	1	São Paulo	SP	Brasil	Mostra Todos os Gêneros	Sala Itaú Cultural
2017	Junho	1	São Paulo	SP	Brasil		Espaço Cultural Mora Mundo
2017	Junho	2	Santos	SP	Brasil		SESC Santos
2017	Julho	1	São Paulo	SP	Brasil		Aparelha Luzia
2017	Julho	1	São Paulo	SP	Brasil		Mora Mundo
2017	Julho	1	São Paulo	SP	Brasil		Centro Cultural Arte em Construção (Pombas Urbanas)
2017	Julho	2	São Paulo	SP	Brasil	SEX - I Mostra de Diversidade Sexual e Liberdade de Gênero	Companhia Cia da Revista
2017	Agosto	4	Brasília	DF	Brasil	Cena Contemporânea	Caixa, Sesc Ceilândia, Sesc Taguatinga e Sesc Gama
2017	Agosto	2	São Paulo	SP	Brasil		Cursinho Popular Transformação
2017	Agosto	1	São Paulo	SP	Brasil		Centro de Referência da Diversidade
2017	Setembro	1	Santos	SP	Brasil	FESTA	Teatro Guarany
2017	Setembro	1	São Paulo	SP	Brasil		Casa Florescer
2017	Setembro	2	São Paulo	SP	Brasil		Cia do Feijão
2017	Setembro	1	Jundiaí	SP	Brasil		SESC Jundiaí
2017	Setembro	1	São José do Rio Preto	SP	Brasil		SESC São José do Rio Preto
2017	Setembro	1	Santo André	SP	Brasil		SESC Santo André
2017	Setembro	2	Porto Alegre	PR	Brasil	Porto Alegre em Cena	Pinacoteca Ruben Berta
2017	outubro, novembro	9	São Paulo	SP	Brasil		Teatro Viga

2017	Setembro	2	São Paulo	SP	Brasil		SESC Santo Amaro
2017	Outubro	4	Belo Horizonte	MG	Brasil	Festival Transarte	Funarte MG
2017	Outubro	2	Salvador	BA	Brasil	FIAC-BA	Barroquinha/Goeth
2017	Outubro	1	São Paulo	SP	Brasil		Catedral Anglicana Santíssima Trindade
2017	Novembro	1	São Paulo	SP	Brasil		Casa 1
2018	Fevereiro	2	São Paulo	SP	Brasil		Teatro de Container Mungunza
2018	Fevereiro	1	São Paulo	SP	Brasil		Casa 1
2018	Abril	2	Curitiba	PR	Brasil		Catedral Anglicana de São Tiago
2018	Abril	1	Grajau	SP	Brasil	Periferia Trans	Galpão Cultural Humbalada
2018	Junho	1	Recife	PE	Brasil	Festival Trema	Teatro Apolo
2018	Junho	1	Rio de Janeiro	RJ	Brasil	Corpos Visíveis	
2018	Junho	1	Santos	SP	Brasil	Fescete Festival de Cenas Teatrais	Teatro Guarany
2018	Julho	1	Garanhuns	PE	Brasil	Festival de Inverno de Garanhuns	
2018	Agosto	6	Rio de Janeiro	RJ	Brasil		Sede das Cias
2018	Agosto	3	São Paulo	SP	Brasil		Oficinas Oswald de Andrade
2018	Agosto	1	São Paulo	SP	Brasil	3ª Semana da Diversidade da Faculdade de Medicina na USP	Faculdade de Medicina da USP
2018	Setembro	1	Uberlândia	MG	Brasil		Universidade Federal de Uberlândia
2018	Setembro	1	Niterói	RJ	Brasil	Niterói em Cena	
2018	Outubro	1	São Paulo	SP	Brasil		Igreja da Comunidade Metropolitana de São Paulo
2018	Outubro	1	Florianópolis	SC	Brasil	Semana de Arte Experimental	Universidade Federal de Santa Catarina
2018	Novembro	1			Cabo Verde	Mindelact	
	Dezembro						
2019	Janeiro	3	Recife	PE	Brasil	Janeiro de Grandes Espetáculos	Teatro Barreta Júnior
2019	Fevereiro	1	São Paulo	SP	Brasil		Teatro Oficina Uzyna Uzona
2019	Março	3	Berlin		Alemanha		<u>Ballhaus Naunynstrasse</u>
2019	Outubro	1	Glasgow		Escócia		Tron Theatre
2020	Março	1	São Paulo	SP	Brasil	MIT - SP	
2020	Junho	1	Virtual	SP	Brasil	Canal Corpo Rastreado	Transmissão virtual no Youtube
2020	Setembro	1	Virtual	SP	Brasil	SESC TV	Transmissão virtual no Youtube
2020	Dezembro	1	Virtual	SP	Brasil	Canal Corpo Rastreado	Transmissão virtual no Youtube

Fonte: elaboração própria a partir de dados em redes sociais.

A estratégia de circulação na cidade de São Paulo articulou-se a um circuito específico, sob o nome de *Projeto Peregrinação*. Financiado pelo Prêmio Zé Renato da Secretaria Municipal de Cultura em 2017, o projeto priorizou apresentações em espaços alternativos — como centros de referência LGBT, unidades prisionais, centros de acolhimento social e equipamentos culturais comunitários. A autonomização aqui opera seu dilema fundamental, instituído historicamente no campo. Se, por um lado, o desinteresse econômico se faz como forma de distinção, ele também é compulsório, pela não absorção do mercado de obras que confrontem de forma tão significativa a média moral; assim, mais do que observar uma verdadeira autonomia como independência, o que verificamos é o poder de escolha da dependência legítima, na qual os financiamentos públicos convergem em interesse social.

Ao privilegiar espaços social e politicamente sensíveis, a peça construiu uma trajetória de circulação coerente com os princípios éticos que sustenta, o que contribuiu para a consolidação de um capital político legitimado por sua inserção em territórios marcados por disputas e vulnerabilidades. Nas palavras da produtora, essa circulação se organizou sob a égide de “a gente foi aonde a Palavra de Jesus precisava chegar (Gonçalves, 2025) reforçando as atividades da atriz como voluntária em serviços de saúde, em vez de denegá-las em nome de uma pureza artística — alinhando a temática da peça, a sua forma de produção e a trajetória da artista.

A articulação com engajamento territorial garantiu ao projeto estabilidade ao longo do ano de 2017 e uma ressonância junto às instituições sociais fora do âmbito da cultura, socialmente orientadas, produzindo uma legitimidade simbólica importante para os ataques que se acirrariam nos anos seguintes. Essas atitudes conversíveis ao campo teatral nos ajudam a compreender que parte da crença do campo teatral, especialmente em seu polo mais autonomizado do modelo comercial, está alicerçada na politização, isto é, na crença do poder transformador social do teatro, suprimindo o desinteresse econômico como móvel.

5.5.1. UMA IGREJA PARA RAINHA JESUS

Era tanta gente, tanta gente, tanta gente. O bispo da diocese veio, ele se sentou, acho que nos primeiros bancos. Era muita gente, tinha gente sentada no chão, no jardim, perto de mim, no altar. E aí, uma pessoa que estava lá, eu estava circulando, dei uma circulada, ela chegou para mim e falou assim “vem cá, eu estou dentro de uma igreja?” Aí eu não entendi a pergunta, disse “Como?” “Eu estou perguntando se esse lugar aqui existe, porque isso pra mim não é São Paulo, Brasil”. Aí eu ri, né? “Você está na igreja, muito bem-vindo.” (Cavalcante, 2025)

Além dos festivais e das universidades, as igrejas anglicanas destacam-se na circulação e politização da peça no Brasil, promovendo uma proteção simbólica contra os ataques do campo do poder, configurando, assim, uma forma inusitada e momentânea de autonomização no contexto político. Para isso, é importante entender os condicionantes históricos desse apoio, em especial como ele converge com as disputas internas aos anglicanismos nas últimas décadas. Como material empírico, foi realizada entrevista com o reverendo Arthur Cavalcante, da Catedral da Santíssima Trindade, em São Paulo, além de informações públicas.

Se na Escócia, a relação direta de Jo Clifford com o anglicanismo explica parte do processo, no Brasil, essa circulação é mais explicada pelas disposições das próprias igrejas. Clifford apresentou *Queen Jesus* em igrejas na Escócia, na Noruega, nos Estados Unidos, na Irlanda do Norte e na Inglaterra. A relação da Igreja Anglicana do Brasil com a peça é homóloga à da Igreja Episcopal da Escócia. São elas que dispuseram de seus templos para as apresentações da peça. Em Edimburgo, Jo Clifford frequenta semanalmente a St. Mary's Episcopal Cathedral. Lá, pude observar a ‘nova bandeira LGBT’²⁰⁸ estampada no rodapé de diversos cartazes da igreja.

²⁰⁸ Nesta versão, a bandeira arco-íris vem acompanhada de um triangulotriângulo, com cores que representam as pessoas transgênero, intersexo e a luta antirracismosantirracista.

Figura 6 - Cartaz Saint Mary's Episcopal Cathedral



Foto: autor

Outros dois logos marcam publicamente o posicionamento da St Mary's Cathedral como agente de combate ao preconceito. O primeiro, em azul, refere-se ao movimento *I Am Me/Keep Safe*, que é uma instituição parceira na proteção de pessoas com deficiências; a segunda, *Third Party Reporting*, certifica que a Catedral recebe denúncias de violações de direitos humanos. Assim, mais do que uma disputa teológica interna, a Igreja Episcopal na Escócia tem atuado institucionalmente junto às demandas desses movimentos sociais.

Com uma posição dominante em relação às outras duas expressões majoritárias do cristianismo no Brasil, o catolicismo e o protestantismo, a Igreja Anglicana dispõe de um modelo de governança intermediário se comparado às outras duas: nem monarquia católica, nem anomia concorrencial evangélica. A Igreja Episcopal Anglicana do Brasil (IEAB) é descentralizada, participativa, com uma estrutura constitucional própria, e caracteriza-se como uma província autônoma dentro da Comunhão Anglicana mundial. Ela tem uma Constituição de regramento geral e cânones de regramento específico, que são revistos a cada quatro anos. As decisões são tomadas a partir da divisão de três casas: a Casa Episcopal, a Casa Clerical e a Casa do Laicato, com peso igual nas votações. O Bispo Primaz, maior autoridade, tem seu poder limitado pela Constituição, pelos demais bispos, pelo Conselho

Executivo e pelos cânones. Assim, a IEAB parece conseguir reger certa estabilidade institucional, reconhecimento público enquanto igreja cristã, mantendo as tensões internas, mas que aparentemente arrefecem pela baixa quantidade de fiéis.

As transformações nas questões de gênero e sexualidade ocorreram ao longo dos anos. Desde 1985, a Igreja Anglicana no Brasil ordena mulheres, um ponto nevrálgico nas tradições cristãs, feito realizado mesmo antes da Igreja da Inglaterra. Em 1997, alguns bispos escreveram uma carta avaliativa do ano, abordando diretamente a sexualidade de seus fiéis, reconhecendo simultaneamente suas relações homoafetivas e sua devoção às atividades da igreja. “Os bispos lidam com o rebanho, aqui e ali devem ter surgido casos, pessoas que eles conhecem, lideranças. Eles devem ter percebido que em alguns momentos tiveram problemas” (Cavalcante, 2025). Assim, o espaço formal para os problemas dos fiéis emergirem parece funcionar. No ano seguinte, em 1998, aconteceu a Conferência de Lambeth, na Inglaterra, reunindo os bispos de todo o mundo, que emitiu a Resolução I.10²⁰⁹, que, ao mesmo tempo, reconhece a homossexualidade e a prática dela entre seus membros, repudia a discriminação e a violência, mas também a rejeita por ser incompatível com a Bíblia e não legitima o casamento entre pessoas do mesmo gênero.

No início dos anos 2000, a Diocese Anglicana de Recife começa seu próprio conflito e perseguição aos clérigos homossexuais. A disputa entre conservadores e liberais leva ao rompimento de Robinson Cavalcanti com a Igreja Episcopal Anglicana do Brasil, que, ao longo de sua trajetória, foi católico, kardecista e protestante. Na vida profissional, formou-se em Ciências Sociais e Direito, realizou mestrado em Ciência Política pelo IUPERJ, atuando como professor em universidades católicas, protestantes e na universidade pública. Na vida política, foi coordenador de campanha de Lula, integrando o Partido dos

²⁰⁹ Esta Conferência: recomenda à Igreja o relatório da subseção sobre sexualidade humana; a) em vista dos ensinamentos das Escrituras, defende a fidelidade no matrimônio entre um homem e uma mulher em união vitalícia e acredita que a abstinência é correta para aqueles que não são chamados ao matrimônio; b) reconhece que há entre nós pessoas que se sentem como tendo uma orientação homossexual. Muitas delas são membros da Igreja e buscam o cuidado pastoral, a direção moral da Igreja e o poder transformador de Deus para a vivência de suas vidas e a organização de seus relacionamentos. Comprometemo-nos a ouvir a experiência das pessoas homossexuais e desejamos assegurar-lhes que são amadas por Deus e que todas as pessoas batizadas, crentes e fiéis, independentemente da orientação sexual, são membros plenos do Corpo de Cristo; c) ao rejeitar a prática homossexual por ser incompatível com as Escrituras, conclama todo o nosso povo a ministrar pastoral e sensivelmente a todos, independentemente da orientação sexual, e a condenar o medo irracional de homossexuais, a violência dentro do matrimônio e qualquer banalização e comercialização do sexo; d) não pode aconselhar a legitimação ou a bênção de uniões entre pessoas do mesmo sexo, nem a ordenação de pessoas envolvidas em uniões do mesmo sexo;

Trabalhadores. A trajetória por atividades profissionais e campos políticos mais progressistas não o impediu de se engajar, tanto para dentro da igreja como para fora, de forma conservadora no plano da moralidade. Em agosto de 2007, publicou artigo contrário ao do então ministro do STF, Marco Aurélio Mello, este intitulado *A igualdade é colorida*. Em resposta na Folha de São Paulo, Robinson Cavalcanti afirmara “A retirada do homossexualismo do rol das enfermidades não foi resultado de uma decisão científica, mas do "juridicamente correto" (Cavalcanti, 2007).

Enquanto Robinson Cavalcanti estava, ao longo da primeira década, em Recife, exigindo que seus clérigos assinassem documentos se comprometendo a certo tipo de negação da homossexualidade, nos Estados Unidos, o bispo Gene Robinson se tornou o primeiro bispo abertamente homossexual a ser ordenado na Igreja Anglicana daquele país, no ano de 2003. Com uma série de debates, fortaleceu-se a perspectiva mais acolhedora de Lambeth. Em 2015, o Livro de Oração Comum da IEAB já não trazia mais distinções de gênero para a celebração do casamento. Até que, em 2018, o casamento para pessoas do mesmo gênero foi aprovado plenamente na IEAB.

Com uma atuação distinta no campo da sexualidade e da identidade de gênero, a peça foi apresentada duas vezes na Catedral da Santíssima Trindade, em São Paulo, em janeiro e em outubro de 2017. A primeira apresentação estava inserida em um conjunto de atividades relacionadas ao Dia da Visibilidade Trans, 29 de janeiro.²¹⁰ Dessa forma, mais do que um apoio pontual ao espetáculo, a Catedral da Santíssima Trindade colaborava com toda a organização do evento.

Até a apresentação de janeiro, a peça ainda estava no início de sua trajetória. Tinha passado pelo Festival Internacional de Londrina, foi prescrutada por três igrejas na cidade e atacada por um candidato a vereador. Nos meses seguintes, ainda esteve em uma longa temporada no SESC Pinheiros, na cidade de São Paulo, partindo para a Irlanda do Norte e, depois, apresentando-se na Universidade de Santa Catarina.

A segunda apresentação na Catedral Anglicana da Santíssima Trindade, no mês de outubro do mesmo ano de 2017, aconteceu em outro contexto. *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* já tinha passado pelo Cena Contemporânea (Brasília), Festival Santista de

²¹⁰ Transidentidades aconteceu entre 31 de janeiro e 3 de fevereiro de 2017, com as mesas de debate: Identidade Trans: O que nos move é o que nos une; Violências: Um recorte de gênero, classe e raça; Transcedendo a Fé; Família Trans; e o Festival de Cultura TransArteVista. Em todas as atividades, coletavam-se doações para entidades de acolhimento de pessoas transgênero em situação de vulnerabilidade social.

Teatro (Santos), Porto Alegre em Cena, além de diversas apresentações pelo projeto *Peregrinação* na cidade de São Paulo. O segundo semestre de 2017 atravessou a maior quantidade de ataques do campo do poder, entre os quais a primeira decisão judicial contra a peça no SESC Jundiaí, com as quais se somaram ataques a outros artistas. Em julho, Maikon K. foi detido pela polícia em Brasília ao realizar performance em frente ao Museu Nacional, e em outubro atacado pelo vereador Filipe Barros, em apresentação em Londrina (Mosco, 2022); em agosto, a exposição *Queermuseu*, em Porto Alegre; em setembro, a performance *La Bete* no Museu de Arte Moderna de São Paulo; também em setembro, a polícia apreendeu o quadro *A Pedofilia* de Alessandra Cunha, a pedido de deputados, no Museu de Arte Contemporânea de Campo Grande; em outubro, a exposição *História da Sexualidade* foi vetada para menores de 18 anos no Museu de Arte de São Paulo.

Figura 7 - Catedral da Santíssima Trindade em noite de apresentação da peça O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu



Foto: Reverendo Arthur Cavalcante

Figura 8 - Líderes religiosos de diversas denominações no palco



Foto: divulgação

Assim, a segunda metade do ano de 2017 concentra tensões entre a arte e a política no Brasil, lançando os casos ao debate público nacional, que se estendeu pelo ano de 2018. A apresentação na Catedral da Santíssima Trindade foi marcada por uma performance de apoio significativa. Colocado no altar, acompanhando a atriz durante aquela apresentação, estavam presentes dezesseis líderes religiosos ou representantes de movimentos religiosos, entre outros, lideranças judias, espíritas, católicos, evangélicos, anglicanos, candomblecistas, além de psicólogos e teólogos.²¹¹ Com vestes típicas de seus credos, os

²¹¹ Estiveram presentes: Camilo K. Itzhak Seleguini, historiador, Hazan (oficiante religioso) e líder religioso da Sinagoga Beit Jacob da Cidade de Santos/SP; Franklin Felix, psicólogo, educador, militante LGBT, espírita há mais de 30 anos, um dos idealizadores do Movimento Espírita pelos Direitos Humanos, apresentador do programa *Mutirão*, da Rede Boa Nova de Rádio, e colunista da *Revista Crítica Espírita*; Padre Paulo Bezerra, pároco da Paróquia Nossa Senhora do Carmo - Diocese de São Miguel Paulista, Igreja Católica Apostólica Romana (ICAR); Pastor Fábio Bezerril Cardoso, da Comunidade Cristã Palavra e Vida (CCPV); Christina Winnichofer, presidente da União de Mulheres da Igreja Episcopal Anglicana do Brasil (IEAB); Reverendo Arthur Cavalcante, da Igreja Episcopal Anglicana do Brasil (IEAB); Lula Ramires, integrante da Diversidade Católica; Reverendo Cristiano Valério, da Igreja Comunidade Metropolitana (ICM); Guilherme Demarqui, membro da Comunidade de Vida Cristã (CVX) da Igreja Católica Apostólica Romana; Prof. Daniel Souza, teólogo e fiel da Igreja Episcopal Anglicana do Brasil; Wallace Gois, membro da Rede de Juventude Ecumênica (REJU), teólogo evangélico, mestre em Ciências da Religião pela UESP, atuante nas questões de

líderes compunham um mosaico ritual que traduzia, em cores e símbolos, a pluralidade do sagrado presente naquela cena. Eles se dispunham ali para além de uma plateia no palco, mas como delegados simbólicos que, juntos, tornavam-se fiadores da consagração à obra. A apresentação seguiu-se de um bate-papo entre os líderes, a comunidade e a equipe da peça.

Em abril de 2018, *Rainha Jesus* se apresenta na Catedral Anglicana de São Tiago, em Curitiba, Paraná, ocasião em que o bispo Dom Naudal Alves Gomes repetia os mesmos argumentos da carta em apoio ao espetáculo. A apresentação de *Rainha Jesus* aconteceu na referida catedral sete dias antes da prisão de Lula na mesma cidade. Ao completar 100 dias de prisão, o bispo Dom Naudal Alves Gomes fez visita ao presidente na cadeia.

Sobretudo, as transformações no papel das mulheres dentro do cristianismo e o ordenamento de homossexuais, ainda no início do século XXI, vêm tensionando as relações da Igreja Anglicana. Em 2009, o Papa Bento XVI formalizou a entrada de anglicanos na Igreja Católica Romana, em resposta ao aumento do fluxo de conversão. Essas disputas, fundamentais, seguem até os dias de hoje e marcam divisões ‘progressistas’ ou ‘conservadoras’ no mercado da fé. O fenômeno tem recorte especial no Brasil, e a demarcação das posições não é simples. Enquanto as igrejas neopentecostais cresceram especialmente entre os grupos mais pobres nas últimas décadas, a Bancada Evangélica no Congresso é força contundente de oposição aos direitos humanos organizados sob a sigla política LGBT; mas é nesta denominação que se destacam as ‘igrejas inclusivas’, que celebram casamentos homossexuais, têm pastoras transgêneras etc. A amplitude do catolicismo carrega dentro de si uma diversidade de posicionamentos e parece confrontar os direitos LGBT de forma menos estrepitosa, mas igualmente forte.

Poucos meses depois, como resultado das eleições de 2018, “usando aquele elemento da tristeza [...] como algo que me alimentasse” (Cavalcante, 2025), a Catedral da Santíssima Trindade organiza, em junho de 2019, o *1º Congresso Igrejas e Comunidade LGBTI+*:

liberdade de crença, respeito à diversidade religiosa e direitos humanos; Pastora Lidia Maria, da Igreja Metodista do Brasil (IMB) e militante feminista do movimento negro; Yalorixá Cristina de Oxum, sacerdotisa do Ilê Asé Iyalode Oyo – Casa da Força da Mãe do Poder do Reino de Oyo, coordenadora estadual da RENAFRO – Rede Nacional de Religiões Afro-Brasileiras e Saúde – núcleo SP; Gisele Pereira, das Católicas pelo Direito de Decidir (CDD); Tabata Tesser, integrante do coletivo Juventude Manifesta e estudante de Ciências Sociais, assessora de Gênero e Diversidade do Vereador vereador Toninho Vespoli (PSOL/SP); Magali Nascimento, jornalista, colunista da *Carta Capital*, doutora em Ciências da Comunicação, professora e pesquisadora em mídia, religião e cultura da Universidade Metodista de São Paulo, colaboradora do Conselho Mundial de Igrejas. Mediadores: Ester Lisboa (KOINONIA Presença Ecumênica e Serviço); Beto de Jesus (Ativista Secretárioativista, secretário para América Latina e Caribe da International Lesbian, Gay, Bisexual, Trans and Intersex Person (ILGA) e 2o. Guardião2º guardião da Paróquia Anglicana da Santíssima Trindade).

Diálogos Ecumênicos para o Respeito à Diversidade. Condenando o preconceito, eles publicizaram uma carta afirmando o direito de pessoas LGBTI+ de vivenciar a fé, interpretar textos sagrados e ocupar espaços de liderança religiosa, lamentam a perseguição de lideranças religiosas inclusivas e destacam o surgimento de novas comunidades de fé comprometidas com a acolhida e justiça social. Contexto no qual a peça parece se inserir mais uma vez como expressão simbólica *boa para disputar*.

6. O INIMIGO ESTÁ NOS PALCOS

6.1. A quem interessa Jesus Travesti?

Figura 9-Posicionamento de Bolsonaro



Jair M. Bolsonaro ✓
@jairbolsonaro

Na programação do Festival de Inverno de Garanhuns/PE, a exibição da peça "O Evangelho segundo Jesus, a rainha dos céus." A quem interessa retratar a imagem de Cristo como transexual? Isso é liberdade de expressão? É arte? É cultura? Nosso repúdio e protesto. Deus salve o Brasil.

[Translate post](#)

11:13 PM · Jun 30, 2018

Jair Bolsonaro se posicionou publicamente sobre a peça *O Evangelho Segundo Jesus, a Rainha do Céu* durante a pré-campanha de 2018²¹², sinal da relevância de tomar uma posição sobre a obra. As polêmicas mobilizaram políticos da direita, da esquerda, artistas e instituições religiosas. As apresentações da peça foram alvo de disputas judiciais, manifestações públicas e protestos em diversas cidades do Brasil. Grupos contrários buscaram a justiça para proibir sua realização; em alguns casos, os pedidos foram acatados e, em outros, não. Quando acatados, os juízes argumentaram que a peça ofendia o cristianismo; quando não, invocavam o direito à liberdade artística e à liberdade de expressão. Outros artistas também se posicionaram publicamente a favor da obra e continuaram sofrendo sanções nesse sentido. O jogo de tomadas de posição avançou para ameaças reiteradas e violências físicas concretas.

A evolução do conflito revela a relação do campo teatral campo do poder brasileiro. Em *A Crença e a Representação: O Campo Político*, Bourdieu reafirma a relação entre intenção e contexto também para o jogo político, uma vez que “a passagem do implícito ao explícito, da impressão subjetiva à expressão objetiva, à manifestação pública de um

²¹² Jair M. Bolsonaro. Na programação do Festival de Inverno de Garanhuns/PE. 2018. Em: <<https://twitter.com/jairbolsonaro/status/1013168711409299457>>.

discurso ou um ato público, representa uma forma de oficialização, de legitimação” (Bourdieu, 2025, p. 129), o que significa compreender certa cumplicidade entre adversários na condução da problemática como uma problemática legítima para as *di-visões* políticas no período.

O campo político, como qualquer outro campo especializado de produção simbólica, é em grande medida inacessível aos leigos. Isso ajuda a compreender a centralidade da moralização nos momentos de disputa por votos, quando todos os leigos são convocados a se posicionar. Assim, a capacidade de mobilizar agentes e instituições é também a capacidade de instituir uma problemática legítima, isto é, de transformar uma indignação implícita em indignação explícita. Tal capacidade é concorrencial entre os agentes políticos, que, por sua vez, só podem exercê-la a partir de um contexto socialmente situado, isto é, de um repertório simbólico partilhado.

Ainda para Bourdieu, o político experiente é aquele capaz de “dominar na prática o sentido objetivo e o efeito social de suas tomadas de posição graças ao domínio do espaço das tomadas de posição atuais e sobretudo potenciais” (Bourdieu, 2025, p. 134). Assim, *falar pelos leigos*, como demanda a democracia representativa, significa contextualmente compreender, interpretar e oferecer soluções possíveis aos novos problemas apresentados, oriundos, nesse caso, dos campos especializados de revolução simbólica em análise, o teatro. Fundamentalmente, “dotar-se dos meios para fazer crer que se pode fazer o que se diz”, independentemente de qualquer lastro de verdade na compreensão, interpretação e oferta de soluções – mas fundamentalmente numa coerência de mobilização. Em *A Distinção*, Bourdieu afirma:

O fato de produzir uma resposta a um questionário sobre política, como o ato de votar ou, em outro nível de participação, de ler um jornal de opinião ou aderir a um partido, é um caso particular de encontro entre uma oferta e uma demanda: por um lado, o campo de produção ideológica, universo relativamente autônomo, no qual se elaboram, na concorrência e no conflito, os instrumentos de pensamento do mundo social objetivamente disponíveis em determinado momento e em que, ao mesmo tempo, se define o campo do pensável politicamente ou, se quisermos, a problemática legítima; por outro, agentes sociais que ocupam posições diferentes no campo das relações de classes e são definidos por uma competência política específica em maior ou menor grau, ou seja, por uma capacidade maior ou menor para reconhecer a questão política como política e tratá-la como tal, fornecendo-lhe uma resposta do ponto de vista político, ou seja, a partir de princípios propriamente políticos — e não éticos, por exemplo —, capacidade quase inseparável de um sentimento mais ou menos vivo de ser competente no sentido pleno da palavra, ou seja, socialmente reconhecido como habilitado a ocupar-se das questões políticas, dar uma opinião a propósito dessas questões ou, até mesmo, modificar seu curso. De fato, pode-se supor que a competência no sentido de capacidade técnica — cultura política — varia como a competência no sentido de

capacidade socialmente reconhecida, de atributo e de atribuição estatutários, cujo avesso é, ao mesmo tempo, incapacidade e exclusão objetiva ("isso não é comigo") e subjetiva ("isso não me interessa"). (Bourdieu, 2011, p. 373).

Ao preocupar-se com as *não respostas* em pesquisas de opinião política, Bourdieu elabora hipótese inovadora sobre a história social da *opinião pessoal*, constituída ao mesmo passo das bases filosóficas da democracia liberal, no que diz respeito ao processo de autonomização dos intelectuais da Igreja Católica, como detentora monopolista da produção de interpretação e avaliação do mundo. Assim, a distribuição desigual de *não respostas* aos questionários encontra diversas variações, que – não sendo imediatas a nenhuma variável – fazem da posição de cada respondente o fator que o torna mais ou menos impelido ou mais ou menos habilitado a responder a determinadas questões.

De forma geral, quanto mais a questão é formulada em termos estritamente políticos ou abstratos, menos determinados grupos se sentem habilitados ou impelidos a responder; inversamente, quando essas mesmas questões são transubstanciadas em problemas morais, observa-se uma maior taxa de resposta. Por exemplo, o sociólogo mostra que é muito diferente fazer uma pergunta de leitura moral, como: “*A França deveria manifestar, em sua opinião, um interesse particular pelos países mais pobres?*”, quando ambos os gêneros respondem igualmente com 88% de taxa de respostas. Ao passo que, quando se passa para termos mais políticos, como em: “*você julga desejável que a França prossiga uma política de cooperação com a Argélia?*”, a diferença de resposta entre homens e mulheres é de 92% contra 75%. E mesmo, “*A França deveria se interessar pelos países que têm regime democrático?*” caindo globalmente, com 74% deles contra 59% delas.

A moralização é uma forma de mobilizar uma pauta política – e mesmo de torná-la política – alargando o número de agentes que se veem socialmente impelidos e implicados na problemática apresentada, portanto “isso é comigo” e “isso me interessa”. Feito empreendido por diferenças comunicacionais ou simbólicas, que vão do enunciado de uma pesquisa de opinião à apresentação de uma peça de teatro. Aqui, dedico-me a mostrar como esse movimento da mobilização moral, via teatro, para uma mobilização política, via moral, circulou no caso do escândalo em torno da peça *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, fazendo da plateia de teatro, crentes em Cristo, e destes em eleitores. Especificamente sobre o teatro, Bourdieu comenta:

De fato, tudo se passa como se a "estética popular" (as aspas significam que se trata de uma estética em si e não para si) estivesse baseada na afirmação da continuidade da arte e da vida, que implica a subordinação da forma à função. Este

aspecto é perfeitamente visível no caso do romance e, sobretudo, do teatro, em que o público popular recusa qualquer espécie de experimentação formal e todos os efeitos que, introduzindo um distanciamento em relação às convenções aceitas (em matéria de cenário, de intriga, etc.), tendem a colocar o espectador à distância, impedindo-o de entrar no jogo e identificar-se completamente com as personagens (estou pensando no distanciamento brechtiano ou na desarticulação da intriga romanesca operada pelo *Nouveau Roman*). (Bourdieu, 2011, p. 12)

O que ajuda a compreender como a mesma obra pode ser interpretada e, assim, mobilizada de formas exatamente opostas, a partir de posições sociais e interesses de engajamento distintos. Para isso, este capítulo dissecou a *anatomia do escândalo*, mostrando como determinados agentes políticos operacionalizam o problema moral levantado – não apenas pela peça, mas pelo campo teatral que, em certa medida, o toma como seu. Desta forma, o escândalo é tomado como objeto a ser analisado para compreender as interações sociais entre teatro e política no Brasil. Para atingir este objetivo, demonstrei como e por que os diferentes agentes e instituições foram levados a se manifestarem publicamente sobre a peça, a partir de suas posições e intenções. Para Sapiro (2011, p.35), “o escândalo provocado por uma obra, sendo os processos judiciais o caso-limite, constitui um bom revelador das fronteiras do pensável e, sobretudo, do dizível ou do representável em uma configuração sócio-histórica” (tradução minha).²¹³

A peça causou um escândalo moral que obrigou agentes e instituições fora do campo teatral a se posicionarem contra ela. Assim, ela conseguiu alargar “as pessoas que se sentem autorizadas a falar” (Bourdieu, 2014, p. 127). Capacidade que depende de um duplo movimento, primeiro interno à obra e ao seu campo de produção e, depois, da ação da recepção interessada. O escândalo não é autopoietico, mas sociogenético, requerendo interessados em promovê-lo em uma ponta e pré-dispostos a recebê-lo na outra, envolvendo transgressores, denunciadores, público e mediadores (Adut, 2008). Assim, é possível compreender como as disputas da ordem moral operam uma estratégia específica de produção de capital político (Sapiro, 2011). Dessa forma, é necessário compreender como diferentes políticos agiram e se engajaram em torno deste escândalo. Uma arena especial de disputa foram os tribunais, nos quais dois direitos fundamentais foram colocados em conflito: a liberdade religiosa e a liberdade artística. As batalhas nos tribunais oferecem,

²¹³ Le scandale que produit un œuvre, dont les poursuites en justice sont le cas limite, constitue un bon révélateur des frontières du pensable et surtout du dicible ou du représentable dans une configuration socio-historique (Sapiro, 2011, p.35)

assim, um material sistematizado e objetivado que permite traçar a motivação das ações sociais e seus repertórios. Ou seja, quais são os instrumentos da disputa e como os utilizam.

Sobretudo, a peça *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* promove a defesa dos direitos humanos das pessoas transgênero, organizando narrativamente uma história universal dessas pessoas em consonância com o cristianismo, propondo esses grupos como filhos de Deus, partilhando a mesma dignidade humana proposta pelo cristianismo. Em outras palavras, a ideia de que pessoas transgênero são igualmente filhas de Deus e que, portanto, podem constituir uma manifestação de Jesus Cristo produziu um tipo de curto-circuito simbólico. Mostrarei como os grupos detratores se engajam na produção e na disseminação da interpretação segundo a qual essa associação constitui uma ofensa à sua fé.

No contexto das disputas da política partidária, a peça foi mobilizada por setores da direita e da extrema direita como prova material da suposta degeneração dos partidos de esquerda, sendo sua encenação apresentada como exemplificação do futuro de uma sociedade governada pela esquerda — argumento particularmente acionado em períodos de acirramento da disputa política, sobretudo durante os ciclos eleitorais.

Voltando à postagem de Jair Bolsonaro, ele formula quatro questões a serem sociologicamente analisadas. A primeira *A quem interessa retratar a imagem de Cristo como transexual?* Aqui, o candidato à presidência estabelece um vínculo entre a obra e um grupo social. A peça não é uma proposta puramente individual, mas o resultado de uma conjunção de interesses políticos que convém a um determinado grupo. A partir de sua posição na disputa política, está implícito que representar Cristo como transgênero interessa a forças políticas que se opõem a ele — a esquerda. A peça serve assim a Bolsonaro como índice de degeneração e prova de um futuro catastrófico. Ele se posicionou sobre a peça de teatro para se distinguir dos seus opositores, a cem dias do pleito.

A segunda pergunta: *Isso é liberdade de expressão?* foi o principal ponto de disputa nos tribunais nos meses anteriores. A resposta a essa pergunta atravessa a história da formação das repúblicas modernas; sua definição não é estática e exige sempre interpretação judicial, imbricada entre a linguística e o contexto (Arzoumanov, 2025). A liberdade de expressão também se mostrou uma pauta cara à extrema direita, em sua aversão à regulação das redes sociais, meio pelo qual estrategicamente mobilizam seus eleitores por meio de informações fraudulentas (Bucci, 2019). A resposta implícita é: não, ninguém é livre para

representar Jesus Cristo como transgênero, mesmo que a proposição seja de natureza artística.

A terceira pergunta *Isso é arte?* se insere em uma longa disputa. Ao longo da história, os grupos sociais capazes de definir o que é arte mudaram. A autonomia da arte no século XX levou a um conflito de definições entre os próprios artistas, diversificando ainda mais essa definição. Quando a peça estreou no Brasil, em 2016, na cidade de Londrina (PR), a Arquidiocese local emitiu nota contrária à obra, afirmando: “Todos sabemos que a Igreja Católica é perita em arte e cultura. Para nós, a arte é uma manifestação do bem, da verdade, da beleza e caminho para Deus” (Mitra Arquidiocesana de Londrina, 2016). Ela também disputa a definição de arte, apoiando-se no seu poder passado de classificá-la. Querela que interessa ao bolsonarismo, à Igreja, mas também ao próprio campo teatral, que o faz pela chave de sua função social. A quem serve ou a quem deve servir o teatro é, de fato, uma questão que mobiliza agentes e instituições do campo teatral, com ressonância com o problema político levantado.

Por fim, Bolsonaro amplia a questão para perguntar se a peça *É cultura?* Nesse momento, a questão passa a sintetizar um movimento mais amplo característico de seu grupo político: a aversão ao campo cultural em geral e a percepção de que artistas e intelectuais seriam figuras degeneradas, libertinas e boêmias. Trata-se de uma construção arquetípica herdada do final do século XIX, marcada, no plano literário, pela institucionalização romântica que associa o gênio à loucura (Sapiro, 2011, p. 293), e, de modo particularmente recorrente no caso do teatro, pela representação segundo a qual, como se observa no trecho de *Madame Bovary* “com seus disfarces, sua maquiagem e suas inversões, [o teatro] acaba por engendrar um certo libertinismo de espírito e provocar pensamentos desonestos, tentações impuras” (Sapiro, 2011, p. 271) ²¹⁴ acionado pela autora para avaliar o contexto das disputas entre moral e literatura. Essas classificações negativas do mundo da cultura se opõem, no discurso bolsonarista, às valorizadas figuras do empreendedorismo e do trabalho ascético, centrais à teologia da prosperidade, ideologia religiosa amplamente difundida no protestantismo popular brasileiro. A aversão ao campo cultural se explica por certa permanência morfológica identificada por Schwarz (2014) da relativa tendência ao sinistrismo (Sapiro, 2024), opondo intelectuais e artistas à média moral.

²¹⁴ No original: mais le théâtre, avec ses déguisements, ses fards, ses inversions, « finit par engendrer un certain libertinage d’esprit et vous donner des pensées déshonnêtes, des tentations impures » (Sapiro, 2011, p. 271)

As declarações que encerraram a manifestação de Bolsonaro de 30 de junho de 2018 no Twitter atestam sua posição extremada e a disputa da identidade nacional de forma religiosa: *Nosso repúdio e protesto. Deus salve o Brasil*. Nesse movimento, Jair Bolsonaro e seu grupo político se articularam às forças políticas do protestantismo, cuja rápida expansão social no Brasil — sobretudo entre as camadas populares e nas periferias urbanas — se traduz, no plano institucional, no crescimento contínuo da representação fundamentalista no Congresso Nacional desde a redemocratização, ampliando sua capacidade de influenciar a produção legislativa, pautar o debate público e disputar a definição da identidade nacional.

O último capítulo dedica-se a uma análise **a jusante** do processo de autonomização e politização do campo teatral, examinando os casos de perseguição e censura ao espetáculo. Enquanto obra orientada à produção de uma eficácia política — eficácia esta sustentada pela força de campo assegurada pelas instituições de produção e legitimação de ideias (os programas de pós-graduação em artes cênicas) e pelas instâncias de circulação e consagração das obras (os festivais de teatro) —, a peça acabou por ingressar na disputa política explícita, mobilizando agentes do campo político interessados em performar hostilidade e indignação como forma de converter o escândalo em capital político.

Para evidenciar essa dinâmica, analisarei as controvérsias em torno do espetáculo no Brasil por meio de seis casos. Em primeiro lugar, o caso da estreia da peça no Festival Internacional de Londrina, em agosto de 2016, quando um agente político inaugura a perseguição política ao espetáculo, tornando moralmente inadmissível aquilo que, até então, era simbolicamente impensável. Em segundo lugar, o caso do SESC Jundiaí, em setembro de 2017, quando a peça é judicialmente censurada sob a acusação de violar o sentimento religioso dos cristãos. Em terceiro lugar, o caso do Porto Alegre em Cena, no qual a justiça busca dissociar a heresia da tipificação criminal. Em quarto lugar, o caso do Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia, em outubro de 2017, quando instituições teatrais se mobilizam, fazendo da defesa da peça uma defesa do próprio campo. Em quinto lugar, o caso do Festival Corpos Visíveis, no Rio de Janeiro, quando um bispo ocupa o cargo de prefeito e tenta fazer das leis bíblicas as leis da cidade. Por fim, o caso do Festival de Inverno de Garanhuns, momento de maior volume de tomadas de posição, mas também de intensificação da violência.

As análises atravessam os posicionamentos de igrejas, os pedidos de censura no sistema jurídico, os engajamentos de políticos profissionais, bem como as respostas de artistas e grupos de teatro diante dos atos censórios. O *corpus* empírico é composto por peças judiciais, posicionamentos públicos veiculados na imprensa e nas redes sociais, entrevistas com realizadores de festivais — como o Festival Internacional de Londrina, o Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia e o Festival Corpos Visíveis, no Rio de Janeiro —, além de pronunciamentos em casas legislativas, cotejados com informações sobre as trajetórias políticas e as origens sociais de seus emissores.

Uma diversidade de jogos de posicionamentos se fez, revelando linhas de força entre os campos. Como arranque analítico inicial, trago alguns posicionamentos alheios ao *corpus* analítico central, mas igualmente interessantes, de intelectuais públicos e de políticos locais.

As primeiras apresentações de *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* receberam elogios do psicanalista Contardo Calligaris, que publicou sobre a peça em sua coluna na Folha de São Paulo, de 21 de outubro de 2016, recomendando-a vivamente para os cristãos.²¹⁵ Dias depois, foi a vez do filósofo Leandro Karnal recomendar a peça ao

²¹⁵ Assisti a "O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu", em São Paulo, no Sesc Pinheiros —em cartaz, de quinta a sábado, até 5 de novembro. Depois disso, a peça viaja para Europa. Espero que, na volta, tenha outra temporada mais longa. É um monólogo, dirigido por Natalia Mallo e escrito por Jo Clifford, inglesa que mudou de sexo em 2006, aos 56 anos. Clifford mostra (a ela mesma e ao mundo) que o Cristo não é inimigo dela nem da vida que lhe coube. Ela tem razão. A atriz é Renata Carvalho, travesti de 35 anos; ela consegue nos fazer rir e chorar como a peça manda.

Se você for cristão, não perca. E, se você for padre ou pastor, organize uma excursão de sua comunidade —será espiritualmente mais útil do que assistir a "Os Dez Mandamentos". Ou então contrate a peça para a homilia do terceiro domingo de Quaresma —é uma excelente ilustração do mistério da redenção.

Lucas (15, 1-2): "Aproximavam-se de Jesus todos os publicanos e pecadores para o ouvir. Os fariseus e os escribas murmuravam: Este recebe pecadores e come com eles". Jesus responde explicando a alegria da redenção por três parábolas, a da ovelha perdida, a da dracma perdida (na peça, é o brinco perdido) e a do filho pródigo (na peça, é a filha expulsa de casa).

O leitor dos Evangelhos sabe que fariseus e escribas têm razão: Jesus tem simpatia por adúlteras, prostitutas e demais pecadores e pecadoras. Enquanto isso, ele tem antipatia por moralistas e hipócritas.

"Moralistas e hipócritas" é um pleonasmo. Se os moralistas não fossem hipócritas, não precisariam ser moralistas: por que me preocupar com o que faz meu vizinho, se não porque ele desperta em mim um desejo ou uma tentação que tento esconder de mi mesmo e do mundo?

Em 2003, meu filho, num intercâmbio, passou um ano letivo na PUC de Curitiba. Uma noite, ele foi convidado por alguns colegas para um programa que, foi-lhe dito, ele "adoraria": passar de carro por ruas semidesertas e jogar laranjas nas prostitutas travestis que esperavam clientes.

Meu filho ficou abismado. Pedras para machucar, ovos para sujar, bananas como gozação do pênis, daria para explicar. Mas por que laranjas? A psicanálise ajuda: laranja não é só um fruto, é também o testa de ferro, que colocamos no nosso lugar quando estamos a fim de fazer algo escuso. Os estudantes de Curitiba jogavam laranjas porque os travestis na rua eram os laranjas da tentação de eles mesmos, os estudantes, vestir peruca e sainha e vender-se pelas ruas. Laranjas nos laranjas.

público em sua rede social²¹⁶, momento em que a peça já tinha sido alvo de escândalos em agosto de 2016. Quando chegou à cidade de Taubaté, interior de São Paulo, em março de 2017, ela não passou despercebida pela Câmara Municipal. Quatro vereadores se endereçaram a ela na tribuna, no dia 3 de abril de 2017: Vereador Jessé Silva (SD),²¹⁷

O Brasil tem o recorde de 100 travestis e transexuais assassinados na rua a cada ano. Quem autoriza os apedrejadores ou "alaranjadores"? São os moralistas e os "engraçados".

Os moralistas (fariseus e escribas) querem que o "pecado" seja punido. De fato, dessa forma, eles acabam incitando um fiel ou outro a apedrejar "a puta" ou "o veado" que representam tentações "culpadas": mato "o traveco" para me liberar do traveco em mim.

E o "engraçado"? Pois é, o moralista denuncia os desejos, o "engraçado" pretende escondê-los, o que é pior. Os "engraçados" são os piadistas de padaria; eles permitem que seu público negue seus próprios desejos, que são transformados em objetos de riso e, graças ao riso, confinados nos outros. Nada a ver comigo; prova disso, estou rindo: olhe como é engraçado ver os travestis fugindo das laranjas, com saltos altos e trejeitos.

O moralista culpa, o "engraçado" desagrava. O moralista ainda pode achar discutível a ideia de jogar pedras. O "engraçado" sequer é sensível ao argumento do próprio Cristo (quem estiver sem pecado jogue a primeira pedra) porque ele não se reconhece como pecador.

Na semana passada, Rita Cadillac foi convidada a um programa "engraçado" para deixar a marca de sua bunda na "calçada da sarjeta". Para alguém achar isso engraçado, é preciso que ele esteja negando uma poderosa fantasia de ser atriz num filme pornô ou musa de um cárcere masculino. Para maior clareza: essas fantasias são ótimas, a negação "engraçada" dessas fantasias é sinistra e assassina.

Renata Carvalho, no fim da peça, lembrou que domingo retrasado, no parque do Carmo, em São Paulo, morreu Yasmin Montoy, travesti e prostituta de 20 anos. Só falaram disso alguns sites e o "R7". Os moralistas devem achar certo. E os "engraçados" devem achar engraçadíssimo

²¹⁶ Fui, a convite da diretora Natalia Malo e da protagonista Renata Carvalho, assistir ao espetáculo "Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu". O texto do Calligaris eu já havia publicado aqui. A peça é muito boa, a partir de uma reflexão correta teologicamente sobre a predileção de Jesus pela humanidade pecadora e não pelos doutores da lei. O trabalho de Renata Carvalho é intenso, entre o divertido, o reflexivo e o trágico. Uma peça teológica sobre a transfobia. Vinho e pão formando uma comunhão com o público e um ponto de análise da essência do Cristianismo. Há releitura da parábola do filho pródigo, da samaritana no poço, das bem-aventuranças... Tirei essa foto ao final do espetáculo. Se alguém puder, não perca, pois vale muito a pena. Agradeço ao texto de Jo Clifford, à direção de Natalia Mallo e ao trabalho de Renata Carvalho. Ao sair do Sesc Pinheiros pensei em como existem tantos católicos e evangélicos e tão poucos cristãos... Um golpe na hipocrisia

²¹⁷ Uma nota da igreja da qual eu congrego, faço parte do corpo de membro. Eu queria ler para encerrar: A Igreja Assembleia de Deus Ministério de Taubaté, na pessoa do seu presidente Pastor Luiz Francisco dos Santos representando nessa nota seus mais de vinte mil membros nessa cidade, vem através desta, unindo forças com a comunidade cristã, homens e mulheres de bem nessa cidade, manifestar nosso repúdio, descontentamento com o desrespeito a nossa fé e símbolo sagrados que a representam a cerca da apresentação anunciada no SESC Taubaté de uma peça teatral intitulada *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, fica aqui nosso repúdio, nosso protesto, nosso descontentamento e o nosso posicionamento. Se o Estado é laico, eu concordo, mas eu acho que a opinião de cada um também é respeitada e por esse motivo eu trago essa fala de forma a me colocar contrário também, embora respeitando qualquer iniciativa de quem quer que seja e sua escolha. Mas eu como represento um ministério que não foi contrário [...] eu deixo minha fala aqui.

Vereador Bobi (PV),²¹⁸ Vereador Dentinho (PV),²¹⁹ Vereadora Vivi,²²⁰ Vereador Noilton Ramos (PPS).²²¹ Em suas falas, destacam-se as relações densas com suas comunidades e

²¹⁸ Eu assisti a peça. Eu fui lá *in loco* assistir. E do meu ponto de vista, na minha concepção de cristão, achei que faltou... uma falta de respeito, um desdenho com a nossa fé. Nós respeitamos aqui muitas das lutas da causa GLBT, o casamento igualitário, o direito de previdência, adoção por casais homossexuais, reconhecimento jurídico e custeio de operações, dependentes no imposto de renda. Todas essas lutas, nós reconhecemos. Mas pedimos também que reconheçam os nossos direitos. A partir do momento que foi apresentado uma peça que coloca Jesus Cristo, o grande líder da fé cristã, da forma como foi colocado, estão tentando rasgar o livro de Coríntios 1:6, aonde fala: nossa igreja ela ama o pecador, mas abomina o pecado. O senhor também tem meu repúdio e minha colaboração nessa carta do senhor. [...] A gente faz o repúdio com a forma como foi apresentada a peça, não quanto os atores, a atriz que foi apresentar lá, e sim a forma. Eu não tenho nada contra o homossexualismo, muito pelo contrário. Tenho amigos homossexuais, eu tenho pessoas que já foram atendidas no meu projeto Nova Vida que tem a sua orientação sexual, não é nada contra o homossexualismo, e sim a forma que a minha fé, minha crença foi deturpada (sic) naquele teatro.

²¹⁹ Eu tenho acompanhado, tenho parabenizado até a luta daqueles que querem seus direitos. Mas eu vejo o nosso direito enquanto cristãos. Assisti, acompanhei os três últimos programas do Fantástico, um programa maravilhoso, um programa instrutivo sobre transexual. Transexual para mim é um homem num corpo de uma mulher, uma mulher num corpo de um homem. Isso é fato, isso é verdadeiro, isso se deve respeito. Mas na minha concepção, Jesus é homem em corpo de homem. Mas para mim, Maria é mulher em corpo de mulher. Não queremos mudar nossa fé dessa maneira, e o Pai Nosso que está na Bíblia chama Pai Nosso e não Mãe Nossa. Então deveria respeitar a nossa igreja, a nossa igreja enquanto católica, da nossa igreja enquanto cristão. Parabéns.

²²⁰ Eu gostaria de deixar meu apoio ao vereador Jessé, também sou cristã. Não tenho nada contra a homossexualidade, porém não podemos misturar religiões. Nós precisamos manter o respeito, separadamente. Eu queria deixar meu apoio a você, dizendo que devemos respeitar primeiramente a Deus, a Jesus Cristo. Nós temos que ter cuidado para não brincar com nome de Cristo porque isso é muito grave. Nós temos uma frase que quando foi construído o Titanic, disseram que esse nem Jesus afundava, e ele afundou. Então nós devemos manter nossa união, sim, nosso espírito um com o outro, mas sem envolvermos religião no meio.

²²¹ Alguns dos vereadores, nem todos, fizeram comentários a respeito dessa peça que foi passado no SESC, sexta-feira última. Eu estive lá conversando com a diretora do SESC. Com muito respeito, com muito carinho, como outros que estiveram por lá, fazendo meu pedido de forma entendendo que não é função nossa, porque é um setor privado, então caberia ela tomar conhecimento da minha posição, mas com muito respeito a escolha que eles fizeram. Eu entendo que esse assunto todo, em outras ocasiões não só em Taubaté, mas em outras cidades já causou bastantes embates, porque é um assunto muito polêmico essa questão como somos julgados cristão de homofóbicos, de radical. Então, eu sei que nosso conhecimento, nossas informações para tudo que vem acontecendo é muito raso, e não podemos ir muito a fundo. Mas nós sabemos, temos nosso posicionamento cristão, seja ele evangélico, católico, ou qualquer segmento cristão, ele tem assim uma certa restrição, mas também não é tão profundo naquilo que nós poderíamos falar dele. Nós entendemos que tem a parte bíblica, a parte da ciência, a parte cultural e hoje é moda até. É moda falar de inclusão, falar de tolerância, isso daí tá no mundo todo. Não é só em Taubaté, não é só no Brasil. O fato de sabermos pouco não nos isenta da responsabilidade, porque para todos os cristãos, seja ele qualquer cidadão, qualquer opção sexual ou religiosa, não importa. Não é porque é transgênero que não é cristão. Ele acredita em Deus, tem seus princípios. Porém, isso não isenta nossa responsabilidade. O manual do cristão, a Bíblia Sagrada, manual do cristão, não tô falando de outros segmentos, que nós vemos uma diversidade, então isso aí é normal. Mas o manual do cristão fala o seguinte, que nós erramos por não conhecer a verdade. Então, o erro está em nós, naquele que se diz cristão. Então há aquele que defende, aqueles que protegem, aqueles que acusam. Mas o melhor papel não é acusar, é realmente conhecer e ter o princípio do amor. Porque o nosso exemplo maior, ele nos ensina sobre o amor e tolerância. A etiqueta hoje é tolerância e inclusão, é até bonito o nome, porém o que vemos na prática não é bem assim. Quando se satiriza símbolos sagrados para propagar uma ideologia. Todos sabemos a missão de Cristo e da Igreja, salvar, curar o enfermo de todo tipo de enfermidade de moléstias, amparar o pobre, o órfão, a viúva. Libertar os oprimidos, os mais sofridos. Isso é chover no molhado, o cristão vive essa verdade. E por viver essa verdade ele é tachado de radical, homofóbico e discurso do ódio. Se fiz no meio das minorias, LGBT, que o comportamento do cristão é taxado disso, que o discurso do cristão causa a violência, mas isso não é

instituições locais, como sindicatos, associações e igrejas, de convivência constante e reiterada.

Encontramos nos discursos dos vereadores certas manobras discursivas especiais que, pelo próprio exercício agonístico de expressão, revelam as constrictões condizentes ao problema sociopolítico inoculado na cidade por meio da peça. Em especial, a reiterada afirmação, sempre apriorística, de que eles são favoráveis ao combate ao preconceito, mas simultaneamente exigentes de formas recíprocas de respeito, que estariam sendo ultrapassadas pela peça. As falas deles também operam uma oposição estética que se busca manifestar como homóloga à oposição política. Ao reiterar a não discriminação objetiva, mas afirmando a forma teatral como desrespeitosa, os vereadores buscam separar forma e conteúdo em um movimento único. Fazem da luta pelo combate ao preconceito um conteúdo legítimo, mas a forma teatral de associação de Jesus à transgeneridade como uma forma ilegítima, buscando dissociar o indissociável: a forma da peça de seu conteúdo, verificado na denegação repetida, que justamente afirma o que busca negar — a associação impensável e impossível de Jesus Travesti.

Se as primeiras manifestações contra a peça, explicitadas pelo caso dos vereadores de Taubaté em março de 2017, evidenciavam constrictões morais nos ataques, foi pela intensificação de manobras discursivas que a controvérsia alcançou seu ápice na intervenção pública do então candidato Bolsonaro em 2018, ocasião em que desapareceram os freios inibitórios. Tal movimento revela que, paradoxalmente, quanto mais elevados os agentes no campo político, menos propriamente políticos se mostravam, assumindo antes uma postura

verdade. Somos símbolo de Cristo, que é realmente nosso exemplo de tolerância e aceitação. Qualquer outro comportamento não tem nada a ver com o cristão. Quem é cristão, independente de sua religião, é contra violência. Nenhum de nós é a favor da violência. Se é de fazer o bem, é ser parecido com Cristo. Se é parecido com Cristo, como diz o meu pastor. Seremos pequenos Jesusinhos aqui na Terra. Sendo pequernos Jesusinhos, nós estamos fazendo o bem. Então o Cristão é contra todo o tipo de violência e perseguição as minorias e movimento LGBT. Apoiamos que seja aplicada a lei a qualquer cidadão que pratique esse ato de violência, seja ele de qualquer segmento. Mas aplicado a lei, que pague pelos seus atos. Vivemos princípios cristãos que dá ao direito e livre arbítrio. A opção e escolha de qualquer cidadão. É direito constitucional sua opção sexual ou religiosa, aquilo que queria viver. É uma garantia de um princípio bíblico. É livre arbítrio, cada um escolher o que quer ser da vida. O cristão ao mesmo tempo que tem a prática de amar, respeitar. Ele também recebe mandamento, ide por todo o mundo e pregai o evangelho a toda criatura. A partir do momento que a criatura aceita Jesus como seu senhor e salvador, ele deixa de ser criatura e passa a ser filho. Então a opção é de cada um de nós. É um direito escolher ser amado ou ser filho. Mas melhor que ser amado e ser filho. Mas quando somos filhos, nós devemos viver aquilo que Cristo nos ensinar. Perdoar e amar e aceitar o que Cristo nos ensina, ser transformado, ser curado, ser sarado, ser beneficiado com o que Cristo nos oferece. Fomentar a convivência pacífica entre todos os segmentos, entre todas as ideologias é respeita também as culturas tradicionais cristãs. Quando nós respeitamos as culturas tradicionais, consequentemente nós vivemos a tolerância pacífica com o cidadão.

moralizante. Isto é, enquanto os vereadores se diziam, em certa medida, favoráveis a certa conciliação entre o combate ao preconceito e o respeito ao cristianismo, os políticos que ganharam maior capital foram justamente os que não se inibiram em projetar diretamente uma lógica moral do bem contra o mal, como veremos a seguir. Por outro lado, serão intelectuais e artistas, como Calligaris e Karnal, que irão, ao longo do escândalo, se posicionar a favor da peça – opondo, portanto, dois campos especializados em produção simbólica, o político e o cultural.

6.2. Festival Internacional de Londrina: do impensável ao inadmissível

A estreia de *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, aconteceu no Festival Internacional de Londrina, em agosto de 2016, caracterizado como o mais distinto entre todos os festivais, compondo o grupo dos *festivais amplos*, com altos orçamentos e espectadores, presença de muitas companhias internacionais, porém com maior presença de peças nacionais se comparadas aos *festivais restritos*. Mais do que isso, ele é um dos festivais de teatro mais antigos ainda em atividade, criado em 1968. Como apresentado anteriormente, o festival tem origem universitária, com forte politização de suas atividades, em oposição à ditadura militar, alçando seu criador à vida política institucional. Com a redemocratização, o festival ampliou seu horizonte teatral para a América Latina (Marinho, 2005). Sobretudo, apresenta grande capacidade de mobilização de mídia, chamando a atenção pública para as peças programadas.

Diante de uma recepção hostil na cidade, apresento o engajamento político de Filipe Barros e sua estratégia de acumulação de capital político por meio da mobilização da indignação. Em seguida, analiso as tomadas de posição de instituições representativas de três denominações cristãs da cidade — evangélicos, católicos e anglicanos. Essas posições caracterizam-se por uma disputa de interpretações teologicamente orientadas da peça, inaugurando argumentos que serão reiterados ao longo dos anos.

6.2.1. A MOBILIZAÇÃO DE TOMADAS DE POSIÇÃO

É isso mesmo que você ouviu! Amanhã, às 8h, haverá uma peça do FILO, bancada com dinheiro público, em que Jesus, dentro de uma capela, aparece como um transexual. (Barros, 2016)

Filipe Barros é um político central para a compreensão do escândalo em torno da peça. Ele inicia a fabricação de um inimigo artístico ainda em 2016, tornando esse repertório um expediente a ser apropriado por diversos políticos no ano seguinte. Se, para o diretor do FILO, havia expectativa de certo escândalo em torno da peça, ele prognosticava que o escândalo seria condizente com outros escândalos já atravessados pelo festival: “Vai dar problema? Não tem problema. [...] Mas eu não sabia o tamanho do problema” (Bertipaglia, 2025). Contudo, após a divulgação da programação do FILO, o diretor geral do festival e a reitora da universidade receberam ligações solicitando a retirada da peça da programação, mobilizadas por articulações conduzidas pelo então candidato Filipe Barros.

O então pré-candidato a vereador de Londrina empenhou-se em procurar autoridades políticas e religiosas da cidade, exigindo suas tomadas de posição, ao mesmo tempo em que publicizava tal procura em suas redes, fortalecendo a pressão pública. A despeito das investidas, a apresentação na capela foi mantida até a véspera da estreia, quando Barros dirigiu-se à capela da UEL, promovendo uma transmissão ao vivo de dentro do teatro, momento em que a produção ainda realizava a montagem dos cenários e das luzes.

A jovem carreira política de Filipe Barros já se alicerçava na oposição ao inimigo inventado da “ideologia de gênero”, que ele associava diretamente a outro espantalho político consolidado naquele período: o marxismo. Em suas palavras:

Para entender a ideologia de gênero, precisamos remontar a Karl Marx, que é tão adorado nas universidades, inclusive por alguns cristãos. No livro “A Origem da Propriedade Privada, da Família e do Estado” (sic), ele estipulou que, para acabar com a propriedade privada, a ideologia de gênero visaria acabar com a família e com o cristianismo, para, no fim das contas, implementar o regime comunista socialista. (“IDEOLOGIA DE GÊNERO - Filipe Barros”, 2016)

A sua forja enquanto quadro relevante da extrema-direita evidencia um forte efeito de contexto. Enquanto cursava Direito na Universidade Estadual de Londrina, Filipe Barros integrou o Diretório Central dos Estudantes da universidade, alinhado a um grupo progressista, sendo inclusive classificado como “demasiadamente à esquerda” por colegas do curso. À época, não se absteve de subir em palanques na cidade para defender pautas do

movimento negro, precedendo suas intervenções de um pedido de autorização às pessoas negras que integravam a direção do diretório acadêmico, em razão de sua posição como homem branco (Entrevistado B, 2025), em conformidade com a liturgia do “lugar de fala”.

Contudo, proveniente de uma família tradicional na advocacia local, com fortes vínculos com a Igreja Presbiteriana Central de Londrina e relativamente bem provida de capital econômico e relacional, sua posição social destoava de maneira significativa daquela ocupada por seus pares à esquerda. Nessa configuração, acabou sendo progressivamente incorporado a redes políticas situadas à direita do espaço político, em grande medida em função de sua posição social (Entrevistado B, 2025).

Ao concluir a graduação em Direito, recebeu de presente da família um curso presencial com Olavo de Carvalho, nos Estados Unidos, estreitando laços com aquele que se tornaria uma de suas principais referências intelectuais e políticas (Frey, 2019). Mais do que um “guru” da extrema-direita, Olavo de Carvalho tensionava-se entre a aceitação da alcunha de polemista e a busca por uma classificação mais prestigiosa, em conflito com as esferas nas quais circulava ou às quais aspirava integrar-se (Meirelles, 2021, p. 262), o que explica o seu destaque à direita como crítico dos intelectuais e das universidades. Filipe Barros encontrou em Olavo de Carvalho uma matriz interpretativa do mundo, mas, sobretudo, os sentidos de sua própria atuação política — na dupla acepção do termo: como orientação prática e como princípio de significação no campo político. Os valores à esquerda pelos quais transitara foram rapidamente desfeitos diante do investimento econômico direto de sua família e das redes institucionais da Igreja às quais estava vinculado, bem como do amplo horizonte de possibilidades que sua inserção à direita lhe passou a oferecer. O passado à esquerda ainda lhe rende certo ativo político à direita, podendo apresentar-se como liberto, evoluído ou iluminado.

Após sua passagem pelo Diretório Central dos Estudantes da universidade, estagiou no gabinete do vereador Gustavo Richa, primo de Beto Richa — membro de uma família politicamente estabelecida na direita paranaense —, ocasião em que se filiou ao Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB). Na sequência, passou a integrar um grupo político conservador local, o Endireita Londrina, notadamente mobilizado em pautas contrárias ao aborto. Sua trajetória partidária acompanha, de modo particularmente expressivo, a reconfiguração das forças políticas à direita naquele período: desligou-se do já enfraquecido PSDB (2012–2015), transitou pelo Solidariedade (2015–2016) e pelo Partido Republicano

Brasileiro (PRB) (2016–2018), ingressou no Partido Social Liberal (PSL) (2018–2022) e passou brevemente pelo União Brasil (2022), até chegar ao Partido Liberal (PL), em 2022 — acompanhando Jair Bolsonaro tanto na filiação ao PSL quanto na posterior migração para o PL. Eleito vereador a partir de 2017, passou a circular com frequência em Brasília e a estreitar vínculos com a família Bolsonaro, construindo gradualmente as condições políticas e relacionais que viabilizaram sua chegada à Câmara dos Deputados apenas dois anos depois, integrando a chamada “onda de novatos” eleitos em 2018, ano recordista de renovação parlamentar desde a redemocratização.²²²

Quanto à peça, Barros consolidou sua interpretação dela como ofensiva aos cristãos e ao cristianismo, fazendo dessa leitura o fio condutor de suas ações. É ele quem procura as lideranças católicas e evangélicas da cidade para que se pronunciem sobre o espetáculo: “Nós, QG reaçã de Londrina, conseguiu mobilizar diversos pastores, a igreja católica da nossa cidade”, além de pressionar a própria reitoria da universidade — “e pela tarde entramos em contato com a professora Berenice, que é a reitora da universidade.” Ao mobilizar a indignação e atribuir responsabilidades, Barros também amplia o rol de alvos institucionais, colocando a secretaria de Cultura na mira de suas acusações.

Onde estava a secretária de Cultura do município de Londrina este tempo todo, Dona Solange? A senhora, Dona Solange, é católica, professora do Mãe de Deus e permitiu, ou se omitiu, em trazer esse tipo de espetáculo para dentro da nossa cidade. A senhora, enquanto católica e enquanto secretária de Cultura do município, deve uma satisfação ao povo cristão de Londrina. (Barros, 2016)

A noção de liberdade religiosa ameaçada é mobilizada de forma central tanto na condenação da universidade por não permitir o uso da capela para atividades religiosas estritas quanto na exigência de que a Secretaria de Cultura da cidade exerça suas atribuições em coerência com a crença cristã de seus dirigentes. Paralelamente, Barros constrói um desenho simbólico do “nós” contra “eles”, no qual a peça é apresentada como um inimigo profanador “dentro da cidade”. Por meio dessa construção discursiva, o candidato consegue alimentar entre seus seguidores um sentimento de urgência moral diante de um inimigo insidioso que já teria penetrado o território a ser defendido — a cidade de Londrina — ativando fronteiras morais percebidas como ameaçadas e que, por isso, deveriam ser expurgadas. O estrangeiro, valorizado no campo teatral como capital simbólico internacional

²²² Desde a redemocratização até o ano de 2022, o ano de 2018 marcou segundo lugar em taxa de renovação da Câmara dos Deputados, com 47% de novos deputados, ficando atrás apenas de 1989, por um ponto percentual de diferença.

objetivado em uma peça de dramaturgia escocesa, é reconvertido em estranho — aquilo que vem de fora e, por isso mesmo, ameaça a ordem moral local.

O anti-intelectualismo, regente da lógica olavista, deu continuidade ao sentido da batalha política pós-impeachment de Dilma Rousseff, organizando uma luta intelectual mais ampla (Meirelles, 2021, p.63), possibilitando a Filipe Barros condenar simultaneamente a universidade e a peça: “A Capela da UEL serve hoje para juntar os drogaditos e maconheiros da UEL e para ter esse tipo de espetáculo, ou seja, você não pode fazer nada religioso lá dentro, mas você pode fazer eventos que criticam alguma religião”. Produzindo uma homologia moral entre a universidade, em sua proposição, avessa ao cristianismo por ter a réplica de uma igreja que não serve às atividades religiosas, e a peça que seria ofensiva aos cristãos. Assim, ambas, a universidade e o teatro, são posicionadas como campo político oposto ao seu.

O ataque à peça é sustentado a partir de uma posição que reivindica a separação entre esferas sociais. Enquanto discutia com a produção do espetáculo e se gravava para a internet, Barros gritava: “O espetáculo de vocês eu tenho alguma coisa contra, sim. Vocês tão fazendo isso dentro de uma capela, vão fazer isso dentro de outro teatro!” (Barros, 2016). A condição ultrajante da obra seria, assim, produzida pela sua presença no interior da réplica de uma igreja. Quando a peça deixa a capela e passa a ser apresentada em um auditório da universidade, Barros se apresenta como vitorioso na batalha empreendida. Isso porque, na ausência de um capital político previamente acumulado — sobretudo sem a ocupação anterior de um cargo eletivo — tornou-se necessário agregar à mobilização da indignação um efeito de sucesso concreto, capaz de credenciá-lo simbolicamente ao cargo almejado e de funcionar como demonstração pública de eficácia política. Ações tomadas na janela de oportunidade aberta pelo desarranjo do campo político à direita.

Outra linha argumentativa de Filipe Barros, ao vincular o interesse da sociedade londrinense ao espetáculo, reside na ênfase na utilização de recursos públicos para sua realização — o que permite a reivindicação de um controle moral sobre o uso desses recursos por parte de seus “verdadeiros proprietários”, os contribuintes. A fórmula “o dinheiro do povo londrinense bancando esse tipo de teatro” sintetiza essa operação retórica, por meio da qual a moralidade é projetada sobre a gestão orçamentária. Tal expediente será reiterado nos anos seguintes, permitindo que vereadores de diferentes municípios desloquem suas pautas

locais imediatas para uma arena de disputa simbólica em torno da moral pública, a partir da problematização dos orçamentos culturais municipais.

O sucesso de engajamento do candidato está na capacidade de promover o escândalo, mobilizar outras instituições e agentes a se posicionarem a respeito de sua mobilização e, fundamentalmente, se associar ao “povo londrinense” como legítimo representante deste e, sobretudo, como político vigilante ao que se passa na cidade e protetor de sua população, que, sem ele, estaria violada em sua dignidade. O resultado do seu engajamento é a transferência da apresentação da capela para um anfiteatro, que ele reforça como um resultado entregue à cidade: “Essa é uma vitória do povo londrinense, o povo londrinense que é, em sua maioria maciça, cristã. Esse pessoal, essas minorias barulhentas e anticristãs não vão prevalecer sobre a maioria da população londrinense”. Elege, qualifica e posiciona a peça como integrante de uma minoria contra uma maioria, portanto politicamente ilegítima.

Em sua trajetória política, Filipe Barros seguiu instrumentalizando os direitos das pessoas transgênero para demarcar uma distinção política. Ele se alinha a trajetórias de outros expoentes da extrema-direita brasileira, como Nikolas Ferreira (MG)²²³ e Kim Katagiri (SP), para os quais os ataques aos direitos das pessoas transgênero tornaram-se um campo fértil para a construção de uma identidade política conservadora. Enquanto os ataques aos direitos civis das pessoas homossexuais, como o casamento e a adoção, parecem ter arrefecido no debate público nos últimos anos, os direitos das pessoas transgênero emergiram como um novo campo de batalha.

Filipe Barros deflagra uma modalidade específica de acumulação de capital político ao mobilizar indignação pública a peça *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*. Ao transformar a peça em um escândalo moral, ele consegue converter a acusação em uma forma de distinção política entre a emergente extrema-direita, que disputa naqueles anos

²²³ Em um discurso para seus apoiadores, Nikolas Ferreira disse: “Muitas das vezes eles não consegue destruir a sua identidade, sua família mas eles estão destruindo a identidade de Jesus Como culturalmente. Estão colocando Jesus como um travesti na parada LGBT aqui em São Paulo. Estão colocando Jesus em filmes como na Porta dos Fundos Jesus como um adolescente que frequenta prostíbulos, que vai lá nas prostitutas. Jesus como homossexual. É claro irmãos que a gente percebe uma tentativa bem nítida de fazer o quê desvirtuar a identidade de Cristo e o que que a gente está fazendo, fazendo uma guerra contra eles não deixa eles virem é gradual e daqui a pouco coisas dentro da igreja estão surgindo” Nikolas Ferreira (<https://www.youtube.com/shorts/jx9CxaGS2cM>) (Ferreira, 2022)

amplos espaços políticos. Assim, ele consegue constituir um inimigo tangível, próximo e ameaçador, contra o qual ele mesmo se forja como protetor e, portanto, merecedor do voto.

Filipe Barros condena a peça, classificando-a como um crime simbólico, instituindo-a como uma ameaça moral da qual ele é desvelador. Seu gesto político, bem-sucedido, torna-se replicável no cenário político nacional a partir de mobilizações locais similares, adquirindo densidade política e forjando um roteiro de mobilização da indignação moral. Mais do que criticar a peça, ele instituiu um problema político no qual outros agentes e instituições são convocados a se posicionar a partir dos seus termos. Encontrando e mobilizando um inimigo público, ele consegue trazer à tona uma inquietação latente no que tange ao avanço da visibilidade e da demanda de direitos sociais de pessoas transgênero, revelando que o impensável e inconcebível estava sendo pensado e concebido pelo teatro. Faz da posição da arte crítica a média moral, uma ameaça intolerável à moral, e, dessa forma, opera uma conversão da mobilização da indignação moral em capital político, com dividendos eleitorais colhidos nas eleições de 2016 e 2018.

6.2.2. A CORRIDA SAGRADA DAS INTERPRETAÇÕES

Em resposta à mobilização de Filipe Barros, três igrejas se posicionaram publicamente sobre a peça em agosto de 2016 no Festival Internacional de Londrina (FILO). A primeira delas foi o *Conselho de Pastores Evangélicos de Londrina e Região Metropolitana* no próprio sábado, 27 de agosto de 2016, dia da estreia. Seguida pela *Mitra Arquidiocesana de Londrina*, que emitiu nota na segunda-feira, dia 29 de agosto. Por fim, a *Paróquia São Lucas de Londrina*, da Igreja Episcopal Anglicana do Brasil, emitiu nota na quarta-feira, dia 31 de agosto – nesse mesmo dia, em Brasília, Dilma Rousseff era oficialmente destituída do cargo e Michel Temer empossado presidente. Os posicionamentos apresentados pelas igrejas se repetiram ao longo do tempo, o que fez de tais atos inaugurais a força da própria reprodução, pois é a elas que as interpretações vindouras farão referência.

O *Conselho de Pastores Evangélicos*, publicou no Facebook:

Conselho de Pastores Evangélicos de Londrina e Região Metropolitana vem a público declarar que é a favor da arte em todas as suas manifestações conhecidas, bem como do acolhimento, nas igrejas, de todas as pessoas, independentemente

de sua identidade de gênero. O Conselho de Pastores não aceita, porém, que uma peça de teatro, como "Jesus, rainha do Céu", que será apresentada hoje, na capela da UEL, dentro da programação do Filo 2016, afronte a identidade da pessoa de Jesus Cristo, que é o principal pilar do Cristianismo e valor sagrado para a maior religião do mundo. A arte não precisa de justificativa, mas também não precisa afrontar valores sagrados. (Conselho de Pastores Evangélicos de Londrina, 2016)

A nota é assinada por sua diretoria, postada na manhã de sábado, horas antes da estreia do espetáculo. Em sua primeira frase, a nota responde a uma das primeiras críticas à dramaturgia: a recepção das pessoas transgênero dentro das igrejas. A assertividade encobre um dilema do cristianismo em relação às transformações sociais e à abertura, ou não, para a inclusão de homossexuais e transgêneros nas igrejas. No Brasil, as chamadas igrejas inclusivas têm reinventado significados teológicos, de gênero e sexualidade, gerando tensionamentos nas comunidades cristãs. Em busca de uma justificativa transcendental para a homossexualidade e a transgeneridade, algumas vertentes evangélicas oscilam entre perspectivas hegemônicas, que operam sob a lógica da demonização, e vertentes dissidentes (as chamadas igrejas inclusivas), que associam essas identidades a uma natureza divina e ao poder inerrante de Deus (Natividade, 2017). Ambas as vertentes se encontram no “acolhimento de todas as pessoas”, seja para que, dentro das igrejas, possam se submeter aos serviços de exorcismo, ou não. O proselitismo, mesmo apresentando estratégias opostas, mantém-se inalterado.

Ao ser emitida horas antes da estreia, a nota publiciza o local da apresentação e endereça manifestações contrárias à porta do evento, o que, somado à mobilização de Filipe Barros, levou à alteração do local. A nota aponta a peça como uma ofensa à pessoa de Jesus Cristo e a valores sagrados, sendo inadmissível para seus membros. A tese da ofensa religiosa, traduzida no arcabouço penal como vilipêndio religioso, será continuamente utilizada tanto por políticos como nas disputas judiciais.

A eficácia do proselitismo eletrônico caracteriza as igrejas neopentecostais brasileiras, que, ao lado do modelo de gestão empresarial, autonomia e concentração do poder eclesiástico, (Mariano, 2008) explica a velocidade de posicionamento público do *Conselho de Pastores Evangélicos de Londrina e Região*. Ao manifestar-se publicamente sobre a peça, o Conselho lança sua interpretação da obra, influenciando o debate público, com vantagem temporal em relação às demais, ratificando sua eficiência em oferecer opções interpretativas. Isto é, o serviço de interpretação de uma obra de arte como um ativo de disputa significativo, no qual o primeiro a oferecê-lo tem vantagens.

A segunda nota, da *Mitra Arquidiocesana de Londrina* (Igreja Católica), foi emitida na segunda-feira, 29 de agosto de 2016, após as apresentações.

O teatro “O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu”, realizado em nossa cidade como evento cultural, carece de visão histórica, teológica e ética. Usar a pessoa de Jesus de Nazaré para propagar determinada opção sexual e a ideologia de gênero, é um desrespeito à verdade e ao direito de liberdade religiosa, universalmente reconhecido. Pior, é um ultraje ao Filho de Deus e aos que O seguem e Nele creem. Nós, católicos, respeitamos e acolhemos todas as pessoas e sua orientação sexual e também temos o direito de ser respeitados. Mais uma vez perdoamos as ofensas, mas isso não nos isenta de lamentar, repudiar e protestar, porém, sem violência. Agradecemos todas as manifestações de repúdio ao referido teatro. Aconselhamos a fazermos adoração reparadora em nossas Igrejas. Todos sabemos que a Igreja católica é perita em arte e cultura. Para nós a arte é uma manifestação do bem, da verdade, da beleza e caminho para Deus.

Continuemos servindo o povo londrinense com nossas 269 instituições de caridade, com nossas escolas, nossa PUC, nossos hospitais, nossos movimentos e pastorais. Nossos sacerdotes, diáconos, religiosos e religiosas, catequistas e lideranças pastorais, são verdadeiros artistas que nos encantam e atraem a Jesus Cristo. Tudo fazemos em Seu nome e para a Sua maior glória. (Mitra Arquidiocesana de Londrina, 2016)

Assim como o *Conselho de Pastores Evangélicos*, sua principal interpretação é de ofensa a Jesus Cristo e, portanto, aos cristãos. A nota inaugura a problematização da definição do que é arte, que também será repetida diversas vezes. Primeiro, ela desqualifica a produção por sua carência “histórica, teológica e ética”, outorgando para si a autoridade de definição sobre a arte, definindo-a como uma manifestação sublime do sagrado. Além disso, também se apresenta como uma autoridade para toda a população de Londrina, relembrando os serviços de educação, saúde e caridade prestados à sociedade.

Chama atenção o reconhecimento das manifestações que se deram ao longo do final de semana de apresentações, bem como a condenação da violência nelas ocorrida. Diferente da nota do *Conselho de Pastores Evangélicos*, a *Mitra* não apostou na rapidez da tomada de posição nem na imediata interpretação do problema suscitado pelo espetáculo. Ao contrário, ampara-se sobretudo em uma autoridade construída ao longo do tempo, reforçada pelo enraizamento de suas instituições na vida cotidiana da população. Assim, pôde aguardar a passagem do evento para, então, oferecer uma interpretação que se pretende conceitualmente qualificada, afirmando-se como autoridade tradicional e apresentando-se publicamente de modo comedido e parcimonioso.

O termo “Ideologia de Gênero”, já no primeiro parágrafo da nota, aparece como um elemento recorrente no cenário político mundial, com diferentes repercussões locais. Korolczuk (2020) mostra a afinidade entre ativistas antigênero, ultraconservadores e populistas de direita. A ideia de uma “ideologia de gênero”, difundida por atores

ultraconservadores, permite que eles estabeleçam associações diretas, em seus discursos, entre as pautas feministas, LGBTI e a esquerda política. Preocupações com a modernidade e a globalização são mobilizadas como evidência de um conjunto de ações supostamente orquestradas de modo conspiratório, com vistas a destruir os valores cristãos tradicionais e a própria instituição da família. As coalizões políticas entre lideranças populistas de direita e grupos ultraconservadores, especialmente religiosos, analisadas pela autora nos Estados Unidos e na Polônia, apresentam fortes semelhanças com aquelas que contribuíram para a eleição de Jair Bolsonaro à presidência do Brasil, em 2019. Segundo Velasco (2020) a luta pelos direitos LGBTI no cenário internacional encontra resistência em países que reivindicam a defesa da soberania nacional e a primazia de normas culturais próprias. Comparando a Polônia e a Eslovênia, Ayoub (2014) argumenta que as normas internacionais que protegem as pessoas LGBTI são encaradas como uma ameaça quando a religião é incorporada como componente central da identidade nacional. No Brasil, opera lógica semelhante: no interior das disputas eleitorais, grupos de extrema-direita passam a agenciar o cristianismo como fundamento de uma identidade nacional historicamente estável, apresentada como sob ameaça pelas forças progressistas, o que permite enquadrar uma peça de teatro como um inimigo externo que invade simbolicamente o território nacional.

Por fim, no dia 31 de agosto, a Paróquia São Lucas de Londrina, da Igreja Episcopal Anglicana do Brasil, divulgou um comunicado público de apoio à peça, assinado pelo bispo da Diocese Anglicana do Paraná e pelo reitor da paróquia.

A Paróquia São Lucas de Londrina, da Igreja Episcopal Anglicana do Brasil vem a público declarar seu total apoio, elogiar e prestar nossa solidariedade à peça “O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu” interpretada pela atriz transexual Renata Carvalho e a toda equipe de produção.

É sabido de todos/as que este grupo sofreu tentativa de censura por parte de movimentos cristãos e de um candidato a vereador da cidade, pelo fato dela inicialmente ser apresentada na réplica da primeira Igreja Católica Romana no Campus da UEL, sendo a mesma, uma capela ecumênica. As críticas são reproduções do preconceito, pois antes mesmo da apresentação, já havia julgamento de valor e condenação de falta de ética e falta de respeito, fato que não foi constatado. Ao assistir à peça, pude presenciar um imenso respeito à mensagem de Jesus Cristo, nenhuma ofensa ou ridicularização. Nada que ofenda ou venha ferir o Jesus Nazareno, os Cristãos e Cristãs ou alguma Instituição Religiosa.

A peça é uma releitura dos ensinamentos do Evangelho de Jesus à luz dos problemas, dilemas e dores da atualidade, encarnada na vida das pessoas sofridas e marginalizadas que a sociedade e, por vezes, muitas Igrejas as excluem. Uma releitura contemporânea da mensagem profética de Jesus, onde houve uma contextualização de parábolas do Evangelho para denunciar o preconceito, a hipocrisia e estimular a prática do amor fraterno, justiça, aceitação e inclusão daqueles que são considerados à margem. A peça demonstra cenicamente o melhor da Teologia Cristã ao reivindicar a “Encarnação” do Cristo frente às dores deste

mundo, frente as rejeições, exclusões, julgamentos e assassinatos de pessoas homossexuais, bissexuais e transgêneros, pelo simples fato de sua sexualidade. A peça é profética no sentido em que revela a hipocrisia e denuncia os discursos de morte. A peça é ecumênica no sentido em que apresenta um Jesus desvinculado das tradições religiosas. A peça é kerigmática no sentido em que é proclamação de amor, do acolhimento e um chamado para a Vida. É Mensagem de Cristo. Entendemos que a sexualidade humana é plural e, como tal, sagrada a Deus. (Diocese Anglicana do Paraná, 2016)

A Igreja Anglicana adota um posicionamento antagônico em relação ao apresentado pelo Conselho de Pastores e pela Igreja Católica, notadamente contra o candidato a vereador Filipe Barros. Ela também manifesta solidariedade e elogios à obra, vendo nela uma forma de evangelização. Dessa forma, coaduna-se com o discurso do espetáculo, aliando-se à perspectiva de um cristianismo que acolhe os rejeitados e excluídos e faz crítica à hipocrisia dos líderes religiosos. Como demonstrado anteriormente (Uma igreja para Rainha Jesus), a história da Igreja Anglicana, seu modelo de governança e sua posição entre as demais igrejas cristãs ajudam a compreender a defesa da peça. Contudo, a Igreja Anglicana do Brasil parece seguir de forma residual no debate, com pouca capilaridade e abocanhando menos fiéis, comparada aos católicos e aos neopentecostais.

Tomar posição em relação ao espetáculo *Rainha Jesus* interessa às três denominações, uma vez que suas interpretações e visões de mundo sobre o papel das mulheres, a homossexualidade e a transgeneridade integram uma economia própria de serviços prestados aos fiéis, de alto valor para elas. O mercado da fé é também um mercado que oferta serviços de interpretação e compreensão do mundo, sendo, portanto, solucionador dos problemas lançados no mundo pelo próprio mundo. É o caso do problema estético que, neste campo, se converte em problema teológico. As três igrejas oferecem as respostas que garantem a segurança ontológica demandada por seus fiéis e por potenciais fiéis. O que está em jogo é a oferta do “caminho, da verdade e da vida”, em uma tensão entre a interpretação que o fiel deve seguir e a que ele gostaria de encontrar para afastar as inseguranças morais, políticas e emocionais. É a igreja que permite uma visão coerente e cognoscível do mundo, diminuindo o nível de entropia fundamental da relação entre significantes e significados. Neste *Rainha Jesus* não simboliza as relações sociais, mas é uma ótima forma de disputar a simbolização das relações sociais, isto é, um jogo importante de ser jogado pelas igrejas.

6.3. SESC Jundiaí: a judicialização da blasfêmia

A primeira censura judicial da peça ocorreu quase um ano após a estreia, em setembro de 2017, ápice das perseguições às artes, durante as apresentações no SESC Jundiaí. Acusada de vilipêndio religioso, essa tipificação aparece pela primeira vez na legislação brasileira no primeiro Código Penal da República de 1890, sob o título “crimes contra o livre exercício do culto”, focado na proteção da prática e das instituições religiosas. O Código Penal de 1940 amplia subjetivamente o conceito, intitulado-se “crimes contra o sentimento religioso”. A nebulosidade do que é efetivamente tutelado pelo Estado está favorecida pela letra da lei, abrindo margem para associação do que é crime com o que é blasfêmia, como veremos.

Em setembro de 2017, a peça já havia se apresentado em outras cinco unidades do SESC no Estado e na cidade de São Paulo: SESC Pinheiros, SESC Campo Limpo, na cidade de São Paulo, por um mês, SESC Ribeirão Preto, SESC Santo André e SESC Santos. Também esteve em três festivais de teatro: Festival Internacional de Londrina, Cena Contemporânea Brasília e Festival Santista de Teatro, além de uma apresentação na Irlanda do Norte e outras tantas pelo projeto Peregrinação em São Paulo, acumulando uma consagração no campo teatral brasileiro, a partir das diferentes estratégias.

O pedido de proibição da apresentação em Jundiaí foi formulado pela advogada Virginia Bossonaro²²⁴, advogada de família, que chegou a ocupar cargo de assessora parlamentar na Câmara Municipal de Jundiaí, atividade que encerrou em 2021. A advogada exibe em suas redes sociais imagens de símbolos cristãos e uma fotografia ao lado do pastor Magno Malta, figura central do fundamentalismo religioso no Brasil.²²⁵ Em 2020, ela publicou vídeo no Facebook em apoio ao vereador de Jundiaí, Douglas Medeiros,

²²⁴ Apesar da semelhança dos sobrenomes, não há evidências de vínculo com a família Bolsonaro.

²²⁵ Malta, então senador pelo Espírito Santo, presidiu em 2017 e 2018 a CPI dos Maus-Tratos a Crianças e Adolescentes, convocando artistas para depoimentos. Entre os convocados estavam Gaudêncio Fidelis, curador da exposição Queermuseu. Wagner Schwartz, performer de *La Bête* e Elisabete Finger, dançarina e mãe da criança presente na performance de Schwartz. Também foram chamados Luiz Camilo Osório, curador da mostra, e Felipe Chaimovich, diretor do Museu de Arte Moderna, onde aconteceu *La Bête*. A maioria depôs a CPI entre outubro e dezembro de 2017. O deputado federal Filipe Barros solicitou ainda a presença de Maikon K. na CPI dos Maus Tratos a Crianças.

responsável pela Moção de Repúdio à peça²²⁶, aprovada pela Câmara Municipal de Jundiaí em 19 de setembro de 2017, dizendo que a peça distorce e usurpa tanto a Bíblia quanto a Jesus Cristo, ofendendo seus fiéis. Nessa moção, a usurpação se dá pela violação da manipulação legítima dos textos e símbolos cristãos, mas não aborda o conteúdo dessa manipulação.

O juiz acolheu os argumentos da autora com base no artigo 300 do Código de Processo Civil,²²⁷ compreendeu ser o caso de extrema urgência, pois a demora poderia resultar na perda do direito que se busca proteger. A decisão do juiz Luiz Antônio incorpora o princípio da responsabilidade do Estado na defesa do sagrado, bem como o entendimento de que a obra ofende o cristianismo pela associação da travesti com Jesus Cristo, tomando a identidade transgênero como moralmente rebaixada. Toma o axioma teológico de que Jesus Cristo é filho de Deus para fundamentar sua decisão e, portanto, pessoa cuja honra deve ser defendida. De modo análogo, a peça ofenderia o sentimento cristão de muitas pessoas, que, em sua interpretação, deve ser objeto de proteção.²²⁸ Para o juiz, a liberdade

²²⁶ MOÇÃO Nº 74 REPÚDIO do monólogo "O Evangelho segundo Jesus, rainha do céu" - programado pelo SESC/Jundiaí para 15-09-2017 e suspenso por medida judicial. Programado pelo Serviço Social do Comércio (SESC) para ser apresentado em Jundiaí no dia 15 do mês em curso no teatro da instituição, foi suspenso por medida judicial o monólogo "O Evangelho segundo Jesus, rainha do céu" - que, é necessário salientar, distorce a visão histórica, teológica e ética cristã; usurpa o Evangelho, proveniente da Bíblia, objeto de culto e parte integrante da liturgia da religião cristã; e usa a pessoa de Jesus Cristo para deturpar suas características, desrespeitando, dessa forma, os cidadãos que professam a fé em Jesus Cristo, que se sentiram ofendidos, tanto que inúmeras manifestações de cidadãos integrantes de comunidades cristãs repudiaram veementemente tal apresentação. Importante observar que a Constituição Federal (art. 5º, VI, d) prevê o direito à liberdade religiosa, e o Código Penal (art. 208) define parâmetros de liberdade no tratamento desse tema. Isto posto, APRESENTO à Mesa, na forma regimental, para apreciação do Plenário, esta Moção de REPÚDIO do monólogo "O Evangelho segundo Jesus, rainha do céu" - programado pelo SESC/Jundiaí para 15-09-2017 e suspenso por medida judicial. Dê-se ciência a: 1. Presidente do Conselho Nacional do Serviço Social do Comércio (SESC), ANTÔNIO OLIVEIRA SANTOS; 2. Presidente do Conselho Regional de São Paulo do SESC, ABRAM SZAJMAN; 3. Gerente do SESC/Unidade Jundiaí, JOSÉ ROBERTO RAMOS; 4. Bispo Diocesano de Jundiaí, D. VICENTE COSTA. Sala de Sessões, 19/09/2017. DOUGLAS MEDEIROS

²²⁷ Art. 300. A tutela de urgência será concedida quando houver elementos que evidenciem a probabilidade do direito e o perigo de dano ou o risco ao resultado útil do processo.(Brasil, 2015)

²²⁸ Desse cenário extrai-se, portanto, que a tutela de urgência almejada comporta deferimento, uma vez que, muito embora o Brasil seja um Estado Laico, não é menos verdadeiro o fato de se obstar que figuras religiosas e até mesmo sagradas sejam expostas ao ridículo, além de ser uma peça de indiscutível mau gosto e desrespeitosa ao extremo, inclusive. De fato, não se olvide da crença religiosa em nosso Estado, que tem JESUS CRISTO como o filho de DEUS, e em se permitindo uma peça em que este HOMEM SAGRADO seja encenado como um travesti, a toda evidência, caracteriza-se ofensa a um sem número de pessoas. Não se trata aqui de imposição a uma crença e nem tampouco a uma religiosidade. Cuida-se na verdade de impedir um ato desrespeitoso e de extremo mau gosto, que certamente maculará o sentimento do cidadão comum, avesso à esse estado de coisa. Lado outro, irrelevante para o Juízo o fato de esta peça teatral ser gratuita ou onerosa. A consequência jurídica é idêntica em ambas as situações. Vale dizer, não se pode produzir uma peça teatral de um nível tão agressivo, ainda que a entrada seja franqueada ao público. Não se olvida a liberdade de expressão, em referência no caso específico, a arte, mas o que não pode ser tolerado é o desrespeito a uma crença, a uma

de expressão neste caso deve ser subsumida ao respeito pela religião, sendo a obra caracterizada por ele como uma agressão, falta de respeito e de baixíssimo nível intelectual. Por fim, decide que o réu, SESC Jundiaí, não pode apresentar a peça, sob multa de R\$ 1.000,00.

Meses depois, a decisão de tutela antecipada foi derrubada por unanimidade pelo colegiado de desembargadores do Tribunal de Justiça de São Paulo, em recurso à segunda instância. O relator alinha-se à interpretação das artistas, afirmando que a obra tem por objetivo fomentar o debate sobre a realidade social das pessoas transgênero. Também argumenta tratar-se de obra ficcional, que goza de liberdade de expressão, bastando que aqueles que não gostam da obra não a assistam: “Pode-se até não concordar com o conteúdo da peça, mas isso não é motivo suficiente para alguém bater às portas do Judiciário para impedir a sua exibição. Basta não assistir ao espetáculo!” (Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo, 2017), fazendo com que o contexto de apresentação da obra tenha peso na decisão.

Não obstante, a decisão anterior, de proibição da peça, rendeu ao juiz responsável uma moção de aplausos²²⁹ na Assembleia Legislativa da Bahia, em 2017, concedida pelo então deputado estadual Pastor Sargento Isidório.²³⁰ O deputado Pastor Sargento Isidório

religião, enfim, a uma figura venerada no mundo inteiro. Nessa esteira, levando-se em conta que a liberdade de expressão não se confunde com agressão e falta de respeito e, malgrado a inexistência da censura prévia, não se pode admitir a exibição de uma peça com um baixíssimo nível intelectual que chega até mesmo a invadir a existência do senso comum, que deve sempre permear por toda a sociedade. Do exposto, considerando-se que as circunstâncias jurídicas alegadas em a inicial corroboram o fato de ser a peça em epígrafe atentatória à dignidade da fé cristã, na qual JESUS CRISTO não é uma imagem e muito menos um objeto de adoração apenas, mas sim O FILHO DE DEUS, ACOELHO as razões explanadas pela parte autora e assim o faço com o fito de proibir a ré de apresentar a peça “O EVANGELHO SEGUNDO JESUS, RAINHA DO CÉU”, prevista para o dia de hoje (15 de setembro de 2017), e também em nenhuma outra data, sob pena do pagamento da multa diária que fixo em R\$ 1.000,00 (um mil reais), sem prejuízo da tipificação do crime de desobediência, que acarretará ao (a) responsável a consequência de se ver processado criminalmente. (SÃO PAULO, 2017)

²²⁹ MOÇÃO Nº 20.978/2017. Aos magistrados Luiz Antônio de Campos Júnior e Waldemar Cláudio de Carvalho respectivamente responsáveis por decisões judiciais que proibiram a encenação da peça teatral o “Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu” (tendo como protagonista um ator travesti), no município Jundiaí – SP e pela liminar em âmbito nacional que permite que o(a)s psicólogo(a)s devidamente associados ao Conselho Federal de Psicologia possam oferecer terapias / técnicas de reversão sexual, bem como desenvolver estudos e bibliografia nessa linha da ciência humana. (MOÇÃO, 2017)

²³⁰ Comumente o Poder Judiciário, o Ministério Público e agora mais recentemente a nobre classe de psicólogo(a)s recebem uma gama de críticas por contrariar a lógica e a tentativa de persuasão de “meia dúzia” de ensandecidos homossexuais que pensam que podem ofender símbolos sagrados e sobrepor seu pensamento ao Povo de DEUS – homens e mulheres que se norteiam pela Bíblia Sagrada e pelo santo exemplo de CRISTO JESUS. Basta ver o exemplo da Exposição demoníaca do Santander no Rio Grande do Sul e da tentativa de se criar a Bíblia Gay (que segundo informações preliminares encontra-se em redação).

parece reiterar uma lógica já observada nos embates travados desde os primeiros processos de modernização do teatro. Ao acusar uma “minoria” de tentar “sobrepôr” seus pensamentos ao “Povo de Deus” — que passa a ocupar, em sua retórica, o lugar do povo nacional —, o parlamentar reatualiza uma oposição clássica entre elites culturais e uma suposta maioria moralmente homogênea. Retomaremos o caso desse deputado posteriormente, no item Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia.

O processo inicial de Jundiaí foi finalizado em 2018, após o primeiro juiz se declarar suspeito, por motivos de foro íntimo, e sair do caso. O novo juiz decidiu²³¹ em junho de 2018, sem julgar o mérito, argumentando que Virginia Bossonaro não tinha legitimidade jurídica para defender a fé cristã, uma vez que não é instituição formalizada para tal, tampouco o réu, SESC Jundiaí, é responsável por defender a ideologia das obras em seu palco. E, tal qual fará o juiz em Porto Alegre, o processo em Jundiaí finaliza citando o caso francês Charlie Hebdo. O atentado ao semanário Charlie Hebdo, de janeiro de 2015, em Paris, foi recorrentemente convocado em argumentos sobre o caso da peça *O Evangelho Segundo Jesus Rainha do Céu*, mas sob pontos de vista diferentes. Para os defensores, trata-se da afirmação da autonomia artística, recusando qualquer tutela sobre cartunistas e artistas; para os opositores, a peça figura como um alerta contra os riscos de blasfêmia, mobilizando a legitimidade de uma moral religiosa.

Assim sendo, deve ser digno de aplausos pela nossa sociedade quase absoluta e de todo nosso respeito às ações de coragem de magistrados que põe regra nas opiniões equivocadas desta minoria gay. Que em razão dos absurdos atos praticados não representam a maioria absoluta de gays e lésbicas que existem em nossa Nação. Lembro o episódio de Jundiaí – SP, em 15/09 último: quando o mui digno magistrado Dr Luiz Antônio de Campos Júnior proibiu por força de liminar a encenação da peça teatral "O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu", cujo protagonista é um ator travesti no papel de JESUS. E o que é pior, a referida peça teatral sugere que JESUS era homossexual atacando não só Santidade do Cordeiro de DEUS como a devoção de todos que se inspiram e creem no Príncipe da Paz, JESUS (uma molequeira sem medida que ultrapassa todos os limites possíveis e imagináveis OFENDENDO GRAVEMENTE TODAS AS RELIGIÕES E PRINCIPALMENTE A IGREJA CATÓLICA COM SEUS SARCEDOTES E FIÉIS). Mesmo sendo Pastor Evangélico tenho obrigação constitucional de lutar contra a intolerância religiosa em qualquer âmbito, seja qual for o credo. Afinal de contas somos todos irmãos!

²³¹ Portanto, se mesmo um órgão teoricamente destinado à defesa da Cúria, da Santa Sé ou da moralidade cristã haveria de submeter-se ao exame de seus fins para se aquilatar da pertinência subjetiva ativa ou passiva, com muito mais razão se identificam: a) na autora, pessoa natural, ausência completa de autorização para demandar tal objeto em nome próprio; e b) ausência absoluta de autorização de seus estatutos para a ré proceder defesa em causas que tais. Relativamente à autora, remanesce, como de resto a todos que se sintam ofendidos especialmente com o nome dado à peça, o boicote, forma suficiente e civilizada de protesto, ao menos em terras brasileiras. A ressalva se faz porque, em razão de ofensas como a praticada, embora se reconheça que o objetivo fosse apenas o debate (e não a ofensa, mas esta ocorreu sob a perspectiva dos cristãos), já houve em nossa história forma menos racional de exposição da divergência em passagem que envolveu o jornal de sátiras Charlie Hebdo. Posto isso, DECLARO EXTINTO O PROCESSO, SEM RESOLUÇÃO DE MÉRITO (Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo, 2017)

6.3.1. DO POVO DE DEUS AO POVO BRASILEIRO

Com a proibição da peça em Jundiaí, o debate chegou ao Congresso Nacional em poucos dias, por meio do Deputado Federal Flavinho, em 19 de setembro de 2017.

Sr. Presidente, eu subo a esta tribuna hoje na condição de Vice-Presidente da Frente Parlamentar Católica para fazer mais uma denúncia - aliás, está sendo uma atrás da outra, infelizmente -, porque o crime contra o sentimento religioso, que está no Código Penal, está aumentando em nosso País de forma absurda, e por pessoas que dizem fazer arte. Temos que separar uma coisa da outra. Arte é arte, crime é crime. Ofensa, intolerância é o que essas pessoas estão fazendo contra o sentimento religioso da grande maioria da população brasileira. Os cristãos são maioria em nosso País - católicos, protestantes, evangélicos -, e nós estamos sendo constantemente afrontados por esses intolerantes que se chamam de artistas. O crime contra o sentimento religioso, Sr. Presidente, está no Código Penal, que no art. 208, trata do ultraje a culto ou impedimento ou perturbação de ato a ele relativo. O art. 208 diz: Art. 208 - Escarnecer de alguém publicamente, por motivo de crença ou função religiosa; (...) vilipendiar publicamente ato ou objeto de culto religioso." É exatamente o que está acontecendo em São Paulo com uma dita peça teatral chamada O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu: um vilipêndio, uma agressão à fé cristã em nosso país. Especialmente como católico, eu me sinto profundamente ofendido com essa peça e fiz questão de anotar aqui algumas falas da diretora da peça, que diz assim: "A função da peça é resgatar a essência do que seria a mensagem de Jesus e, para tanto, Jesus se encarna em uma travesti". Ou seja, isso é encarnar a mensagem de Jesus para essa cidadã. E ela ainda diz: "A mensagem é de amor, mas é também queer". Queer, para quem não sabe, quer dizer veadagem. É o termo para a tradução de "veado" em inglês. "Então, a peça também é de veadagem," - é o que a diretora diz - "é política e provocadora. A Rainha Jesus contesta a tutela sobre os corpos, o patriarcado e o capitalismo.". Vejam bem, eles contestam o capitalismo, mas captaram recursos do Itaú Cultural, do SESC. Coisa interessante, não é? Sempre são muito coerentes com os seus posicionamentos. (Flavinho, 2017)

À época filiado ao Partido Socialista Brasileiro do Estado de São Paulo, Flavinho passou ao Partido Socialista Cristão no ano de 2018, encerrando sua carreira política com apenas esse mandato. Conhecido como Flavinho da Canção Nova, o então político se notabilizou pelo ingresso na Comunidade Canção Nova, em Cachoeira Paulista. Com sistema de rádio e TV próprios, a Canção Nova é uma manifestação da Renovação Carismática Católica, de características litúrgicas mais próximas ao protestantismo. Ela valoriza a relação direta com o Espírito Santo, publiciza processos de cura, oração em línguas, destaca-se pelos louvores e produção musical, além da pregação realizada por leigos. Tensionada politicamente com a corrente da Teologia da Libertação, a Renovação Carismática tem tendências politicamente mais conservadoras.

A despeito de a Frente Parlamentar Evangélica se constituir no Congresso Brasileiro desde a redemocratização, e do forte deslocamento do poder simbólico das pregações dos pastores para o poder das próprias organizações como agentes da ascensão política de seus aliados (Prandi; Santos; Bonato, 2019) foi através de Flavinho, pela liderança da Frente Parlamentar Católica, que o espetáculo inaugura na Câmara dos Deputados, acusado da prática criminosa de vilipêndio religioso.

Quando ele afirma “está sendo uma atrás da outra”, o deputado refere-se ao momento político do segundo semestre de 2017, quando diversas manifestações artísticas entram na mira de políticos de extrema-direita e se tornam uma forma de produzir escândalo nas redes sociais, como no ato inaugural de Filipe Barros no ano anterior. A perseguição moralista às obras de arte, neste momento, seguia forte pelo país. Poucos dias após a decisão de censura no SESC Jundiaí, foi a vez da performance de Wagner Schwartz ser acusada de erotização infantil pelo Movimento Brasil Livre (MBL), origem de grandes nomes da extrema direita brasileira, religiosamente orientados, como Kim Kataguirí²³², Arthur do Val e Fernando Holiday. Grupo contundente nas mobilizações para a destituição da presidenta Dilma Rousseff em 2016 – que encontraram no movimento anti-artistas uma continuidade da batalha contra a esquerda.

Voltando ao discurso do deputado Flavinho, quando ele diz “arte é arte e crime é crime”, segue a premissa da Mitra Arquidiocesana de Londrina, equacionando-se pelo grau de ofensa que a obra gera a um grupo social. Para ele, ao vincular Jesus Cristo a uma travesti, a peça avança sobre uma margem de razoabilidade e passa a ser crime. Outra acusação, comum às formas de perseguição às artes, dá-se quanto à origem dos recursos (Prandi; Carneiro, 2017). Neste caso, o deputado não questiona a origem pública, mas uma suposta incoerência ideológica. Como analisado anteriormente, a moralização dos recursos públicos é condição da autonomização do campo teatral em relação ao mercado, criando dependência com o Estado ao longo do século XX, o que parece favorecer a vontade de interveniência do campo político como legítimo mediador do interesse público e da vontade da maioria. Por fim, como na decisão de censura judicial, o sentimento religioso é foco do problema, uma

²³² Também com rápido sucesso, ainda em 2015, Kim Kataguirí tornou-se colunista do jornal Huffington Post Brasil, mesmo ano em que foi reconhecido pela revista Time como um dos jovens mais influentes do mundo naquele ano. Em 2016, passou a assinar uma coluna na Folha de S. Paulo, e, em 2018, elegeu-se deputado federal, sem trajetória anterior na política institucional, isto é, não passou pelos cargos de deputado estadual ou vereador.

vez que sentir-se desrespeitado enquadra-se como inaceitável e, portanto, sentimento passível de proteção do Estado.

Flavinho propõe aumento de pena para até três anos de reclusão, somada a multa, inserindo agravante caso a ofensa seja feita utilizando meio de comunicação – diferente da lei atual, que prevê agravante em caso de uso da violência. A ideia não é nova; ela surgiu na Câmara dos Deputados um ano antes da estreia de *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*. Em 2015, o deputado federal Rogério Rosso (PSD-DF) aplicava um neologismo semântico, forjando uma mimese política, com a ideia de “cristofobia”, categoria êmica da extrema-direita brasileira, como analisou Messenberg, (2017). Rosso justifica:

A intenção desse projeto de lei é proteger a crença e objetos de culto religiosos dos cidadãos brasileiros, pois o que vem ocorrendo nos últimos anos em manifestações, principalmente LGBTs, é o que podemos chamar de “Cristofobia”, com a prática de atos obscenos e degradantes que externam preconceito contra os católicos e evangélicos. Alguns manifestantes que participam de “Paradas LGBTs” ou “Parada Gay” têm zombado e desrespeitado a fé dos cristãos, agindo reiteradamente de forma desrespeitosa contra os símbolos do cristianismo. (Rosso, 2015)

Trata-se de uma produção discursiva reativa, posicionando o cristianismo como vulnerável e, portanto, carente de proteção legal, que seguirá a partir daquele momento. Se Flavinho sobe à tribuna em 19 de setembro de 2017, em 17 de outubro de 2017, o deputado federal Givaldo Carimbão (PHS-AL) comunica a apresentação de projeto de lei que aumenta a punição para a prática de vilipêndio religioso na tribuna da Casa:

nós temos que usar a tribuna da Câmara, como a usou o companheiro Deputado Flavinho, da Comunidade Canção Nova de São Paulo, para defender os princípios cristãos. Eu quero dizer à Nação brasileira que hoje à tarde darei entrada em projeto de lei que transforma em crime hediondo a promoção das tais chamadas, por aí afora, obras de arte. Eu completo: obra de arte do satanás. Isso é obra de arte do diabo! Agora, população brasileira, companheiros e companheiras, sabem qual é a penalidade, Sr. Presidente, para esse pessoal? De 1 mês a 1 ano, e não é de prisão, é de advertência! Eu estou propondo a pena de 12 a 30 anos em regime fechado para aqueles que promovam essa chamada, por aí afora, obra de arte, que eu completo, do satanás. Não podemos nos calar. Temos que colocar na prisão, com pena de 12 a 30 anos, por crime hediondo, tanto quem produz como quem autorize fazer essas tais exposições. (Carimbão, 2017)

O deputado não apenas acusa a obra de ofender os cristãos, mas a classifica como demoníaca, reinscrevendo-a na gramática do sagrado como o seu avesso. Seu Projeto de Lei 8854/2017 apresenta a seguinte justificativa:

A nova tipificação torna crime as inúmeras manifestações de “Paradas LGBTs” ou “Paradas Gay” que zombam e desrespeitam a fé dos cristãos, agindo reiteradamente de forma desrespeitosa contra os símbolos do cristianismo. Assim,

serão também enquadrados como crime as exposições de arte, para mim “arte do satanás” que buscam apenas ofender a fé cristã e destruir as famílias. [...] Cabe lembrar que de acordo com o último censo demográfico, realizado em 2010 pelo IBGE, 92% dos brasileiros declararam seguir algum tipo de religião. (Carimbão, 2015)

O deputado estabelece nitidamente uma oposição entre as “Paradas LGBT” e o direito ao culto dos cristãos. Por continuidade, enquadra as pessoas LGBT e suas demandas por cidadania como algozes da sacralidade e inimigas da maioria da população, portanto, do povo brasileiro. Vale citar ainda o Projeto de Lei 9048/2017, do deputado Pastor Luciano Braga (PRB-BA), que se dirige diretamente às obras de arte, e diz

Este projeto de lei decorre da iminente preocupação com os constantes ataques explícitos aos valores humanos e cristãos. Recentes episódios ocorridos da exposição *Queermuseu*, no Santander Cultural em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, e na encenação da abertura do 35º Panorama da Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna (MAM), em São Paulo ilustram bem a situação. (Braga, 2017)

Ao projeto de lei original de 2015, de Rogério Rosso (PDF-DF), seguiram-se outros trinta e seis²³³ até o ano de 2025, com diferentes eventos destacados nas respectivas justificativas. Em 2019, Alex Santana (PDT) criticou os ataques de artistas à religião, e Sergio Vidigal (PDT) criticou a vitória de Satanás sobre Cristo no desfile do carnaval paulista da escola de samba Gaviões da Fiel daquele ano. Políticos mais progressistas utilizaram o mesmo expediente para proteger religiões de matriz africana, como Orlando Silva (PCdoB) e Vicentinho (PT), em 2017, e Marcelo Calero (Cidadania), em 2019. Camila Jara (PP) foi a primeira a justificar seu projeto para defender as religiões indígenas.

Os deputados apostaram na punição como forma de resolução dos conflitos expressos na sociedade, operando a 'ideologia de gênero' como ofensiva aos valores cristãos, para eles, basilares à sociedade brasileira. São perspectivas que se enquadram num lastro mais extenso da extrema-direita no Brasil, como identifica Messenberg (2017), a partir de três campos semânticos recorrentes: antipetismo, conservadorismo moral e princípios neoliberais. As principais ideias do campo semântico do conservadorismo moral remetem à família

²³³ Em 2017, Flavinho (PSB-SP), Givaldo Carimbão (PHS-AL), Pastor Luciano Braga (PRB-BA), Orlando Silva (PCdoB-SP) e Vicentinho (PT-SP) apresentaram projetos. Em 2019, apresentaram projetos Alex Santana (PDT-BA), Dr. Jaziel (PL-CE), Chris Tonietto (PL-RJ), Marcelo Calero (Cidadania-RJ), Fernando Rodolfo (PL-PE), Sérgio Vidigal (PDT-ES) e Sóstenes Cavalcante (DEM-RJ). Em 2021, foi a vez de David Soares (UNIÃO-SP). Em 2022, propuseram projetos de lei Sóstenes Cavalcante, Policial Kátia Sastre (PL-SP), Carla Zambelli (PL-SP), Jefferson Campos (Republicanos-SP), Julio César Ribeiro (UNIÃO-RJ), Alexandre Frota (PL-SP) e Pastor Gil (PL-MG). Em 2023, destacam-se Hélio Lopes (PL-RJ), Jeferson Rodrigues (PL-GO), Priscila Costa (PL-PA), Camila Jara (PP-MG), Delegado Palumbo (PL-SP) e, novamente, Sóstenes Cavalcante, com projetos apensados. Já em 2025, apresentaram propostas Marcos Pollon (PL-MS) e Luiz Lima (PL-RJ).

tradicional, resgate da fé cristã, patriotismo, anticomunismo, combate ao crime e oposição às cotas raciais.

O caso de censura no SESC Jundiaí aconteceu após um ano de circulação da peça, acumulando capital simbólico entre prestigiados festivais e capital político no projeto Peregrinação, ao mesmo tempo em que já vinha sendo alvo de diversos ataques. Ganhou repercussão nacional quando diversas outras obras foram atacadas pela extrema direita, que, àquele momento, projetava suas novas lideranças para as eleições de 2018. Se o ato de sucesso de censura é requerido por alguém não institucionalmente inserido na política, como Virginia Bossonaro, diversos políticos projetaram-se publicamente nesse escândalo, como Pastor Isidório (BA), Flavinho (SP) e Carimbão (AL), dada a rápida possibilidade de nacionalização do debate, transformando o povo de Deus em povo brasileiro.

A formulação jurídica do Código Penal em torno do “sentimento religioso” gera um problema quanto ao bem jurídico efetivamente tutelado, delegando às próprias tradições religiosas e a seus fiéis a autoridade para definir o que constitui a ofensa ou a violação simbólica. Com isso, transfere-se ao Estado a função de proteger não apenas práticas religiosas objetivas, mas também sensibilidades, abrindo margem para a censura sob a justificativa de tutela moral. Essa lógica se distancia da concepção de liberdade religiosa como direito à expressão pública e objetiva da fé, distinta da crítica (religiosamente interdita, pois blasfêmia), que pertence ao campo da livre circulação de ideias em sociedades democráticas.

6.4. Festival Porto Alegre em Cena: heresia não é crime

Poucos dias depois da censura no SESC Jundiaí, ao final do mês de setembro de 2017, *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* apresentava-se no Festival Internacional de Teatro Porto Alegre em Cena – que, ao lado do FIT-BH e MIT-SP, compõe a trinca dos *festivais restritos*, dotados dos maiores orçamentos e públicos, com maior internacionalização, mas com menor presença de peças nacionais e locais – além de fortemente politizados, como os demais festivais dominantes. A curadoria do ano de 2017 deixa nítido: ela foi divulgada como uma homenagem às mulheres, “trazendo montagens

encabeçadas por grandes atrizes e diretoras da cena artística e também atrações e debates sobre o gênero” (Viegas, 2017). Foram apresentadas 35 diferentes peças, em dez dias de programação. Entre as quais, destaco *Gênesis VI: 6-7*²³⁴ da espanhola Angélica Lidll, “mundialmente consagrada e considerada um fenômeno contemporâneo das artes cênicas” (Viegas, 2017). Andrea Beltrão em monólogo com *Antígona*; Grace Passo com *Líquido Tátil*, e também assinando a dramaturgia de *Guerrilheiras ou Para a Terra não Há Desaparecidos*, um retrato sobre as mulheres que lutaram e morreram durante a Guerrilha do Araguaia”. Ainda, a encenação do livro de Chico Buarque, *Leite Derramado*, por Roberto Alvim, que se tornaria diretor da Funarte do governo Bolsonaro, um dos poucos casos de alto capital teatral convertido em especialista para atuação no governo Bolsonaro.²³⁵

O processo judicial contra a peça em Porto Alegre foi ajuizado pelo advogado Pedro Geraldo Cancian Lagomarcino Gomes contra o Município de Porto Alegre, responsável pelo festival e pela Pinacoteca Rubem Berta, local da apresentação. Pedro Lagomarcino é um agente político experiente em atuar politicamente por meio dos tribunais. Em 2015, ele liderou um pedido de impeachment contra a presidenta Dilma Rousseff, reunindo quase 17 mil assinaturas. Em 2018, concorreu a deputado estadual pelo Partido Novo no Rio Grande do Sul, recebendo pouco mais de dois mil votos. Nesse mesmo ano, solicitou ao Tribunal Superior Eleitoral a impugnação do registro da candidatura de Lula. Em 14 de abril de 2021, também apresentou um pedido de impeachment com quase 500 páginas à Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul, acusando o governador Eduardo Leite de tirania nas ações de enfrentamento à Covid-19.

Em seu pedido contra *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, Lagomarcino segue a argumentação de que a obra desfruta de recursos públicos e se arvora no artigo 208 (crimes contra o sentimento religioso) do Código Penal, mas também no 287 (apologia ao crime). Além disso, utiliza a Lei nº 7.716, de 1989, que define os crimes resultantes de discriminação racial, para defender que a obra incita o preconceito religioso. Afirma:

²³⁴ A passagem bíblica *Gênesis 6:6-7* diz: “Então arrependeu-se o Senhor de haver feito o homem sobre a terra e pesou-lhe em seu coração/ E disse o Senhor: Destruirei o homem que criei de sobre a face da terra, desde o homem até ao animal, até ao réptil, e até à ave dos céus; porque me arrependo de os haver feito” (Gênesis 6:7)

²³⁵ Um dos poucos casos de cooptação de quadro para o governo Bolsonaro de um artista reconhecido do campo teatral. Em 2017, ele era um nome eminente do teatro brasileiro, tendo coordenado o projeto Nova Dramaturgia Brasileira, que, no início dos anos 2000, fomentava a produção dramática no país. Em novembro de 2019, tornou-se secretário especial de Cultura do governo Bolsonaro. Acabou sendo exonerado em janeiro de 2020, após escândalo envolvendo um vídeo institucional feito pelo mesmo, no qual imitava discurso de Joseph Goebbels, ministro de Hitler durante o regime nazista na Alemanha.

“francamente, isso não é arte, isso é sim um dejetto cultural e, verdade seja dita, travestido do neologismo palatável de ‘pós-moderno’, para que se possa fazer, por vias oblíquas e ilegais, um escracho e um ultraje” (Tribunal de Justiça do Rio Grande do Sul, 2017).

O requerente, assim como os demais detratores, questiona, portanto, a classificação da obra como arte. A desclassificação do estatuto de arte possibilita atacar tanto suas formas de financiamento quanto a proteção jurídica. É importante notar que o uso do termo “dejetto” não se restringe ao contexto brasileiro. Jo Clifford relata o uso de termo semelhante durante apresentações da peça em Edimburgo. Na ocasião, uma mulher protestava diante do teatro e, ao ser questionada sobre por que condenava a obra mesmo sem tê-la assistido, respondeu: “Não precisamos chegar perto de um esgoto para saber que fede” (Clifford, 2023).²³⁶ A metáfora do esgoto, mobilizada para desqualificar a peça, opera como signo de repulsa moral e reifica a ideia de contaminação simbólica, revelando um regime de percepção que recusa o contato direto com a obra e reafirma uma fronteira entre o puro e o impuro, especificamente da qualificação da transgeneridade como própria da indecência. A noção filosófica de abjeção de Kristeva (2010) nos serve para compreender a simbolização da profunda repulsa diante do espetáculo pela sua ameaça à ordem simbólica dos cristãos. São distinções simbólicas entre pureza e perigo (DOUGLAS, 2024) que operam dentro de uma estrutura de oposições.

Em decisão²³⁷, o juiz Ângelo Furlanetto Ponzoni afirmou que o desacordo com o conteúdo do espetáculo não é suficiente para sua censura, coadunando-se com a perspectiva

²³⁶ No original: “We don't need to go near a sewer to know that it stinks”(Clifford, 2023)

²³⁷ A liberdade de expressão tem de ser garantida e não cerceada - pelo judiciário. Censurar arte é censurar pensamento e censurar pensamento é impedir desenvolvimento humano. O crime e a imoralidade que fere têm de ser oprimidos pelo julgador. A liberdade preservada. A peça, que possui texto de Jo Clifford, dramaturga transgênero escocesa, propõe - fato notório - uma reflexão sobre o preconceito que recai sobre orientações sexuais das pessoas. A atriz e travesti Renata Carvalho corporifica figura religiosa no tempo presente, com o que não pratica ilícito algum. Se a ideia é de bom ou mal gosto, para mim ou para outra pessoa, pouco importa. Ao juiz é vedado proibir que cada ser humano expresse sua fé ou a falta desta da maneira que melhor lhe aprouver. Não lhe compete essa censura. Há pouco tempo, assistimos ao assassinato de cartunistas franceses do Charlie Hebdo, que satirizaram questões religiosas. Na essência, foram censurados. Censurados por expressar sua maneira de pensar. Não, ao juiz não compete censurar a fé ou sua ausência. A alegada questão da sexualidade de personagens, imaginada para o espetáculo, é absolutamente irrelevante. Transexual, heterossexual, homossexual, bissexual, constituem seres humanos idênticos na essência, não sendo minimamente sustentável a tese de que uma ou outra opção possa diminuir ou enobrecer quem quer que seja representado no teatro. Não se está a defender que é correta a total liberdade de escolha sexual e muito menos a condenar essa postura. Defendemos a liberdade de escolher, de toda pessoa escolher, de acordo com sua evolução, o que fazer de sua vida, em todos os aspectos, mantido o respeito pelo seu semelhante. Preciso é, de pronto, dizer que, gostemos ou não, a famigerada peça é, sim, uma obra de arte. Neste aspecto, dentro da subjetividade inerente ao tema, possível arriscar que erra o autor quando afirma “isso não é arte” (fl.02). Antes

de uma arte interessada, determinada pela sua função de propor reflexões, discordando do requerente. Para o juiz, a própria capacidade provocativa da peça é prova de sua condição de obra de arte. Interpretando o conteúdo da peça, o juiz também afasta a possibilidade de que a identidade transgênera possa servir como forma de ofensa, e que o meio de sua exibição, em um teatro, local fechado, sob compra de ingressos, garante a liberdade de escolha de assisti-la ou não. A sua argumentação compara o caso com o atentado ao semanário Charlie Hebdo, de janeiro de 2015, evento na França que levantou debate público também no Brasil sobre humor, religião e política. Nas redes sociais, a frase *Je Suis Charlie* ganhou repercussão internacional, objetivando posição política sobre o assunto, termo com o qual o próprio juiz encerra sua decisão em favor da liberdade de expressão

E, sem citar um único artigo de lei, vamos garantir a liberdade de expressão dos homens, das mulheres, da dramaturga transgênero e da travesti atriz, pelo mais simples e verdadeiro motivo: porque somos todos iguais. Je suis Charlie (Tribunal de Justiça do Rio Grande do Sul, 2017)

Com uma decisão jurídica favorável já em primeira instância, ficou mais nítido visualizar o avanço político da peça em meio às perseguições, depois de uma primeira derrota no caso de Jundiaí. Se, naquela ocasião, a censura levou a uma rápida venda de ingressos, no Festival Porto Alegre em Cena, a peça teve que mudar de local, da Pinacoteca Rubem Berta, com 50 lugares, para o Teatro Bruno Kiefer, com 188. Os ataques produziram uma resposta de apoio, transformando a ida ao teatro em uma atividade política manifesta, como indica a manchete “*Censura transforma apresentação de Jesus Trans em Porto Alegre em ato pela diversidade*” (Revista Fórum, 2017). E mesmo nas palavras da atriz: “Isso foi bom porque jogou uma luz no tema da transfobia, é só entrar na minha página no Facebook pra ver o ódio que as pessoas têm de um corpo trans” (Arcanjo, 2017).

da estreia na capital gaúcha, já está aflorando paixões. Ódio, parece já ter despertado. O que melhor consistiria em arte do que a obra que toca, acaricia ou fere, os sentimentos humanos? O ajuizamento da presente demanda e as angústias que vertem da inicial são a prova contundente de que, de arte, estamos a falar. Claro que, como tal, está sujeita a toda crítica e o processo judicial a critica duramente. Não estamos falando de encenação que será transmitida em televisão aberta. Tampouco em televisão a cabo. Nem em rádio serão ouvidas as falas dos artistas. Não vai invadir nossas casas e atormentar o imaginário de nossos filhos ou vilipendiar a moral dos idosos. Trata-se de espetáculo funesto ou abençoado que terá lugar em ambiente fechado, cujo ingresso demandará despende dinheiro, não sendo permitida a entrada de pessoas com idade inapropriada. Na ficha técnica consta classificação: 16 anos. A nossos filhos em tenra idade não alcançará, a não ser que assim desejemos e para tanto diligenciemos. Não há falar em agressão à cultura ou à formação do caráter de quem quer que seja. No popular, diríamos, irá quem quiser ver. E, sem citar um único artigo de lei, vamos garantir a liberdade de expressão dos homens, das mulheres, da dramaturga transgênero e da travesti atriz, pelo mais simples e verdadeiro motivo: porque somos todos iguais. Je suis Charlie. (Tribunal de Justiça do Rio Grande do Sul, 2017)

Recorrente aos outros requerentes de censura da peça, a operação moral busca destituir a autonomia do campo teatral, marcando oposição, sacramentalmente balizada, do possível e do impossível. Eles tentam forjar a indissociabilidade do inútil, portanto inaceitável, e do inaceitável, portanto inútil, materialmente justificada pela utilização de recursos públicos, indissociada do interesse público e da média moral. A métrica da função social, determinada pelos seus patrocinadores, é oposta à busca da autonomia historicamente constituída em oposição ao mercado. Mercado que, por sua vez, é ideologicamente sacralizado como economia moralmente democrática. Isto é, enquanto movimento politicamente orientado, a apelação para a moralização, cristãmente orientada, vincula a avaliação da peça de teatro às regras morais do poder da maioria.

6.4.1. A PRIMAVERA MORALISTA

A escalada persecutória às artes em 2017 alcançou seu ápice em setembro, com pelo menos três escândalos: *Queermuseu*, no dia 10; *Rainha Jesus*, nos dias 15, 21 e 22; e *La Bête*, No dia 26. Nesse contexto, o filósofo e polemista de direita Luiz Pondé se pronunciou em sua coluna um mês depois, em 23 de outubro²³⁸, na qual equipara forças políticas à

²³⁸ Jesus Transexual qualquer um faz, que tal uma peça com Maomé transexual? O mundo em rede mostra sua cara: uma epidemia de histeria. Não posso deixar de achar engraçado grupos culturais à esquerda ficarem histéricos com a também histeria de grupos "defensores" dos bons costumes, provavelmente mais à direita, acerca de algumas manifestações artísticas nos últimos tempos no Brasil.

Ouvir alguém à esquerda falar em "defesa da liberdade de expressão" na arte só pode ser má fé ou falha de memória depois da invenção do politicamente correto. O que há de "novo" nesse debate histórico acerca de nudez, "Jesus transexual", e "Queermuseu" é o fato de que, agora, quem se levanta contra a liberdade de expressão são grupos à direita do espectro político.

A direita aprendeu a usar o Ministério Público pra suas manifestações de autoritarismo. A esquerda tem espancado a liberdade de expressão há anos com suas intervenções em nome de um mundo melhor. Não tem nenhuma moral pra reclamar da "nova censura" praticada pela direita, depois dela, esquerda, ter exercido tanto sua "velha censura" politicamente correta.

Os eventos iluminam muitos aspectos, para além do que dominou o debate na maior parte do tempo: a censura moralista x a arte "libertária". Para quem olhar pra nossa época com as lentes do ridículo, vivemos num mundo rico em fenômenos antropológicos.

Com a história do pelado do MAM, logo passamos a debater o comportamento dos pais: seria a mãe a "culpada" da história? Caberia a suspensão por tempo limitado do seu poder familiar? Entregaríamos a criança ao "lindo" Estado? O que é esse "lindo" Estado? Burocratas teóricos babando pra exercer seu poder moral sobre os cidadãos indefesos.

esquerda e à direita como igualmente censoras das manifestações artísticas: a primeira, via discurso do *politicamente correto*; e a segunda, via Estado, por meio do poder judiciário. Sua perspectiva é de que ambos estão igualmente equivocados, e classifica as ações como formas de histeria, acusando também um declínio geral da capacidade de cuidados com as crianças, em razão da polêmica em torno da criança que assistiu à apresentação de *La Bête*. Por fim, ele retoma os argumentos em torno do caso *Charlie Hebdo*, diversas vezes levantados no caso tanto por defensores quanto por apoiadores. Aqui, o filósofo estabelece uma contraposição assimétrica ao insinuar que os cristãos reagiram de forma branda, enquanto projeta sobre os muçulmanos uma tendência à violência.

A exposição *Queermuseu* foi cancelada pela própria instituição organizadora após intensa campanha de grupos de extrema direita (Santos, 2022). Para Balieiro (2022), quem conseguiu definir, de forma ampla, a interpretação desta obra foram seus detratores, que, a partir de uma comunicação passional, promoveram o sentimento de indignação moral em segmentos da sociedade sensíveis ao enquadramento proposto. A performance *La Bête* também atravessou campanha difamatória e acusações de pedofilia. O artista chegou a ter pedido de condução coercitiva emitido pela Comissão Parlamentar de Inquérito dos Maus Tratos, no Senado Federal (Brandão; Dias, 2020). Poucas semanas depois, foi a vez do

Com relação aos pais, suspeito que nunca caminharam sobre a Terra adultos menos capazes de lidar com crianças. Ao mesmo tempo em que educam seus filhos para um mundo irreal em que nunca haveria guerras, ódios (bastando aprender a abraçar árvores nas escolas e a ver no "outro" sempre gente legal disposta ao "diálogo"), entram em pânico com tudo, filmando cada centímetro de ar respirado pelo filho.

Projetam neste infeliz a pessoa evoluída que eles, os pais, acreditam que são no fundo das suas almas. Consultam especialistas e a internet pra saber o que significa cada ruído emitido pela criança.

Fôssemos nós, sapiens contemporâneos, no alto paleolítico, os neandertais teriam levado a melhor.

Não é à toa que grande parte dos mais jovens dizem não querer ter filhos. Estamos, passo a passo, assumindo nossa incapacidade para cuidar dos mais jovens, apesar da histeria toda e da falação sobre crianças.

Aliás, essa falação é indício já da nossa decisão silenciosa: se as crianças nos cansam tanto, melhor não tê-las. Outro detalhe "colateral" desses fatos é o horror que causa a manifestação do "povo" sempre que aparece. Os inteligentinhos, em seu mundinho feito de pessoas bacanas como eles, detestam o moralismo barato do povo comum.

A maioria das pessoas não entendem a razão de um cara adulto ficar pelado em público. E, quando alguém vai tentar explicar, se enrola todo em conceitos superabstratos que se afastam do português dos mortais.

Aliás, ficar pelado em público é coisa ultrapassada mesmo. Só choca quem quer fazer tipo. Erotismo não é, mesmo. Erotismo tem mais a ver com o corpo coberto do que nu. Os idiotas ocidentais se esqueceram disso.

Toda vez que "o povo" fala, ficamos chocados com sua moral "tacanha". O povo acha que criança não deve ver gente pelada, que Jesus é homem mesmo, e coisas afins.

Sobre o "Jesus transexual", teria uma coisinha a acrescentar. Lembro-me que, na época do massacre na Charlie Hebdo, muitos inteligentinhos, que agora ficaram horrorizados com os cristãos que gritaram contra seu herói ser representado por um transexual, afirmarem que devíamos respeitar os sentimentos dos muçulmanos.

Pois então. Que tal montarem uma peça com um Maomé transexual? Teriam eles coragem de fazer isso? Como reagiria a comunidade islâmica brasileira e a mundial?

Minha aposta é que não teriam coragem. O traço marcante do inteligentinho é a "coragem de salão".

performer Maikon K ser novamente censurado, após ter sua apresentação interrompida pela polícia de Brasília em julho e, em outubro, pela polícia de Londrina, cidade paranaense onde a perseguição ao *Jesus, Rainha do Céu* começou.

O período foi marcado por expressivas vitórias políticas da extrema-direita no país, que conseguiu converter escândalos simbólicos em pauta da agenda midiática, mobilização do sistema judiciário tanto por meio de ações judiciais quanto pelo acionamento das forças policiais e até comissões parlamentares de inquérito. As interrupções de exposições e apresentações artísticas foram convertidas em capital político, resultando em expressivo ganho eleitoral nas eleições gerais realizadas um ano depois, em outubro de 2018. Esse processo culminou na eleição de Jair Bolsonaro à Presidência da República e na mais profunda reconfiguração do Congresso Nacional desde a redemocratização. A ofensiva do campo político autonomia teatral ganharia resposta do campo, desde suas instituições até a produção de uma performance teatral com os artistas vitimados pela perseguição.

6.5. Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia: reação de campo, a Bíblia fardada e o problema das interpretações jurídicas

se tratava de uma questão justamente de transformação de um pensamento social que era importante de apoiar (Assis, 2025 FIAC Bahia)

Judicialmente proibida em Jundiaí e autorizada dias depois, no Festival Porto Alegre em Cena, em setembro de 2017, a obra foi novamente proibida em 27 de outubro de 2017, quando se apresentaria no Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia. Ao lado do Janeiro de Grandes Espetáculos, o FIAC-BA é um festival que compõe os *festivals médios*, (orçamento e público médios, média quantidade de companhias internacionais, média quantidade de peças nacionais e altíssima quantidade de peças locais).

Entre os festivais pelos quais *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* passou, o FIAC-BA é o segundo mais novo, fundado em 2008, seguido pela MIT-SP, em 2014. Sua criação está diretamente vinculada à ação do Núcleo de Festivais Internacionais de Teatro, que investiu institucionalmente para descentralizar os festivais internacionais das regiões Sul e Sudeste. Contou também com a convergência de políticas culturais federais e estaduais.

Entram nessa convergência o Instituto Goethe, a Aliança Francesa e o Instituto Cervantes, instituições atuantes na evolução do festival de Salvador. Trata-se de agências mediadoras de relações culturais que operam no campo internacional do mercado de bens simbólicos, engajadas em difundir suas respectivas culturas nacionais. A curadoria envolveu negociações entre os institutos e o festival para decidir quais obras deveriam ser financiadas para chegar até a cidade de Salvador.

O festival foi criado pela alemã radicada na Bahia desde 1996, Nehle Franke, com Ricardo Libório e Felipe Assis, já nascendo com força internacional, trazendo Peter Brook em sua primeira edição (Assis, 2025). Com formação acadêmica de excelência, os organizadores do festival acumulam capital intelectual com diplomas de mestrado e doutorado. A partir de 2011, com a criação dos Cadernos de Mediação Teatral,²³⁹ há um esforço sistemático de mediação cultural orientado pela lógica da formação de plateia. Essa iniciativa promove a articulação entre o festival e instituições de ensino básico, ao disponibilizar materiais didáticos elaborados pelo próprio festival — organizados pelo professor Ney Wendel, mestre e doutor pela UFBA.

A mediação torna-se, assim, um espaço de circulação legítima de interpretações das obras, ancoradas no campo teatral e alinhadas às questões sociopolíticas abordadas na programação. O trabalho de mediação segue sob responsabilidade de Rita Aquino a partir de 2011, que, à época, estava se doutorando em Artes Cênicas na UFBA e tornou-se professora a partir de 2015. Em 2013, é o diretor do festival, Felipe Assis, quem ingressa no mestrado em Artes Cênicas, e, em 2022, inicia o doutorado na mesma instituição. Com o aprofundamento do trabalho de mediação cultural como um espaço institucionalizado de troca com a comunidade local, fortalece-se o que ele denomina *tomada de consciência política*:

A gente começou a também ter esse lugar de escuta de diferentes populações sobre o que elas pensavam do próprio festival, não é? E o que é que elas almejavam com o festival? O festival tem que discutir sobre o que está acontecendo no Brasil, nesse momento, sabe de 2013, 2014. Começam as manifestações na rua, contra o governo Dilma. Depois vem toda a história do impeachment. Como é que a gente vai ficar alheio a isso, né? Como é que a gente vai simplesmente nos manter

²³⁹ Para este público, torna-se uma vivência estética (apreciação de obras que instigam a criatividade); experiência educacional (potencializa o viver na escola como campo aberto para a cultura); transformação pessoal (oportunidade de ouvir línguas diferentes, ver artistas de várias culturas, viver outras experiências culturais de Salvador e ser valorizado como pessoa e cidadão) e integração social (envolver-se com grupos de outros jovens e de contextos diferentes, de conviver de forma criativa nas oficinas e aprender a respeitar as diferenças socioculturais). (Wendell, 2012)

na nossa bolha e falar somente das questões, digamos da linguagem, de especialista para especialista. (Assis, 2025)

O produtor revela como as crises políticas se tornaram incontornáveis ao polo mais esteta do campo teatral. Em 2016, duas peças eram destaque na imprensa²⁴⁰ para a abertura do Festival, *Black Off*, da África do Sul, que tratava do tema do racismo, e *Para que o Céu não caia*, brasileira, criada a partir do livro do ativista e intelectual indígena Davi Kopenawa²⁴¹, autor que, em 2024, passa a ser exigido na seleção de doutorado de artes cênicas na USP. *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* estava prevista para os dias 26 e 27 de outubro, quinta e sexta-feira, no Centro Cultural Barroquinha. Assim como o FILO, o FIAC-BA escolheu um equipamento cultural que estabelece um diálogo simbólico com a obra, no ensejo dos festivais, implicando-se territorialmente em suas cidades. O Centro Cultural Barroquinha é uma antiga igreja católica, construída em 1723, local onde se estabeleceram cultos católicos de escravizados, mas também cultos de tradições nagô-iorubá, anteriormente ocupado por tupinambás. Assim, a apresentação da peça nesse espaço cultural mobiliza simbolicamente tais grupos sociais, rearticulando suas trajetórias, instituindo princípios e disputas políticas e evidenciando a posição marginalizada que ocupam na memória coletiva de Salvador.

O ataque político à peça no FIAC-BA torna evidente os vínculos entre a autonomização do campo teatral e a politização – processos comuns aos demais festivais analisados. Sendo o FIAC derivado do fortalecimento dos festivais internacionais, das políticas culturais a nível federal e estadual, e da intermediação de agências culturais em escala internacional – percebe-se uma posição de dependência não só do Estado brasileiro, mas do sistema de concorrência entre os Estados-nação em difundir suas produções teatrais como forma de competição cultural.

Objetivando o processo de curadoria, a escolha das peças se acomoda entre os festivais e as agências internacionais de fomento naquelas obras que apresentam algum denominador comum de interesse teatral e sociopolítico, o que faz de *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* sinédoque desse jogo internacional. O engajamento do festival contra

²⁴⁰ *Black Off* é uma produção que agrega participantes da África do Sul e da Suíça para fazer uma crítica ao racismo estrutural, ao mesmo tempo em que afirma o corpo e a produção de conhecimento negro. Já "Para que o céu não caia", da premiadíssima produção Lia Rodrigues Cia. de Danças (RJ), mergulha no mito do fim do mundo relatado pelo xamã yanomami Davi Kopenawa no livro *A Queda do Céu*, para imaginar formas de continuar e agir em um mundo aparentemente sem controle (G1 Bahia, 2017).

²⁴¹ Tornou-se imortal na Academia Brasileira de Letras em 2023, sendo o primeiro indígena a ocupar uma cadeira na instituição.

a censura da peça reverberou anos depois na convergência com o problema de empregabilidade levantado pelo *Manifesto Representatividade Trans*, “eu acho que depois de 2017 há, sim, uma tomada de consciência maior de que não basta só falar sobre o tema. Mas a gente também tem que ter essas pessoas no nosso modo de produção” (Assis, 2025).

A autonomização do campo também gera interesse na produção das formas de recepção alinhadas com as formas de produção, que se dão tanto para fora, orquestrando as atividades de mediação cultural e seminários, como para dentro, com oficinas especializadas para formação profissional de agentes no campo, espaços de exportação das obras brasileiras para programas e curadores estrangeiros. São nestes processos, de debates com o público constituído por agentes com trajetórias acadêmicas, socializados por preocupações estéticas e pedagógicas, que a ampliação das plateias precisa operar as típicas formas restritas da produção dos polos autônomos em recepções menos restritas, fazendo da politização sua estratégia essencial.

O diretor do FIAC-BA mostra que a disputa por interpretação política das peças programadas no festival aumentou no ano seguinte, 2018, próximo às eleições gerais. Assim, a mesma “tomada de consciência” do festival, que se realiza pela maior relação com a comunidade local por meio das atividades de mediação cultural, parece também informar o quadro interpretativo que a plateia espontânea articula. Se o momento de crise política consegue submeter os outros campos sociais à sua lógica (Sapiro, 2024), esta submissão se faz pelo quadro interpretativo projetado pelos *leigos* como forma de estruturação simbólica das produções artísticas.

Em meio às ondas de ataques às artes do segundo semestre de 2017, em especial ao *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, o FIAC-BA já se preparava judicialmente para a defesa. O contexto favorecia a interpretação de que o ataque a esta obra era um ataque ao campo teatral. Assim, se, com poucas horas antes da segunda apresentação na sexta-feira, o Festival não encontrou tempo hábil no judiciário para reverter a situação, foi através da mobilização de instituições e artistas participantes do FIAC, que, coletivamente, garantiram a apresentação da peça. Impedidos de apresentar no Centro Cultural da Barroquinha, a peça foi transferida para o Instituto Goethe, a cerca de dois quilômetros do local. Para isso, o

grupo de teatro Magiluth renunciou à apresentação da peça *Dinamarca*²⁴² programada naquele espaço, para garantir a apresentação de *O Evangelho*. Fato possível apenas em razão da convergência de disposições políticas deste polo do campo teatral, que via sua produção coletivamente ameaçada naquele momento.

Movimento similar de mobilização de pares aconteceu novamente em janeiro de 2019, quando o Festival Janeiro de Grandes Espetáculos, *festival de médio porte*, retirou de sua programação a peça após pressão de patrocinadores. A resposta veio com a recusa de aproximadamente quinze espetáculos em se apresentarem no festival naquele ano.

6.5.1. A BÍBLIA FARDADA

Dois dias antes da apresentação em Salvador, em 24 de outubro de 2017, o deputado Pastor Sargento Isidório iniciou um processo de intimidação, recorrendo a uma *ação de obrigação de não fazer*, acompanhada de pedido de *antecipação de tutela*, cuja decisão chegou ao teatro poucas horas antes da segunda apresentação, em 27 de outubro. Foram impetradas, simultaneamente, diversas ações por requerentes distintos, de modo a maximizar as chances de êxito (Assis, 2025; FIAC Bahia, 2017).

O pedido exitoso foi feito por três autores: Alexandre Santa Rosa Oliveira, Anderson Diego Gama Reis e André Boa Morte Gama, todos advogados, mas sem atuação na política institucional rastreada. Em 2024, o primeiro, Alexandre Santa Rosa Oliveira, apresenta-se em suas redes sociais como pastor e teólogo. O segundo, Anderson Diego Gama Reis²⁴³, possui escritório de advocacia e se apresenta como especializado em direito civil, do consumidor, empresarial, imigração e direitos humanos. Chama atenção em sua página no Instagram duas fotos: a primeira²⁴⁴, ao lado de um indígena, na qual se lê: “Direitos humanos é um conjunto de regras de aplicação universal. Infelizmente, muitas pessoas confundem a

²⁴² Sinopse: Um grupo de amigos da mais alta nobreza está reunido à mesa. Eles celebram os tempos, o momento presente e o “aqui”. Dentro de seus círculos de felicidades regradas, continuam esse tipo de vida, nos quais não existem “questões” e o que mais precisam é manter o seu status quo. Inspirado em Hamlet, de William Shakespeare, um dos textos mais conhecidos da dramaturgia ocidental, *Dinamarca* propõe, a partir da ficção, uma reflexão sobre o fenômeno das bolhas sociais.

²⁴³ <https://www.andersongamaadvocacia.com.br/>

²⁴⁴ <https://www.instagram.com/p/C6Z-YOZluQc/>

natureza dos direitos humanos com um suposto direito de criminosos; porém, estão equivocados”, datada de maio de 2024. Na segunda, o advogado está ao lado do ministro Paulo Pimenta, Ministro da Secretaria Especial de Comunicação do governo Lula. Por fim, o terceiro advogado, André Boa Morte, parece ter se enveredado pela carreira de segurança pública, tendo realizado, em 2023, formação à distância pela Secretaria Nacional de Segurança Pública, apresentando trabalho de conclusão final de curso sobre o papel das guardas municipais na segurança pública.

O perfil do segundo advogado, aparentemente destoante pela defesa dos Direitos Humanos, nos revela um fenômeno político e social muito significativo no Brasil. O que se convencionou entre os comentadores de política de voto “BolsoLula”²⁴⁵ classifica o grupo de eleitores que afirmavam votar ou em Bolsonaro ou em Lula. Assim, escolhem de forma diametralmente oposta no espectro político brasileiro, fenômeno que se manifesta fortemente entre os eleitores evangélicos. Entre diversos grupos comumente analisados em pesquisas eleitorais, os setores evangélicos e periféricos parecem estar, por um lado, em defesa dos valores morais de suas igrejas, alinhados, em parte, ao bolsonarismo – o que justifica o forte engajamento de determinados políticos contra a peça. Por outro lado, pela sua posição econômica, podem estar pendentes a valorizar os avanços socioeconômicos conquistados nos períodos de governo petista. Mais do que uma realidade em si, essa é a própria forma de produção de distinção política estratégica levada a cabo pela campanha de Lula e durante seu terceiro mandato, que estrategicamente buscaram arrefecer o debate moral e avançar nas questões econômicas.

O trio solicitou ação contra a ré, Fundação Gregório de Matos, responsável pelo Centro Cultural da Barroquinha. No pedido, eles argumentam que a peça expôs ao ridículo Jesus Cristo, ferindo o direito à liberdade religiosa, praticando crime previsto no artigo 208 do Código Penal, difamação religiosa. Assim como em Porto Alegre, também se basearam na Lei Caó (7.716/89) em seus argumentos²⁴⁶.

²⁴⁵<https://oglobo.globo.com/politica/o-voto-bolsolula-eleitores-de-lula-indicam-bolsonaro-como-segunda-opcao-21977329>

²⁴⁶ As partes autoras suscitaram na peça vestibular, em síntese, que o réu pôs em cartaz para as datas de 26.10.2017 e 27.10.2017, ambos com início às 20:00, a apresentação de uma peça teatral cujo tema é: “O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu”; que a peça referia-se a um monólogo em que Jesus Cristo (filho de Deus bíblico), estaria vivendo em dias atuais e que ele seria uma mulher transgênero; que a peça revelou ainda, que eram histórias bíblicas conhecidas, mas que foram recontadas em uma perspectiva “contemporânea”, propondo uma reflexão sobre a intolerância sofrida por transgêneros e minorias em geral; que a questão da

Em sua decisão, o juiz Paulo Albiani Alves²⁴⁷ acolhe os pedidos e justifica que não é possível averiguar com eficiência os fatos, dada a urgência, e que esta configura ameaça de danos de difícil reparação. O juiz ainda impõe multa diária de um milhão de reais em caso de descumprimento.

O deputado estadual da Bahia, Pastor Sargento Isidório, articulador dos pedidos jurídicos, é figura política central. Presente na política brasileira desde 1998, ele se destacou ao conduzir a greve dos policiais militares da Bahia em 2001. Com um passado conturbado, apresenta-se reiteradamente como alguém salvo pela religião. Entre os problemas do passado, inclui a homossexualidade, dizendo-se “ex-gay”. Tornou-se pastor da Igreja Assembleia de Deus e, em 1991, criou a Fundação Doutor Jesus para tratamento de viciados em álcool e drogas no interior da Bahia – que, anos depois, viria a ser denunciada por diversas violações de direitos humanos. Sem fidelidade partidária, ao longo dos anos esteve no PMDB (1998-1999), no PT (1999-2005) – neste partido, recebia críticas dos correligionários pelas posturas abertamente homofóbicas, deixando-o no ano do escândalo do mensalão. Passou ainda pelo PSC (2005-2009), PSB (2009-2013), voltou ao PSC (2013-

identidade travesti era elemento chave do espetáculo; esclareceu que a peça era atentatória a dignidade à fé cristã/católica e todos aqueles que acreditaram e respeitaram Jesus como filho do Deus criador do universo, sem que olvidasse ainda o personagem histórico que ele representou e sua filosofia de vida em suas palavras; salientou ainda que tal peça teatral era extremamente ofensiva a moral da humanidade que era em sua grande maioria crente no homem JESUS como filho de Deus e grande personagem histórico do mundo, tal qual foi, BUDA, MAOMÉ, GANDHY, e outros grandes expoentes da história que deixaram legado para a humanidade; que a divulgação do evento informava que se o Cristo estivesse presente em nosso meio nos dias hodiernos ele seria um transgênero; que expôs ao ridículo os símbolos nacionalmente encontrados, como a cruz e o próprio homem (Tribunal de Justiça do Estado da Bahia, 2017)

²⁴⁷ Compreendo que não se pode tentar, assim, eliminar os símbolos/ crenças religiosos mais tradicionais do povo, com narrativas debochadas e fantasiosas, como que lhe arrancando as raízes. A cognição deve ser averiguada com superficialidade, exatamente por conta da própria urgência, que não permite um exame aprofundado dos fatos. Não há necessidade de absoluta certeza da ameaça do perigo, bastando que seja possível. É preciso haver receio fundado. Avalio ser necessária a antecipação da eficácia do julgado, porque se não deferida, haverá probabilidade de ocorrer o risco para a parte autora, danos que serão eliminados, se a antecipação houver, pois a permanência desta situação constitui risco objetivo, conforme exame da própria documentação acostada aos autos. Essa situação traduz uma suposta apreensão de um dano ainda não ocorrido, mas preste a ocorrer, que será irreparável ou, pelos menos de difícil reparação, sendo este receio de índole subjetiva, sem se considerar neste comenos o comportamento da parte ré, quanto a sua real culpa, dolo ou sua contribuição para que os danos venham a existir, com arrimo no livre convencimento deste órgão judicial monocrático soteropolitano. Pode-se afirmar ainda que o dano já esteja a ocorrer, motivo este suficiente para se acolher a tutela provisória de urgência antecipatória, em face da presença irrefragável dos requisitos. À vista do quanto gizado, concedo a tutela provisória de urgência antecipatória antecedente na presente demanda em favor da parte autora, devendo ser expedido o competente mandado nos termos do (s) pedido (s) constante (s) da peça preambular, até ulterior deliberação desta justiça monocrática soteropolitana. O não cumprimento do comando judicial de obrigação de não fazer de tutela provisória de urgência antecipada pela parte acionada, a partir da intimação pessoal do seu respectivo representante legal, a respeito desta decisão, incidirá multa diária no importe de R\$ 1.000.000,00 (um milhão reais), em favor das partes autoras. (Tribunal de Justiça do Estado da Bahia, 2017)

2016), PROS (2016), PDT (2016-2017) e AVANTE (2018-presente). Em 2013, entrou em polêmica com a cantora baiana Daniela Mercury, quando esta assumiu sua relação com outra mulher. Daniela Mercury será uma personagem importante em relação ao espetáculo, defendendo-o publicamente pela censura nos palcos do Festival de Inverno da cidade de Garanhuns, em Pernambuco.

Em 2016, Pastor Sargento Isidório ficou em terceiro lugar nas eleições para a prefeitura de Salvador. Dois anos depois, em 2018, tornou-se deputado federal mais votado da Bahia (Reis et al., 2022), chegando a Brasília com a maior renovação de deputados desde a redemocratização, junto de Filipe Barros. O deputado é exemplar de um fenômeno progressivo da política brasileira: desde os anos 2000, os candidatos a vereadores ou prefeitos que utilizam explicitamente uma identidade religiosa cresceram 225%. Um crescimento 16 vezes maior do que o de candidatos totais. Os termos vinculados à religião evangélica, como pastora, pastor, bispa, bispo, irmão, irmã, somam 91% do total de candidaturas com nomes religiosos (Reis et al., 2022). A eficácia de candidaturas religiosas foi extremamente alta nas eleições de 2020: em oito capitais, os evangélicos somaram 10% dos candidatos, mas ocuparam 50% das cadeiras nas Câmaras Municipais pesquisadas (Reis et al., 2022).

Com pedido judicial sucinto, é nas redes sociais que verificamos sua estratégia mais significativa; em vídeo, o pastor discorre sua indignação²⁴⁸. De terno e gravata, ele segura um jornal na mão com manchete sobre a peça. O jornal, contudo, sequer é tocado pelo pastor,

²⁴⁸“Segundo Jesus, a rainha do céu. Que sacanagem, viu? Sinceramente, irmãos querem desconstruir a imagem moral e santa do senhor Jesus, zombando, cinicamente da nossa fé. Há poder no sangue de Jesus, irmãos inimigos de Deus ultrapassam seus limites, encenando, tentando difundir nosso Jesus da bíblia como um travesti, ou seja, Jesus pode ser homossexual, viado! Esses canalhas asquerosos, vermes, nojento, profanos, tentam incutir na humanidade uma Maria prostituta e agora é um Jesus gay. Criam o evangelho segundo Jesus, a Rainha do céu. Chega! Insinuar que o senhor Jesus, adorado por nós cristãos de todo o nosso coração, é travesti, apelidando de rainha do céu. Chega aos limites do desrespeito à fé cristã. Acionei a justiça para não permitir essa vagabundagem, safadeza, vilipêndio, profanação contra o nome do senhor Jesus. **Chama a atenção das autoridades para prevenirmos um derramamento de sangue anunciado num confronto religioso que eles estão provocando. Lembro dos 12 jornalistas franceses mortos por terem brincado com a fé alheia, após desrespeitar Maomé e Alá. Toda ação causa reação.** Eu estou em busca da paz. O Brasil é pacífico religioso, plural. Por isso não podemos deixar crescer a falta de respeito e intolerância religiosa. Volta a dizer, discordar da religião é direito, mas respeitar a fé alheia é nossa obrigação. Nós podemos não concordar, mas é um dever respeitar. É flagrante o desrespeito à nossa fé cristã. Precisamos nos unir. **Com que esses nojentos, intolerantes, escroques, vermes asquerosos, profanos, perversos, inimigos de Deus, seguidores de Jean Wyllys e da Rede Esgoto.** Irmãos amados e queridos, independentes das nossas religiões, manifeste-se! Deus não chamou covarde. Essa luta não é só do Pastor Sargento Isidório. Participe compartilhando, curtindo, comentando, enviando para os grupos do WhatsApp, como puderem. O homem diz que o silêncio dos bons é que incomoda. A Vitória é nossa pelo sangue de Jesus, e **Jesus é o nosso general.** Deus abençoe a todos, ô Glória” <https://www.youtube.com/watch?v=rlNK4XsSSo>

estando preso dentro de uma Bíblia Sagrada. A performance midiática é contundente, primeiro pela simbologia do gesto, exprimindo impureza: a própria notícia precisa da proteção de um instrumento sagrado para ser manipulada. O pastor ainda conduz uma série de associações muito significativas para entendermos as disputas políticas e morais no Brasil. Isidório não menciona as artistas, o Festival e sequer a Fundação Gregório de Matos, que ele acusa e interpela juridicamente. No vídeo, ele trata de uma entidade genérica, “eles”. Dessa forma, Isidório pôde estabelecer, com certa margem, quem são os inimigos e constituir a imagem de seus oponentes políticos. Entre os citados aparecem o deputado Jean Wyllys e a Rede Globo (citada como Rede Esgoto). Sua ação judicial é narrada como uma atitude preventiva, isto é, ele afirma solicitar ajuda das autoridades para evitar a violência, se referindo ao caso Charlie Hebdo, mais uma vez presente na disputa. Em sua versão, o pastor se refere ao atentado como um exemplo do que poderá vir a acontecer caso os cristãos continuem a ser ofendidos – posicionando-se contra o semanário francês. Assim, a própria perda da ação judicial parece poder gerar ganhos políticos ao pastor, que consegue alargar seus inimigos em seu genérico “eles”, incluindo o poder judiciário.

6.5.2. O PROBLEMA DAS INTERPRETAÇÕES JURÍDICAS

Anna Arzoumanov, (2025) mostra, a partir do contexto francês, como o julgamento da liberdade de expressão atravessa problemas sociológicos e linguísticos, nos quais texto e contexto são dialeticamente remetidos, e, sobretudo, a diferença no julgamento das palavras que se referem a abstrações e das palavras que se referem a um grupo social identificável. Em meio a esses problemas, está o embate entre os princípios de interpretações estéticas e os princípios de interpretação dos fatos à luz da lei.

No Brasil, a judicialização das artes no ano de 2017 também levou à tomada de posição de instituições do campo jurídico. A Ordem dos Advogados do Brasil, Seção Bahia, ingressou na disputa no dia 30 de outubro, posicionando-se a favor da peça, caracterizando a decisão judicial como censura, e afirmando que o argumento de liberdade religiosa seria abusivo neste contexto. Dedicou-se à interpretação da peça e do cristianismo, afirmando que ela não atacava a fé cristã; Jesus era utilizado para promover valores de justiça e respeito; e

a repulsa à associação de Jesus com a transgeneridade seria expressão de preconceito. Fez, ainda, uma consideração sobre a condição da arte, afirmando que ela não é dependente do real, sendo livre para a ficção e especialmente importante para grupos dominados lidarem criativamente com a violência a que estão submetidos. Afirma, no entanto, o direito de proibição da peça caso apresentasse discurso depreciativo, coadunando a interpretação de legítima tutela do “direito ao sentimento religioso”²⁴⁹

O processo judicial baiano encerrou-se com uma decisão oposta à primeira. O juiz Benício Mascarenhas Neto fez questão de posicionar-se contra as demandas, apesar dos fatos já serem passados, indicando a inaceitabilidade dos argumentos por destoarem de qualquer tipo de interpretação de direito fundamental da Constituição Brasileira.²⁵⁰ Ele realiza

²⁴⁹ Para Nietzsche, a força criativa do humano que está presente na arte (como em nenhum outro recurso) é o que nos dá condições para enfrentar os momentos difíceis da vida. Noutras palavras: a arte é um recurso humano para lidar com a dificuldade e ao proibir a encenação artística o Estado-juiz está retirando o direito das pessoas (inclusive das pessoas LGBT, que são diariamente atacadas, em especial as próprias pessoas trans) de terem a oportunidade de lidar com a violência de modo criativo, com potência para criar possibilidades. A vivência democrática é intrinsecamente complexa e plural, diversificada, e, portanto, difícil. O desejo por um mundo mais simples, com uma harmonia “pacífica” e sem quaisquer atritos pode levar a posturas intolerantes e ditatoriais.

É de se salientar, também, que a arte não está comprometida com a realidade. Ao contrário: ela é escape do real, daí porque ficcional, e trabalha com a metáfora e com o simbólico, traduzindo sentimentos, percepções, interpretando e reinterpretando fatos da vida. Por isso, a representação reinterpretada de uma figura religiosa histórica serve justamente à transmissão de uma mensagem sob outra forma, e que no caso em tela era justamente uma mensagem de amor, tolerância e inclusão, não devendo ser proibida se não adotar, como de fato não adotou, qualquer tom jocoso, de mero deboche ou depreciativo. Aliás, a percepção de que a encenação de Jesus por uma atriz trans é depreciativo só pode (Garbelotto; Paraense, 2017, p.2).

²⁵⁰ Eu poderia simplesmente, afirmar que a liminar está prejudicada, posto que, sendo hoje, 30 de outubro de 2017, esta decisão não poderia alterar fatos passados, contudo, diante de tanta polêmica, entendo que devo me expressar sobre o tema, para que não pareça omissão. Para mim, inexiste dúvida de que Jesus Cristo, o homem mais importante que surgiu na terra, até hoje, era heterossexual e de uma inteligência incomum. A peça, ao retratar Jesus Cristo de forma diversa, em relação a sua sexualidade, quis corporificar em um homem, incontestável, em outro, que sofre preconceitos diários, em suas diversas formas. Em nenhum momento, percebi qualquer ato que pudesse desqualificar Jesus Cristo, ao contrário, faz uma comparação atual do sofrimento deste magnífico homem, com outro de sexualidade diversa da sua, mostrando a incompreensão e a intolerância humana. Acredito que Jesus Cristo esteja acima deste tipo de debate, que nada acrescenta e só traz sofrimento e rejeição a quem é discriminado por sua opção sexual. A intolerância, seja de que tipo for, não ajuda em nada. Acredito na liberdade de expressão, desde que não incita ao ódio ou a discriminação, o que não é o caso em debate nesta autos. O artigo 5º, incisos IX e XIII da [Constituição Federal](#), é bastante claro e, não deveria existir qualquer dúvida a respeito do seu alcance. CONSTITUCIONAL. LIBERDADE DE EXPRESSÃO. CONTROLE CULTURAL. INACEITABILIDADE. Destoa de toda e qualquer concepção que se possa ter quanto a Estado de Direito e liberdade de expressão, assim como traduz reduzida compreensão do processo cultural, tentativa de estabelecer verdadeira censura e, mais, individualizada, quanto à definição da nominata dos partícipes de evento e suas manifestações, sem falar no indevido prognóstico quanto ao seu conteúdo. Falta de legitimação e pedido juridicamente impossível. (Mandado de Segurança Nº 70056099724, Tribunal Pleno, Tribunal de Justiça do RS, Relator: Armínio José Abreu Lima da Rosa, Julgado em 20/08/2013) (TJ-RS - MS: 70056099724 RS, Relator: Armínio José Abreu Lima da Rosa, Data de Julgamento: 20/08/2013, Tribunal Pleno, Data de Publicação: Diário da Justiça do dia 21/08/2013) Aquele que se sentir ofendido, poderá pedir reparação, na forma da lei, além de fazer as críticas cabíveis, democraticamente. Diante do exposto,

interpretação da peça, acatando a perspectiva da metáfora do sofrimento com a denúncia da intolerância, e afirma não encontrar qualquer ofensa a Jesus Cristo na obra. Reprova a interpretação artística anterior, afirmando incompreensão da peça, da cultura e da legislação. O juiz difere da OAB quanto aos limites da liberdade de expressão, avançando-os à régua para a incitação ao ódio e à discriminação, enquanto a OAB parece marcar o limite de forma mais restritiva, na incidência de “tom jocoso, deboche ou depreciativo”.

Os agentes do Judiciário se empenham em disputar a interpretação da obra, projetando sobre o teatro o modelo fundamental de sua própria prática: a interpretação correta da lei, transposta para a busca da interpretação correta (ou incorreta) da peça. E, em alguns casos, afirmando certa autonomia de expressão da peça pelo seu contexto de enunciação, o teatro.

As decisões judiciais, ao pretenderem fixar um único sentido legítimo da obra, entram em choque com a lógica consagrada no campo teatral, especialmente entre seus intelectuais dominantes, que valorizam a polissemia. Nesse sentido, enquanto o teatro se ancora na pluralidade de leituras — como exemplificado nas formulações de Rancière (2022) em *O Espectador Emancipado* — o ingresso da obra no sistema de justiça desloca o poder interpretativo para uma autoridade legalmente legitimada, restringindo a abertura de significados que constitui o valor simbólico do campo — em defesa dos ataques sofridos pelo campo.

Se, no campo estético, a polissemia constitui um valor reconhecido e convertido em capital simbólico, no campo jurídico ela é reduzida em nome da necessidade de decidir sobre os limites da liberdade de expressão. Assim, a obra, antes aberta a múltiplos sentidos, é submetida a um regime de leitura que a transforma em enunciado unívoco, revelando o choque entre dois modos de interpretação socialmente instituídos.

A judicialização da peça apresenta performance política interessada na eficácia da proteção do sentimento religioso, mobilizado enquanto inviolável para os fiéis do cristianismo, que, enquanto modelo religioso total, é avesso ao relativismo da compreensão própria da legislação laica, que o vê como mais um modelo de crenças como qualquer outro, portanto passível de críticas. Compartilhado entre os agentes integrantes do escândalo — artistas, produtores, de um lado, e políticos e religiosos, do outro —, o limite da liberdade

entendo prejudicada a liminar e, mesmo que não estivesse, indeferiria o pedido.(Tribunal de Justiça do Estado da Bahia, 2017)

de expressão está na ofensa, que, se não cometida pela peça, não pode ser assim condenada – estratégia semântica anteriormente analisada já na diferença entre *The Gospel According to Jesus*, *Queen of Heaven* e *God's New Frock*.

Assim, a homologia entre crença e identidade religiosas opera como um mecanismo de blindagem simbólica, uma vez que a crítica ao sistema de crenças passa a ser reinterpretada como violação da liberdade religiosa, sendo esta elevada a um patamar normativo equivalente — ou mesmo superior — ao direito à liberdade de expressão.

6.6. Festival Corpos Visíveis contra a teocracia carioca

Então, era um projeto que foi formatado para um edital específico, inicialmente.(Suarez, 2025 Festival Corpos Visíveis)

O Festival Corpos Visíveis foi realizado, pela primeira vez, em junho de 2018, no Rio de Janeiro, três meses após o assassinato de Marielle Franco²⁵¹, vereadora na mesma cidade, um mês após a prisão de Lula e seis meses antes das eleições de Jair Bolsonaro, na mesma cidade onde este fez carreira política. Naquele período, Crivella era prefeito, marcando sua gestão por conflitos ideológicos e perseguição às atividades culturais.

Sobrinho de Edir Macedo, fundador da Igreja Universal do Reino de Deus — criada em 1977 —, Marcelo Crivella construiu sua trajetória no interior de uma das principais organizações pentecostais do país. Ao lado da Igreja Assembleia de Deus, a Igreja Universal se consolidou como uma das maiores igrejas evangélicas do Brasil, destacando-se por seu êxito midiático e político, especialmente após a aquisição da emissora de televisão Record em 1989, pouco mais de uma década após sua fundação. (Mariano, 2008) A Record tornou-se uma das emissoras centrais do sistema televisivo brasileiro, com audiência marcadamente popular.

Crivella foi bispo e missionário da Igreja Universal durante cerca de uma década em países africanos, como África do Sul, Namíbia e Angola. A partir dessa experiência, publicou livros nos quais manifesta posições abertamente hostis às religiões de matriz

²⁵¹ Vereadora pelo Partido Socialismo e Liberdade (PSOL) na cidade do Rio de Janeiro, Marielle Franco era ativista feminista e defensora dos direitos humanos. Seu assassinato marcou a história política brasileira e teve repercussão internacional.

africana e à homossexualidade. Paralelamente, desenvolveu carreira artística como cantor gospel — atividade que não o aproximou do campo cultural artístico autônomo, mas reforçou sua consagração no interior do campo religioso. No plano político, Crivella construiu uma longa trajetória no Rio de Janeiro, concorrendo a diferentes cargos eletivos. Foi senador da República entre 2003 e 2017 e integrou o governo Dilma Rousseff entre 2012 e 2014, no contexto das alianças políticas estabelecidas à época. Ainda assim, votou favoravelmente ao impeachment da presidente em 2016.

A chegada de Crivella à prefeitura do Rio de Janeiro no ano de 2017, em meio à crise fiscal da cidade no período – que se repetia em outras capitais brasileiras, foi marcada, entre outros eventos, pela suspensão do pagamento de editais de financiamento direto à cultura, de projetos já aprovados. *Corpos Visíveis* foi concebido neste contexto:

essa primeira edição, ela já vem com essa carga de ter o calote, já vem com essa carga de juntar muitas pessoas diferentes e com isso também uma mobilização muito grande em torno. Por quê? Porque muita gente. Eram muitas pessoas envolvidas, era muita gente fazendo. Muita gente com muitas conexões, com muitas entradas diferentes, tudo mais, inclusive articulações sociais, articulações políticas e tal (Suarez, 2025)

O que fez da suspensão de pagamentos uma pauta de convergência entre os diferentes agentes culturais foi o fato de que, embora competissem entre si por recursos públicos e por posições de diferenciação e consagração entre os pares, esses agentes se aliaram contra a prefeitura. Não foi apenas a suspensão de pagamentos que mobilizou o setor; sua ação contra as intervenções artísticas que pautavam minorias sexuais foi inequívoca. Em 2017, Crivella acompanhou o ponto alto do movimento de perseguição à arte pela extrema direita, proibindo a peça de teatro *Bicha Oca* no espaço Castelinho do Flamengo e a exposição *Queermuseu*, programada para o Museu de Arte do Rio (MAR) – ambos equipamentos culturais geridos pela prefeitura.

Quase um ano depois, a exposição foi montada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, instituição de grande reconhecimento no Brasil, mantida pelo Estado do Rio de Janeiro. A campanha de doações para a realização da exposição levantou um milhão de reais em pouco mais de dois meses, sendo divulgada como a maior campanha de financiamento coletivo já realizada no Brasil até aquela data (Globo, 2018). Vale lembrar que, ao final de 2018, o governador do Estado do Rio de Janeiro, Luiz Fernando Pezão, estava enfraquecido politicamente, em meio a escândalos de corrupção que aconteceram no mesmo mês de abertura da exposição. Ele sequer concorreu à reeleição.

Diante da retração do financiamento público, parte dos agentes cariocas buscou recursos em instituições privadas. O Festival *Corpos Visíveis* orientou-se tematicamente para atender às exigências de editais apresentados pela instituição Oi Futuro, braço cultural da empresa de telefonia que financiava projetos culturais via isenção fiscal. Assim, tais instituições privadas figuravam como alternativa ao financiamento direto da prefeitura do Rio de Janeiro, mantendo a posição política engajada, portanto mais autônoma às exigências de bilheteria. Como afirma a idealizadora do Festival, o projeto atendeu a uma demanda por atividades culturais na área de gênero e identidades sexuais, com destaque para espaços culturais da periferia da cidade – em convergência com a trajetória pessoal da idealizadora, reconvertida em capital simbólico para a disputa dos recursos.

Assim, o festival não se caracterizava por tratar de linguagens artísticas, mas por tematizar as relações de gênero e minorias sexuais em diversas formas expressivas, apresentado publicamente como “o primeiro festival latino-americano em gênero e diversidade”, no qual “diversidade” é uma redução metonímica para as identidades sexuais estigmatizadas. Isso nos ajuda a compreender como as instituições do campo cultural, em suas formas próprias de decisão de alocação de recursos públicos, via isenção fiscal, organizam seus editais, orientando a produção de projetos politizados.

Se, por um lado, o edital significa forte efeito propositivo das instituições, a ação requer, na mesma medida, agentes culturais com *habitus* coincidentes, partilhando a crença da importância política das expressões artísticas, axiologicamente mobilizadas pela filosofia da representatividade – condensada no nome do festival *Corpos Visíveis*. Neste sentido, o corpo, enquanto categoria analítica e sociopolítica, adquiriu centralidade na produção cultural contemporânea, impulsionada pelo desenvolvimento de reflexões no campo da filosofia e das ciências sociais nas últimas décadas. Embora já presente em autores clássicos como Marcel Mauss e Mary Douglas, essa abordagem ganhou destaque sobretudo a partir de Michel Foucault, cuja concepção de biopolítica coloca em destaque a articulação entre corporalidade, identidades sexuais e relações de poder (Cintra; Pereira, 2010) — o que nos permite compreender o uso, também político, do termo no setor de produção cultural. Além disso, como analisado, trata-se de uma categoria particularmente relevante para as artes cênicas, que têm o corpo como meio privilegiado de expressividade poética.

A trajetória da criadora do Festival *Corpos Visíveis* nos ajuda a entender o alinhamento político ao edital da Oi Futuro e sua disposição para demandar uma autonomia

na produção de forma politicamente manifesta. Graduada em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, ela formou-se como atriz na ONG Ecoa Teatro Social, entidade que se define pela defesa do protagonismo social e do teatro como forma de transformação, tendo como missão “formar atores para atuação nos palcos e no mundo” (ECO A Teatro Social, 2020), e, no audiovisual, capacitou-se por meio da Escola Popular de Comunicação Crítica (ESPOCC), gerida pelo Observatório das Favelas, entidade do terceiro setor voltada à formação e promoção de políticas públicas para as favelas. Ela organiza sua biografia com alguns episódios, primeiro marcando uma formação humanista ainda na infância, ao acompanhar a madrinha — enfermeira que, em suas atividades de caridade cristã, dedicava-se ao cuidado de feridas de pessoas em situação de rua no Rio de Janeiro. Segundo, a amizade que constituiu com Luana Muniz, presidenta da *Associação dos Profissionais do Sexo do Gênero Travesti, Transexuais e Transformistas do Rio de Janeiro* e que também ajudou a fundar o projeto *Damas* da Prefeitura do Rio, que capacita travestis e transexuais para o mercado de trabalho.

Portanto, sua formação artística passou por uma perspectiva socialmente crítica, ao mesmo tempo em que foi nela que desenvolveu suas redes de contato e capital social, mobilizados para realizar o projeto e, posteriormente, para defendê-lo da ingerência do prefeito-bispo. Mobilizada por diversos agentes na cidade do Rio de Janeiro, a peça *O Evangelho Segundo Jesus Rainha do Céu* foi programada no festival como uma estratégia política deliberada em disputa com a prefeitura de Marcelo Crivella. Explica a idealizadora:

Acho que no meio do caminho a gente resolveu que estava assim muito blasé, muito simples. [...] a gente podia trazer algo mais para causar um pouco mais, assim. E aí foi escolha do espetáculo da Renata, foi nesse primeiro lugar. [...] Pô, a gente ia bater logo de frente com o Crivella isso é bom, né?” Ele cortou todo o dinheiro, vamos, vamos causar mesmo. (Suarez, 2025)

O que faz a programação atender a uma dupla jogada política é, primeiro, a aversão ao conservadorismo moral do prefeito, em sua posição avessa às pautas feministas e aos direitos sociais das minorias sexuais. Segundo, a desarticulação financeira de todo o setor cultural da cidade que, embora tivesse uma base eminentemente fiscal, foi interpretada pelos agentes culturais como uma forma de retaliação política direta. A dobradinha só foi possível graças à independência dos recursos públicos em relação à prefeitura. No entanto, apesar de prescindir do financiamento municipal, a programação da peça *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* ocorreu em um espaço cultural administrado pela prefeitura — o que manteve nas mãos do prefeito um poder de intervenção.

Poucos dias antes da estreia, o jornalista Ancelmo Gois publicou, no maior jornal da cidade, *O Globo*, uma nota que impulsionou a mobilização em torno do escândalo²⁵², marcando, em poucas palavras, a polêmica. Rapidamente, o prefeito foi às redes sociais responder à coluna, dizendo que a peça não aconteceria, que o espaço estava com problemas de gestão, mas que, em especial, durante a sua gestão, nenhum artista ofenderia a consciência dos cristãos – comunicado feito não sem tecer críticas ao jornalista.²⁵³ A ideia de *consciência dos cristãos* retoma o discurso já trabalhado anteriormente, em cima da judicialização da peça que mobiliza a violação do ‘sentimento religioso’. O termo também se aproxima de outra forma discursiva comum à política fundamentalista religiosa, que busca impedir o aborto, em casos previstos por lei no Brasil, a partir do direito à objeção de consciência por parte do profissional de saúde para se recusar a realizar o procedimento.

A censura mobilizou agentes do setor cultural, que já se encontravam previamente engajados em confrontar a prefeitura em razão da restrição de pagamentos. Mais do que isso, exatamente naquela semana, acontecia a Conferência Municipal de Cultura da cidade do Rio de Janeiro, espaço de participação democrática dos agentes e instituições de cultura para a constituição das políticas culturais do município. Com relações previamente estabelecidas com os participantes, a equipe do festival converteu rapidamente seu capital social em capital político para a batalha que se formava. A presença e a disposição para a mobilização política dos integrantes do evento foram acionadas de forma ágil para denunciar os ataques da prefeitura ao projeto que, àquela altura, já repercutia nacionalmente.

Como discutido anteriormente, a natureza intermitente, descontínua e relativamente imprevisível das políticas culturais tende a tornar esses agentes particularmente atentos e

²⁵² Parque Madureira receberá peça com travesti no papel de Jesus Cristo. Por Ancelmo Gois. 31/05/2018 Jesus Cristo travesti. O Parque Madureira receberá, dia 9, sábado, uma peça que vai dar o que falar. A começar pelo nome: “O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu”. Nela, Cristo será vivido por uma travesti que recontará, por uma “perspectiva contemporânea”, histórias bíblicas conhecidas, propondo uma reflexão sobre a violência contra transgêneros e minorias em geral. Será durante a mostra “Corpos visíveis”, de 8 a 10 de junho. (Gois, 2018)

²⁵³ Oi, pessoal. Mais uma vez eu tenho que vir a público para dizer que a nota que saiu na coluna do Ancelmo é fake news, mais uma! Ele fala sobre um espetáculo que ia ser feito lá numa arena do parque de Madureira, e o espetáculo que ofende a consciência dos cristãos. Então, eu quero dizer que essa arena tá fechada. Houve um problema na licitação. Quem perdeu fica plantando notas de atividades que não vão existir. E que, infelizmente, encontra espaço na coluna de um jornalista que não apura, que desculpe, desqualifica a profissão de jornalismo. Então, eu venho aqui, para mais uma vez, dizer que é fake News, essa notícia não existe. Nós, melhor..., na minha administração, nenhum espetáculo, nenhuma exposição vai ofender a religião das pessoas. Eu não vou permitir. Enquanto eu for prefeito, nós vamos respeitar a consciência, a religião das pessoas” (Crivella, 2018)

mobilizados diante das práticas políticas — e não foi diferente neste episódio. Políticos à esquerda da cidade, como David Miranda e Pastor Henrique Vieira, se mobilizaram pela promoção da obra. Em poucos dias, a confluência de forças do setor cultural transferiu as atividades do festival para a Fundação Progresso, um dos mais importantes centros culturais do país, que cedeu o espaço a preço simbólico, convergindo a correlação de forças contra o fundamentalismo religioso em prática na prefeitura.

Assim, com representante eleito pela sua trajetória religiosa, moralmente conservador, portanto oposto aos direitos das minorias sexuais, o episódio em torno da peça *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, em maio daquele ano, demonstra as tensões entre os agentes de cultura e sua expressão refratada de disputa moral, e o poder político, em oposição pública direta contra a peça. Sobretudo, mostra como o setor cultural da cidade, dependendo dos recursos públicos para, autonomamente, organizar suas atividades politicamente orientadas, precisa articular outras esferas do poder público, como os recursos do governo do Estado do Rio de Janeiro, controlado pela iniciativa privada via isenção fiscal. Foi o caso do festival e do ataque à peça *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, mas também da mostra *QueerMuseu*. Do outro lado, enquanto o bispo ocupava a cadeira de prefeito, o ataque às atividades culturais era performado como uma forma legítima do poder público em defender uma religião contra o inimigo que se fazia nos palcos.

Não obstante, a forma escândalo foi capaz de converter-se em capital simbólico para ambos os agentes, que, a partir dos seus próprios circuitos, mostram uma virtude, capital também virtualmente convertível em números, segundo a produtora: “O Crivella fez um bom trabalho de relações públicas para o projeto. O retorno de mídia foi de 2 milhões. A vaquinha que a gente fez, em três dias, a gente arrecadou 10 mil reais”. Isto é, em razão do escândalo, a divulgação do projeto ganhou repercussão inatingível sem a polêmica, gerando alto valor midiático e ainda recursos financeiros para pagamento dos novos custos que a proibição causou.

Após o episódio, a equipe do Festival seguiu como produtora cultural na cidade – Coletivo Delas. A primeira experiência de jovens produtores/as se sedimentou em duas atividades principais: no Festival Corpos Visíveis e no Cine Diversidade. Ao longo do tempo, as instituições transnacionais assumiram um papel cada vez mais central na sustentabilidade da produtora: — como o *British Council*, a *Organização dos Estados Ibero-Americanos* (OEI) e a *Co.Liga*, esta última uma escola de audiovisual fruto da parceria da

Fundação Roberto Marinho e da OEI. Essas relações ampliaram seu prestígio simbólico, inserindo-a em circuitos transnacionais de legitimação e contribuindo para a reconfiguração das relações entre agentes culturais, mercado e Estado. A presença dessas instituições internacionais na legitimação do festival – uma vez que elas apoiam de forma institucional, mas nunca o fizeram financeiramente – evidencia uma tensão entre um moralismo nacional de matriz religiosa da cidade e um “laxismo” internacional cosmopolita, configurando uma disputa simbólica sobre quem tem autoridade para definir os limites da arte e da moral no espaço público brasileiro.

Como mostra Nicolau Netto (2012), no caso da *World Music*, as agências transnacionais desempenham papel central na agregação de valor aos bens simbólicos marcados pela diferença. Quando o Estado se volta contra a produção simbólica da diferença, a produção cultural passa a depender das instâncias transnacionais. No plano interno, instituições privadas — como o Oi Futuro e a Fundação Roberto Marinho — seguem subsidiando a autonomização cultural, ao possibilitarem que elas não se curvem à bilheteria, dando continuidade ao valor transnacional de produção da diferença, que é, ao fim e ao cabo, uma forma de politização.

6.7. Festival de Inverno de Garanhuns: uma bomba contra Jesus Travesti

O Festival de Inverno de Garanhuns é dedicado a diversas linguagens e acontece desde 1991, no agreste pernambucano. Em julho de 2018, o seu lema foi “Um viva à liberdade”, como posicionamento institucional em favor da liberdade artística e da diversidade. Estamos garantindo que o FIG será um território livre para a fruição da nossa diversidade, da liberdade criativa e de todas as vivências artísticas e culturais, expressão da nossa própria identidade como povo”, disse o secretário de Cultura de Pernambuco, Marcelo Granja. O FIG aconteceu quatro meses após o assassinato de Marielle Franco, três meses após a prisão de Lula, em abril, e três meses antes das eleições gerais que levaram Bolsonaro à presidência, quando este já liderava as pesquisas de intenção de voto. Às vésperas do pleito, o escândalo no festival reuniu o maior número de tomadas de posição entre todos os casos analisados; políticos e artistas que participavam do festival manifestaram-se na ocasião. O

episódio notabilizou-se pela diversidade de agentes envolvidos, mas também pelo grau de violência.

A movimentação política foi rápida. Com programação divulgada no dia 28 de junho, o prefeito da cidade, Izaías Régis (PSDB), solicita à Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco a exclusão da peça já no dia seguinte, 29, alegando que Garanhuns é uma cidade cristã, mas o pedido lhe é negado. Contudo, a movimentação política que seguia localmente pela Diocese de Garanhuns²⁵⁴, nacionalizou-se via lideranças políticas evangélicas, como a

²⁵⁴DIOCESE DE GARANHUNS. Nota sobre a peça teatral “O Evangelho segundo Jesus, rainha dos céus” 1) Nesses dois últimos dias, a cidade de Garanhuns foi tomada por uma discussão em torno de uma peça teatral que está em programação do Festival de Inverno de Garanhuns – 2018. Trata-se da peça “O Evangelho segundo Jesus, rainha dos céus” (“The Gospel according to Jesus, queen of heaven”), escrita pela atriz transexual escocesa Jo Clifford; dirigida, no Brasil, por Natalia Mallo; e encenada pela atriz transexual Renata Carvalho. 2) Estão em jogo dois grandes valores presentes na Constituição Federal da República do Brasil: (1) o direito de expressão intelectual, artística, científica e de comunicação, contido do Art. 5º, IX; e a inviolabilidade da fé e de crença, estabelecida no mesmo artigo quinto, inciso VI, e reafirmada no Código Penal Art. 208, quando trata do escárnio em motivo de crença e função religiosa. Dito em palavras outras, o Código Penal, normatiza claramente o limite do respeito público às religiões e especialmente ao cristianismo, religião que serve de suporte de fé e vida para a maioria do povo brasileiro e, particularmente, de Garanhuns. A prática religiosa de seguimento de Jesus Cristo é ainda hoje um dos maiores sustentáculos da unidade popular. 3) O título da peça reapresenta dois sentidos diversos, pois uma liberdade artística poderia permitir: (1) o Evangelho segundo uma mulher trans, até para evidenciar a abertura e a misericórdia de Jesus, ou (2) o Evangelho segundo Jesus travesti. A segunda leitura fere profundamente os sentimentos dos cristãos e do povo mais simples, por parecer um escárnio à fé em Jesus Cristo. A Igreja Católica ensina, a partir dos evangelhos, que Jesus é o Filho de Deus, feito homem, homem judeu, nascido da Virgem Maria e que viveu entre os homens, anunciando-lhes o Reino de Deus, e chamando-os à conversão. Morreu na cruz, e ao terceiro dia, ressuscitou dos mortos. A fé cristã diz, pois, que Jesus Cristo é verdadeiro Deus e verdadeiro homem. O que está em jogo na peça não é a escolha de gênero da atriz. O que está em jogo é o uso da imagem de Jesus, considerado por bilhões de pessoas no mundo como o próprio Deus, para apresentar um ideário que não condiz com a sua pessoa e seu Evangelho. 4) Creio que tanto o Governo do Estado de Pernambuco, por meio da Secretaria de Cultura e da Fundarpe, quanto o Governo Municipal de Garanhuns poderiam oportunamente suspender a apresentação da peça e não a apresentar no Festival de Inverno, por não respeitar os sentimentos religiosos do povo desta terra. A Fundarpe tem se mostrado parceira da cidade em outras ocasiões, inclusive com a Diocese de Garanhuns por meio da Paróquia da Catedral, onde funciona o Palácio de Música Clássica Instrumental. 5) Lamentamos também profundamente que essa discussão possa ser utilizada para fins eleitoreiros. A baixíssima confiança entre o Governo Estadual, o Governo Municipal e o povo de Garanhuns, se verifica – vem diminuindo a nossa terra, já com o seu prolongado, sei lá quantos anos, de investimentos escassos e/ou desviados, e de modo especial, por não se enfrentar verdadeiramente os problemas da nossa população. Temos presenciado um dos piores cenários sociais, econômicos e éticos de toda nossa história. Numa cidade que vê os filhos saírem, e os que aqui ficam, enfrentando o drama do desemprego, da violência urbana e outras mazelas de uma justiça partida, e de uma campanha eleitoral suja, marcada por conchavos, dinheiro sujo e traições, tudo isso tem refletido diretamente no Município de Garanhuns, e nos deixa muito preocupados. Temos perdido oportunidades. 6) Por tudo isso, não concordamos de nenhum modo que a peça seja apresentada em Garanhuns no Festival de Inverno. Não se trata de perseguição às pessoas, e muito menos de desrespeito à sua orientação de gênero. Trata-se de respeito à pessoa de Jesus Cristo, Senhor da nossa história, e aos sentimentos religiosos da nossa gente. Nossos fiéis e cidadãos merecem respeito. E isso se concretiza com uma cultura de paz, de responsabilidade, de solidariedade e de esperança. A Diocese de Garanhuns continuará trabalhando por essa cultura e se compromete com a verdade. Pedimos, sim, que se respeite a fé da Igreja Católica e os sentimentos religiosos da nossa gente. 7) Que o Espírito Santo de Deus nos ilumine para encontrarmos soluções dialogadas

do deputado federal Pastor Eurico (PHS-PE)²⁵⁵ e do candidato Jair Bolsonaro, que se posiciona contra o espetáculo no dia 30 de junho, forçando o secretário de Cultura Marcelino Granja a voltar atrás e retirar a peça da programação²⁵⁶, afirmando temer pelas “parcerias estratégicas” e condenando o uso eleitoreiro do fato.

Com o avançar do debate em torno da peça, que já se fazia há pelo menos dois anos, a nota da Diocese de Garanhuns parece ser um documento que acumula as discussões até então. Começa por opor dois direitos fundamentais da Constituição Brasileira, como feito em outras oportunidades, como se paralelos fossem: de um lado, a liberdade de expressão; do outro, a liberdade religiosa. Para o bispo Dom Paulo Jackson Nóbrega, que assina a nota, a liberdade artística encontra seu limite ao ofender a religião, retomando a ofensa ao “sentimento religioso”. Por trás da nota, ameaçava retirar o apoio da Igreja ao evento.

Destaca-se que ele explicita sua interpretação da peça a partir do título, fato realizado por todos os detratores, mas manifestado pela primeira vez. E, em jogo hermenêutico, propõe dois sentidos: primeiro, a perspectiva do evangelho sob a ótica de uma mulher transgênero; segundo, a de Jesus como sendo uma travesti. O primeiro é aceitável; o segundo, um escárnio. Isso porque a compreensão do evangelho segundo uma mulher trans traria o relato de uma pecadora em contato com a salvação, uma verdadeira manifestação divina. O segundo seria a representação de Jesus como uma travesti, uma ofensa inaceitável, ao associar o filho de Deus a tamanho desvio. De maneira homóloga, ele opera a distinção entre ‘mulher trans’ e ‘travesti’, que também operam simbolicamente duas formas de classificações hierarquicamente sobrepostas: a primeira é a aceitável, busca uma feminilidade recatada e uma posição de respeito social; e a segunda é lida imediatamente como uma atividade de prostituição ou de fetiche, em suma, um escárnio. Outro destaque é a crítica que faz à política, simultaneamente condenando o que chama de uso eleitoreiro do caso, bem como argumentando que o ceticismo na classe política é um problema social –

e que gerem verdadeiramente uma cultura de paz. Dom Paulo Jackson Nóbrega de Sousa Bispo da Diocese de Garanhuns

²⁵⁵ PSB 2009-2016; PHS 2016-2018; PEN 2018-2018; Patriota 2018-2022; PL 2022

²⁵⁶ NOTA - O Governo do Estado de Pernambuco, por meio da Secretaria de Cultura e da Fundarpe, decidiu cancelar a apresentação "O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu" da Mostra de Teatro Alternativa do Festival de Inverno de Garanhuns de 2018, diante da polêmica causada pela atração e da possibilidade de prejuízos das parcerias estratégicas e nobres que o viabilizam. O Festival de Inverno de Garanhuns foi criado para unir e divulgar nossas expressões culturais e não para dividir e estimular a cultura do ódio e do preconceito. O Governo de Pernambuco também repudia todas as tentativas de exploração eleitoreira feitas do episódio. Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco

subjazendo à crítica à moralização dos recursos públicos, frente às necessidades mais urgentes.

Contra a decisão, o diretor de teatro Rodrigo Dourado e o jornalista Chico Ludermim mobilizam recursos coletivos para a encenação da peça em um novo espaço, divulgado apenas no dia da apresentação a quem comprou ingressos antecipados, para aumentar a segurança do evento. Mobilizando apoiadores que doaram recursos financeiros para a execução da peça, esta já se consolidava como forma de oposição política às forças de extrema direita nas eleições que se avizinhavam. Enquanto isso, o Ministério Público de Pernambuco conseguiu, junto ao Tribunal de Justiça do estado, uma liminar para reinclusão da peça no dia 24 de julho. Na sexta-feira, 27 de julho, duas novas liminares são emitidas, uma a favor e outra contra a peça, esta requisitada pela Ordem dos Pastores Evangélicos de Garanhuns. A ida e volta das decisões se espelhou nas duas apresentações daquele dia, às 17 horas e às 21h.

Sem local para a apresentação, o FIG ofereceu materiais para a realização do evento no espaço mobilizado de forma independente para o dia 27 de julho. Também foram contratados seguranças particulares, que se somaram aos seguranças da produção da peça. Renata Carvalho passou a utilizar um colete à prova de balas naquela noite. Após a primeira apresentação, uma bomba caseira explodiu no palco. Durante a confusão, um dos seguranças contratados pelo Festival ameaçou a própria Renata Carvalho. Com a nova liminar proibindo a peça, oficiais de justiça e a Polícia Militar – com quinze viaturas e aproximadamente quarenta policiais – chegaram ao local da apresentação, retirando toldos, equipamentos e cadeiras, sob vaias da plateia. Apesar da confusão, a peça foi encenada do lado de fora, sem equipamentos, sob chuva e de forma improvisada. (Continente, 2018; Ker, 2018; Pernambuco, 2025). Momento mais violento de toda a circulação.

A nacionalização do caso, mobilizada por Jair Bolsonaro em postagem no Twitter, não encontrou resposta à altura por outros líderes políticos, mas por artistas nacionalmente

reconhecidos, como Daniela Mercury²⁵⁷ e Jhonny Hooker²⁵⁸ que, nos palcos do festival, respectivamente nos dias 22 e 27 de julho, manifestaram apoio à peça e criticaram a censura, Hooker em especial, na mesma noite de apresentação da peça. A cantora baiana fez seu discurso focado na liberdade de expressão, condenando uma interpretação bíblica das leis do Estado, operando uma oposição anterior à do Estado e da Igreja, bem como deslegitima os detratores em sua estratégia de desclassificar a peça do estatuto de obra de arte. Ao reconhecer a maioria cristã do país, ela inverte o argumento, defendendo que justamente por isso os símbolos religiosos estão submetidos à manipulação artística, pois dialogam de forma ampla com a população. Ela também critica a violência contra pessoas transgênero, optando por termos correntes e não moralizantes, opondo-os às formas mais refinadas, que obliterariam a compreensão do problema. Jhonny Hooker, por sua vez, além de valorizar a

²⁵⁷ Já que a gente tá falando de amor, me choca profundamente os políticos desse país censurem uma peça de teatro, censurem uma exposição de arte de grandes artistas. É de uma petulância absurda. E assim, se nós tivéssemos protestos de pessoas que são da religião, que não compreende a arte, que não entendem que a arte não tem dogma, que a arte é crítica social, que a arte é reflexão sobre nós, que a arte é essencialmente livre! É singular! É uma palavra escrita, desenhada, um gesto, uma atitude, uma instalação. Arte é para incomodar, pra fazer pensar, pra refletir. Arte é para libertar a cabeça de merda! Não existe uma civilização sem liberdade! Não existe uma civilização na face da terra que não tenha sido construída a partir das manifestações artísticas de seu povo! Então, não me venha agora com ignorância querer conceituar o que é arte e o que não é. É ignorância absurda. O ministro Carlos Ayres Britto disse que a gente está na idade da mídia, mas parece que está na Idade Média. Censurar uma peça de teatro por convicções religiosas é um absurdo e isso não pode ser permitido. A nossa constituição não deixa isso. A nossa constituição não é a Bíblia! Eu sou de família católica e respeito profundamente, mas a nossa constituição nos permite, sim, lidar com símbolos religiosos e falar sobre eles, principalmente num país tão católico como o nosso. Então assim, eu acho a Renata... falei com ela no telefone, Renata Carvalho, ela está muito magoada. Como é que alguém tem a capacidade de oprimir uma pessoa travesti? E há muitos anos já se sofre tanto. São massacrados, sofrem violência nesse país da maneira como sofrem. E ainda, ela falou comigo agora com a voz embargada. Eu senti vergonha pelos políticos que fazem isso com as pessoas nesse lugar. Porque antes de qualquer coisa, é desumanidade! Maldade! Ruindade! Desculpe meu amor pelas pessoas. Eu não aceito ninguém maltratando ninguém. Antes de qualquer coisa, é maltrato, não é opressão. Não têm nomezinho bonitinho pra quem tá fazendo defesa de politicamente correto porra nenhuma. É maldade! Ela é Jesus Cristo, sim!. Jesus Cristo, eu estou aqui! Eu sou gay, eu sou lésbica, e daí? [...] Bote um Legião Urbana, eu to precisando muito de um roque, tô precisando muito da alma de Raul Seixas aqui. Eu to precisando muito de gente que não é careta, porra! Tá chato para caralho esse país, que merda! Vai policiar a puta que lhe pariu! Bichos escrotos saiam dos esgostos! Bichos escrotos venham enfeitar meu lar, meu jantar, meu nobre paladar, porra!

²⁵⁸ E se Jesus Cristo voltasse nos dias de hoje como uma travesti? Não era ame o próximo como a si mesmo, não era pra ser assim? Então, estando aqui, nesse palco hoje, num falso ‘Viva à Liberdade!’, porque liberdade para quem? Liberdade para quem? Para quais corpos? Pros corpos gays, lésbicos, transexuais, travestis? E eu tô aqui hoje para dizer para vocês que Jesus é travesti, sim! Jesus é transexual, sim! Jesus é bicha, sim, porra! E como já disse brilhantemente Daniela Mercury aqui nesse palco, arte é para livrar a cabeça da gente de merda. Entendeu? Então eu quero puxar um coro com vocês aqui, agora, e faz assim: I-i-i, Jesus é travesti! I-i-i, Jesus é travesti! Viva Renata Carvalho, Jesus Cristo, Rainha dos Céus! Arte é para o futuro, esses fundamentalistas não vão passar! Pode vaiar à vontade, enfia a vaia no cu! Eu tenho certeza de que o whisky pago com dinheiro público não falta ai!

fala de Mercury de dias antes, utiliza da teologia, assim como propõe a peça, para defender que o evangelho de Cristo é acolhedor. Ao ser vaiado por parte da plateia, que se encontrava em área especial, ele opera um giro do argumento moralizante do dinheiro público, afirmando que as pessoas que o vaiavam estavam bebendo bebidas caras às custas do Estado, isso sim, uma verdadeira imoralidade.

O volume de tomadas de posição acompanha o aumento da complexidade dessas posições. O petista Odacyr Amorim, então deputado estadual de Pernambuco²⁵⁹ – manifestou seu repúdio contra as falas do cantor Jhonny Hooker²⁶⁰. A esposa dele, a petista Dulci Amorim, manifestou-se de forma mais tímida durante o ano em que se candidatou pela primeira vez. Ela se restringiu a replicar o vídeo em que o marido condena a peça ²⁶¹. Em 2020, Dulci Amorim propôs à Assembleia Legislativa de Pernambuco o projeto 1263/2020, destinado à proibição da execução de obra artística que promova vilipêndio religioso, se custeada pelo estado de Pernambuco, embasando-se na defesa da liberdade religiosa. O que a mera filiação política no Partido dos Trabalhadores parece não explicar pode ser entendido pela orientação religiosa: ambos são adventistas e mobilizam a fé eleitoralmente. Ele, que era deputado estadual, não conseguiu se tornar deputado federal, enquanto ela se tornou deputada estadual na primeira tentativa ao cargo.

A judicialização da peça em Garanhuns seguiu ordem inversa: primeiro, foi proibida pelo prefeito da cidade, endossada pelas lideranças político-religiosas e, só então, atacada por Bolsonaro. A justiça obrigou, por duas vezes, que a peça fosse incluída no Festival. À medida que as eleições se aproximavam, as tomadas de posição sobre a peça ficavam cada vez mais homólogas às posições do campo político. Se o mundo político estava atravessado

²⁵⁹ anteriormente vereador, vice-prefeito e prefeito de Petrolina, Pernambuco. Passou pelo PSB (1992-1999), PPS (2000-2005), voltou ao PSB (2006-2010), ingressando no PT em 2011.

²⁶⁰ “Os cristãos de Pernambuco merecem respeito. Com relação ao evento ocorrido no município de Garanhuns, onde um artista diante de milhares de pessoas afirmou que Jesus seria ‘travesti, transexual e bicha’, trato como uma postura agressiva de pessoas que tentam aparecer agredindo a fé da maioria. De fato, precisamos respeitar a liberdade do próximo, porém esse respeito deve ser recíproco, principalmente quando se tem em questão a religião e o temor a Deus. Não se trata de fundamentalismo, mas sim de temer e tremer diante dele, o Senhor que tudo vê. Deixo o meu repúdio e indignação” (Britto, 2018)

²⁶¹ Em dois de agosto de 2018, ela escreve: “Ouçam o posicionamento de Odacy sobre aquele lamentável episódio ocorrido em Garanhuns, quando alguns artistas atacaram a imagem de Nosso Senhor Jesus Cristo, com palavras pejorativas. Foi uma agressão também à fé do povo cristão de Pernambuco. Também manifesto o meu repúdio pelo desrespeito ao nome de Cristo. É inadmissível e causa profunda indignação.” Disponível em: https://www.instagram.com/p/Bl_AmUnH0jG/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MW81MW41bTZnZzNtZg==

pela violência, não foi diferente com a peça, que já acumulava diversas outras manifestações de violência explícita.

6.8. Domínio Público: uma resposta teatral

Os ataques dirigidos aos artistas na segunda metade de 2017 suscitaram uma resposta de natureza performática. O espetáculo Domínio Público reuniu Elisabete Finger, Maikon K., Renata Carvalho e Wagner Schwartz, a convite do Festival de Curitiba, o maior festival de teatro do país. Em contraste com o calor dos ataques e a velocidade do escândalo, a obra optou por uma postura deliberadamente sóbria – mais uma vez operando a tensão entre suspense e surpresa –, deslocando o debate para um referencial consagrado da história da arte, a Mona Lisa. Ao fazê-lo, a peça empreendeu uma espécie de sociologia da arte, ao se dedicar a explicitar os fatores sociais que sustentam a consagração da obra icônica.

Estruturado como uma palestra cênica, cada artista, individualmente e sem qualquer interação com os demais, expunha sua própria leitura da pintura. A justaposição sequencial das quatro interpretações evidencia tanto o confronto quanto as contradições possíveis diante de uma mesma obra. Revela a amplitude de sentidos mobilizáveis e a forma como diferentes leituras podem servir a interesses variados.

Não há nudez nem referências diretas aos acontecimentos que os envolveram. A opção estética e discursiva parece reencenar valores constitutivos da formação histórica do campo teatral. Em primeiro lugar, o formato “palestra” remete ao processo de academicização e intelectualização do teatro, elemento central na sua autonomização. Em segundo, há uma valorização — não sem certa ironia — da polissemia da obra artística, celebrada como experiência singular e interpretativamente livre. Além disso, surgem questões ligadas à representação e ao escândalo de Mona Lisa em razão da posição social da modelo, bem como críticas ao mercado da arte, em um movimento de retraimento em relação ao modelo do escândalo, vivido intensamente pelos artistas no episódio de 2017.

6.9. Conclusões Parte Dois: um teatro bom para disputar

Na verdade, o cerne do que eu queria lhes mostrar rapidamente hoje é que a revolução simbólica prejudica as categorias de percepção dos sujeitos que percebem, desafia suas categorias de percepção. Ao agredi-los, ao questioná-los, a revolução simbólica os obriga, de certa forma, a se revelarem. (Bourdieu, 2013)

Podemos entender como as chamadas “pautas morais”, como preferem os grupos mais à direita, ou “direitos humanos”, como preferem os grupos mais à esquerda, se tornaram chaves de disputas recorrentes, pois encontram nas classes menos letradas opiniões potencialmente mais mobilizáveis, com refração própria no campo teatral, por meio da ideia de *representatividade*. Isso faz da aversão a pessoas transgênero, constituída ao longo de séculos por uma sacralização cristã das diferenças de gênero, mais facilmente mobilizável como pauta de divergência política. Se uma corrida eleitoral precisa mobilizar interpretações e divergências, ela tende a mobilizar aquelas já historicamente constituídas e, no caso analisado, lançadas como problema pelo campo teatral.

Após percorrer a sociogênese e a estrutura do campo teatral brasileiro, bem como examinar o espaço privilegiado da circulação e da consagração — os festivais de teatro — e o espaço privilegiado de produção de ideias — os programas de pós-graduação em artes —, dediquei-me, na segunda parte, à análise do caso específico de disputa moral e política em torno da peça *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, em que a percepção de autonomia foi posta em xeque de diferentes formas.

A trajetória das artistas e da produtora do espetáculo teatral foi fundamental para entender como, a partir de diferentes posições sociais – e mesmo de origens nacionais diversas – próximas à aristocracia inglesa, no caso da dramaturga; de uma classe média politizada e de alto capital cultural, no caso da diretora; de altíssimo capital escolar, no caso da produtora; e de origem proletária, no caso da atriz: todas partilhavam a crença fundamental do campo teatral, a *representatividade* simbólica. Móvel fundamental de suas ações dentro do campo, essa crença garante a transformação da necessidade em virtudes, em um mercado marcado pelo desinteresse denegado.

A peça convergiu os capitais requisitados pelo campo teatral para a consagração, como o valor da diferença, constituído a partir de uma desigualdade; a assinatura intelectual; a marca da internacionalização prévia; o confronto inovador à moral média, ao incorporar o cristianismo, ao invés de a ele se opor como forma estética da obra; a coerência ética nas

circulações dentro do mercado simbólico; a promoção de uma disputa das regras da interpretação; a convergência do escândalo simbólico em arma política em momento de crise política, portanto capacidade de giro de opinião do campo do desfavor ao favor.

A circulação e as disputas da peça foram apresentadas em seis episódios específicos que evidenciaram o desenvolvimento do conflito, iniciando-se na estreia no Festival Internacional de Londrina, em agosto de 2016, durante a destituição da presidenta Dilma Rousseff, às vésperas das eleições municipais – quando agentes políticos locais se voltaram contra a peça como forma de converter o escândalo simbólico em capital político, especialmente aqueles que aspiravam entrar no campo político, como Filipe Barros, a partir da janela de oportunidades aberta à direita no Brasil no período. Ele foi capaz de mobilizar lideranças religiosas contrárias (evangélicos e católicos), enquanto a peça mobilizou uma liderança favorável (anglicanos), que se apresentaram no mercado da fé como intérpretes das angústias simbólicas que a peça levantava.

O episódio no SESC Jundiaí inaugurou a judicialização da peça, na brecha legal brasileira que tornou o sentimento religioso tutelável pelo Estado, possibilitando que os símbolos e objetos sagrados também possam ser protegidos pelo sistema de justiça. Os políticos religiosos discursavam certa homologia entre o Povo de Deus e o Povo Brasileiro, como sujeitos dotados de uma cidadania a ser protegida – o que facilitou a nacionalização do caso e o empenho de deputados federais.

Durante o Porto Alegre em Cena, em um contexto de avanço da extrema-direita pelo país, artistas, de diferentes formas expressivas, passaram a figurar entre os alvos preferenciais de sua escalada política. Nessa ocasião, contudo, o Poder Judiciário respondeu de modo distinto, posicionando-se em defesa da liberdade artística. É também nesse contexto que o caso francês Charlie Hebdo é explicitamente reativado como referência, sendo reconvertido em um operador de distinção simbólica entre, de um lado, os defensores da liberdade de expressão e, de outro, os fundamentalismos religiosos.

O acirramento da disputa alcançou o Festival Internacional de Teatro da Bahia, suscitando uma resposta do campo teatral, em um momento no qual já se tornava nítido o expediente recorrente da extrema-direita ascendente de eleger a arte como alvo privilegiado de ataque. O Pastor Sargento Isidório emergiu como personagem central dessas investidas, condensando em sua própria trajetória duas instituições particularmente valorizadas pela direita: o militarismo e o protestantismo. Ao se colocar frontalmente contrário à peça,

apresentou-se como legítimo defensor do “Povo de Deus” e como representante típico de um conservadorismo sexual popular, para o qual a homossexualidade e a transgeneridade figuram como formas de degeneração inaceitável, e sua associação a Jesus Cristo como uma abominação.

O aspecto performático de seu vídeo divulgado nas redes sociais é especialmente revelador dos jogos simbólicos em operação: ao segurar a notícia sobre a peça sob a proteção da Bíblia, Isidório reencena a oposição entre o sagrado e o profano, o puro e o impuro, posicionando-se a si próprio como uma espécie de “guerreiro sagrado” incumbido dessa defesa. Por fim, é nesse episódio que se tornam mais explícitos os desafios colocados à interpretação de uma obra de arte pelo sistema jurídico brasileiro, que, seja para condená-la ou para defendê-la, é compelido a estabelecer uma univocidade interpretativa.

O ciclo se encerra no ápice da violência, durante o Festival de Inverno de Garanhuns, em julho de 2018, às vésperas das eleições gerais, momento em que se observa a maior concentração de agentes tomando posição em torno da peça, incluindo, de modo particularmente significativo, o então candidato que viria a vencer as eleições presidenciais, Jair Bolsonaro. O episódio condensa atores e instituições já presentes nos demais casos analisados — religiosos, políticos, artistas, forças de segurança, entre outros —, culminando no momento de maior violência do conflito, marcado pela atuação da Polícia Militar e pela explosão de uma bomba.

Ao longo dos ataques, tornou-se evidente a diferença entre as estratégias mobilizadas pelos detratores e os resultados por elas produzidos. Aqueles que investiram de modo mais sistemático na moralização do debate — engajando-se em significar a peça como um inimigo nos palcos, como uma ofensa aos cristãos, em especial ao próprio Jesus Cristo, como prova da degeneração da esquerda ou ainda como uma ameaça invasiva e perigosa, reduzindo o conflito à oposição entre o bem e o mal — tenderam a alcançar posições de maior projeção no plano nacional.

Em contraste, nos espaços de vereança municipal, os agentes que adotaram posturas mais ponderadas — formulando críticas com ressalvas, uma oposição parcimoniosa ou mesmo repudiando a associação da travestilidade a Jesus, ao mesmo tempo em que afirmavam discursivamente o combate ao preconceito — mostraram-se menos capazes de converter o escândalo em capital político. Em outros termos, quanto mais “política” foi a

estratégia, no sentido de buscar algum grau de conciliação, menor foi sua eficácia na exploração do conflito.

O problema da identidade e de sua produção cultural constituiu o alicerce para a formulação de um problema jurídico de equivalência entre a liberdade de expressão e a liberdade religiosa. Ambas passaram a ser percebidas como identidades juridicamente tuteladas, o que tornou possível organizar a disputa em binaridades homólogas àquelas politicamente produzidas como opostas no segundo turno das eleições.

O discurso dos defensores da peça reproduziu, de forma insistente, a perspectiva da inexistência de ofensa religiosa, sustentando que os locais de apresentação não eram consagrados, que a peça não ofendia a religião e que a liberdade artística é plena desde que não seja ofensiva. Tal posição só se torna possível mediante a transfiguração da religião em um sistema de crenças, e não em um bem jurídico diretamente tutelável. A máxima “respeitar para ser respeitado” buscou estabilizar consensos em torno dessa interpretação, ainda que sem êxito.

Tanto os juízes que censuraram a peça quanto os deputados que a criticaram o fizeram projetando regras cristãs ao campo teatral, determinando que a manipulação simbólica tenha entraves teologicamente orientados, isto é, que o símbolo Jesus tem regras próprias de propriedade particular dos seus fiéis, inalienáveis ao campo teatral. Por outro lado, os juízes que defenderam a peça também ajuízam interpretação estética unívoca, afastando a divergência de interpretação da obra, movimento avesso à crença estabelecida no campo teatral, especialmente pelo valor simbólico da polissemia, ou da *emancipação do espectador*, livre para interpretar a obra, como mostrado no capítulo sobre as ideias dominantes do teatro.

As tomadas de posição dos políticos revelam a centralidade das obras de arte como formas especiais para disputar as pautas que os diferenciam politicamente. No período analisado, diversas foram as obras atacadas por políticos, especialmente visadas nos períodos anteriores às eleições municipais ou gerais; estas serviram de comprovação da degeneração da esquerda, com imagens que podiam facilmente circular pelas redes sociais, instrumento fundamental de interpretação do mundo e, portanto, de disputa política.

Do outro lado, percebemos um engajamento no próprio sentido da prática de ir ao teatro. Mais do que uma distinção cultural latente, ela se torna uma distinção política manifesta, algo que só foi possível por condições sociais do próprio campo teatral, que assim

se forjou ao longo do tempo. Relativamente mais aberto aos grupos dominados, o campo teatral dispõe de forças produtivas de expressão simbólica para aqueles que têm pouco acesso aos meios de disputa das formas de classificações.

Como constata Bourdieu, citado acima, a revolução simbólica obriga os agentes a se revelarem, em um efeito de objetivação. Assim, parafraseando Lévi-Strauss em sua análise sobre as escolhas dos animais no totemismo, o teatro não é apenas bom para ver; ele é bom para disputar.

7. CONCLUSÕES

Vale a pena insistir neste ponto. O TEN foi, no Brasil, o primeiro a denunciar a alienação da antropologia e da sociologia nacionais, focalizando a gente de cor à luz do pitoresco ou do histórico puramente, como se se tratasse de elemento estático ou mumificado. Esta denúncia é um *leitmotiv* de todas as realizações do TEN, entre as quais o seu jornal Quilombo, a Conferência Nacional do Negro (1949) e o 1º Congresso do Negro Brasileiro, realizado em 1950. (Ramos, 1995, p. 205)

Em *O Problema do Negro na Sociologia Brasileira*, Guerreiro Ramos recupera as produções ensaísticas e literárias do século XIX sobre raça no Brasil até a incipiente produção mais científica do meio do século. Nesse texto, publicado em 1955, ele defende que foi o Teatro Experimental do Negro que corporificou uma nova corrente de pensamento sobre a população negra, constituída desde o século XVIII, mas sistematicamente apagada. Essa nova corrente buscava “uma condição humana para o negro, em que ele pudesse ser sujeito de um ato de liberdade”. (Ramos, 1995, p. 203).

O mesmo trecho foi retomado por Abdias do Nascimento em seu clássico *Prólogo para Brancos* de 1961, ratificando o TEN como forma de combate intelectual e de produção de um autêntico teatro popular. Setenta anos depois, a história, de certa forma, se repetiu com as pessoas transgênero, pela busca politicamente interessada e ativa da atriz Renata Carvalho em aprender e repetir as práticas daquele grupo. O que, de toda sorte, não pode ser reduzido a uma filosofia do intencionalismo, que vê na vontade dos sujeitos a completude das práticas, mas sim, aliado a essa intenção, está certa manutenção da posição do campo teatral em relação ao campo geral do poder em ambos os momentos.

Isso significa que, para compreender como os diferentes grupos dominados, em diferentes períodos históricos, puderam tomar o teatro como forma de luta pela liberdade, foi preciso superar qualquer resquício de impressionismo analítico. Dediquei-me, portanto, a uma ciência da arte, averiguando, primeiro, a gênese e a estrutura do campo teatral brasileiro, mostrando contra o quê o seu incessante processo de autonomização se colocou – o mercado e a sujeição à média moral inaugurada pelos modernizadores nacionalistas.

Segundo, a análise da estrutura interna desse campo, averiguando a constituição de regras próprias executadas pelas suas formas de economia simbólica – os festivais – e da produção e disputa de ideias dominantes – os programas de pós-graduação. Particularmente,

foram esmiuçadas as dinâmicas de politização que atravessam os jogos internos do campo, ora mais denegadas, ora mais reconhecidas.

Terceiro, o sistema de disposições, produto tanto das trajetórias sociais como da trajetória interna ao campo teatral das artistas, foi convertido na peça *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*. Esta foi tomada como caso contemporâneo exemplar, a que todas as outras análises se justificam; foi o princípio gerador da inquietação sociológica e, portanto, demandou investigação retroativa na história social do teatro. Ao atravessar todas essas instâncias, foi possível debruçar-se sobre o processo social de escândalo, retomando a posição do campo teatral contra a média moral estigmatizante de pessoas transgênero, sua politização como busca pela liberdade e o confronto no campo geral do poder.

A tese revela a passagem de um teatro que imita o social para o teatro que inventa o social, no seu duplo movimento de autonomização e de politização. Primeiro, porque o teatro brasileiro do século XX lutou por autonomizar-se em relação ao modelo comercial, que, dedicado majoritariamente à bilheteria, precisava submeter-se às expectativas sociais do seu tempo, portanto a uma média de formas de representação de grupos sociais, situações, narrativas e classificações. Essa dependência fazia do teatro um reproduzidor dessas mesmas representações, portanto dos valores morais de seu público – em suma, mimético.

A construção de formas próprias de produção teatral, dedicadas às regras internas e à própria história do teatro, não pôde ser feita desacompanhada de uma politização. Os primeiros modernizadores desejavam construir um teatro nacional que, a um só golpe, pudesse se distanciar do povo e ser brasileiro – propositor de uma identidade nacional elitizada, longe das formas caricatas do modelo comercial. Ou seja, mais do que *um teatro pelo teatro*, como na típica formulação do amadorismo, mas *um teatro pelo teatro nacional*. Do qual todos os outros adjetivos podem ser apresentados: *pelo teatro negro, pelo teatro regional, pelo teatro do povo* etc.

A nova prática economicamente *desinteressada*, que, de certa forma, criou o campo teatral, também o movimentou para uma nova posição dentro do campo geral do poder, este que, por sua vez, já constituía o interesse econômico como forma dominante, legítima e organizadora de toda a sociedade. Contra as regras econômicas e contra a média moral, o teatro foi constituindo internamente valores a partir de sua posição dominada, homólogos aos grupos dominados. Isso nos ajuda a entender como esses grupos puderam, desde aquele momento, usar as forças de produção teatral. Não obstante, tudo se passou com o desenrolar

de uma autonomia negativa, que fez o teatro perder paulatinamente certa relevância social para as novas linguagens criadas no século XX.

A posição dominada do teatro frente às demais artes – como no célebre *irreconhecimento reconhecido* do ensaio *Manifesto das Setes Artes* do italiano Ricciato Canuto é uma das marcas da autonomização negativa e do reconhecimento do cinema como nova e nobre arte. Mais do que isso, a tensão entre posição dominada e autonomização explica como as disputas pelas regras internas se fizeram no embate entre as forças produtivas teatrais e as relações de produção teatrais, como na formulação dialética marxista.

Inspirado por essa proposição, quero dizer que, no teatro, a ampliação das forças de produção teatral – como o aumento de espaços teatrais, recursos, financiamentos públicos, ampliação dos festivais, grupos amadores, cursos de teatro, formação acadêmica, mas, sobretudo, a inserção de novos artistas (atores, atrizes, diretores etc.), que carregam suas posições dominadas e identidades estigmatizadas para dentro das relações sociais de produção – tende a entrar em confronto com as relações sociais de produção teatral. Uma vez que é nas relações sociais de produção do teatro que se definem as regras internas do teatro sobre quem pode, o que pode e como pode interpretar, representar ou simbolizar. Quem estará em cena de forma digna, ou quem estará nela de forma caricata.

No esgarçamento limite da questão sobre a forma de representação social da transgeneridade, *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* se engalfinhou com o problema sagrado de quem pode ser a imagem e semelhança do Filho de Deus, realizando, de uma única vez, uma disputa para dentro do teatro – questionando as relações sociais de produção – e para fora dele, questionando a representação caricatural e indigna desse grupo social.

Isso significa que a relativa posição dominada da linguagem teatral parece ser menos restritiva à entrada e à tomada das forças produtivas por grupos sociais mais alijados de condições sociais de produzir simbolicamente. Foi o que mostrei na disputa dos nacionalistas, recusando a marca lusitana; do Teatro Experimental do Negro recusando o *blackface*; do regionalismo defendendo a representação local; dos comunistas na verdadeira representação do povo. E foi como o *Manifesto Representatividade Trans* se opôs ao que alcunhou de *transfake*. Substancialmente, esse manifesto acusa o teatro de ganhos simbólicos ao contarem histórias de pessoas transgênero, contudo sem efetivar uma socialização dos ganhos materiais dessa produção, uma espécie de mais-valia simbólica –

um teatro sobre transgêneros, sem transgêneros; no qual a resposta política necessária seria uma socialização dos meios de produção teatral.

A relação da peça *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* com o campo do poder só pôde ser compreendida a partir do cotejamento entre texto e contexto. A análise do espetáculo como caso permitiu apreender as linhas de força envolvidas na produção social do escândalo. A análise imanente da peça mostrou o jogo de inovação criado pela inversão simbólica de um ataque ao cristianismo para uma valorização dessa tradição religiosa na disputa pela representação social, refazendo a lógica de suspense e surpresa típicas das formas de produção linguística mais restritas.

A inovação dramatúrgica permitiu um tipo de inserção no campo de batalha inimigo, isto é, ao tomar as parábolas bíblicas como objeto de manipulação dramatúrgica, a peça conseguiu estabelecer um vínculo inesperado, atípico mesmo para a posição heterodoxa típica do campo teatral de denúncia ao cristianismo. O resultado foi um efeito de objetivação, na possibilidade da convocação à tomada de posição de diversas instituições e agentes – que responderam violentamente na medida em que se sentiram violados pela associação do sagrado ao que julgam ser indigno. Ao trazer à luz que o que julgam ser indigno de associação com o sagrado pode ser apontado como uma prática de discriminação e preconceito, bastante corrente, nada secreta, mas não sistematizada, a peça traz à tona um sistema de classificações tácitos. À maneira de um *in peste veritas* camusiano, o escândalo não produziu novas crenças, mas tornou visíveis disposições sociais pré-existentes, ao suspender as formas ordinárias de acomodação simbólica que mantinham o preconceito socialmente sabido, porém pouco nomeado.

Em um cenário de crise política e de rearranjo das forças à direita, o ataque à peça ocorreu em um longo processo de dois anos, a cada cidade em que foi programada, e sempre nacionalizado a partir da associação da defesa do cristianismo como uma defesa do povo brasileiro. O jogo de oposições morais serviu para ampliar a mobilização política. Mais do que a atitude de transgressão, o escândalo se fez no interesse dos acusadores e na mobilização de um público. O que os políticos conseguiram foi justamente fazer do escândalo uma forma de extração de capital político, em um momento de desregulação do campo político, no qual ganha mais quem mais consegue legitimar as violências.

A peça, encarnando um efeito do seu próprio campo, se fez *boa para disputar*.

8. BIBLIOGRAFIA

ABRAHAM, Julie. **Metropolitan Lovers: The Homosexuality of Cities**. Illustrated edition ed. Minneapolis: Univ Of Minnesota Press, 2009.

ABRAHAM, Tim. Critical guide: The Review: God's New Frock. p. 2, 20 abr. 2003.

ADUT, Ari. **On scandal: moral disturbances in society, politics, and art**. Cambridge: Cambridge university press, 2008.

Alexandre Vargas. *In*: ROLIM, Michele (Ed.). **O que pensam os curadores de artes cênicas**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

ANDRADE. O Teatro da Marginalidade e da Contracultura. *In*: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Eds.). **História do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013. v. II.

Antônio Araújo (Tó). *In*: ROLIM, Michele (Ed.). **O que pensam os curadores de artes cênicas**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

ARCANJO, Miguel. Atrizes trans celebram decisão da Justiça contra censura à peça sobre Jesus. 20 set. 2017.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo, SP: Editora 34, 2021.

ARZOUANOV, Anna. **Juger les mots. Liberté d'expression, justice et langue**. Arles, França: Actes Sud, 2025.

ASSIS, Felipe. **Entrevista concedida ao autor**. Salvador, 24 abr. 2025.

AVELLAR NETTO, Ana Luiza Nogueira de Avellar. **A(re)construção do regionalismo na poesia de João Cabral de Melo Neto: Do círculo intelectual do Café Lafayette ao grupo de artistas catalães Dau al Set**. Brasília, DF: Universidade de Brasília, 19 set. 2022.

AYOUB, Phillip. With Arms Wide Shut: Threat Perception, Norm Reception, and Mobilized Resistance to LGBT Rights. **Journal of Human Rights**, v. 13, 1 jul. 2014.

BAGAGAL, Diego. Queen Jesus Goes to Brazil - Diego Bagagal. *In: The Gospel According to Jesus Queen of Heaven*. Londres: Annabel Cooper & James T. Harding, 2019.

BAKHTIN, M. M.; FRATESCHI, Yara. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 4. ed ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. Uma sociologia do escândalo da Mostra Queermuseu: disputas de enquadramento midiático entre o jornalismo profissional e o Movimento Brasil Livre. **Sociedade e Estado**, v. 37, p. 551–573, 1 ago. 2022.

BARBETTA, Pedro Alberto. **Estatística Aplicada Às Ciências Sociais**. Santa Catarina: Editora UFSC, 2006.

BARROS, Filipe. **Convocação Filipe Barros**. , 26 ago. 2016.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre o significado do cômico**. Rio de Janeiro, RJ: Edipro, 2018.

BERNSTEIN, Ana. Altamira 2042: Performance Feminista e o Antropoceno. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. v. 3, n. 42, 2021.

BERNSTEIN, Ana; JUNQUEIRA. A Crítica Teatral Moderna. *In: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Eds.). História do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013. v. II.

BERTIPAGLIA, Luiz. **Entrevista concedida ao autor**. Porto Alegre, RS, 17 jun. 2025.

BERTONCELO, Edson Ricardo Emiliano. **Construindo espaços relacionais com a análise de correspondências múltiplas: aplicações nas ciências sociais**. Brasília, DF: Escola Nacional de Administração Pública - Enap, 2022.

BERTRAND, MéliSSa. O Corpo-Arquivo em TRANS (Més enllà) de Didier Ruiz. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, 10 maio 2020.

BETTI, Maria Sílvia. A Crítica Teatral Moderna. *In*: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Eds.). **História do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013a. v. II.

BETTI, Maria Sílvia. O Teatro de Resistência. *In*: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Eds.). **História do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013b. v. II.

BETTI, Maria Sílvia. A Politização do Teatro: Do Arena ao CPC. *In*: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Eds.). **História do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013c. v. II.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. Vanguardismos e modernidades: cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968). 3 mar. 2016.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. Teatro “brasileiro” nas décadas de 1960-70: regionalismo na cena amazônica paraense como lugar de resistência a tempos de ditadura. **Cena**, n. 31, p. 130–138, 28 jul. 2020.

BIAL, Pedro. **Conversa com Bial - Luis Lobianco fala sobre Gisberta e explica polêmica envolvendo espetáculo**. Globo, , 17 out. 2019. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8013015/>>. Acesso em: 29 abr. 2025

BISIAUX, Lílâ. Deslocamento Epistêmico e Estético do Teatro Decolonial. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 8, n. 4, 2018.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, p. 20–28, 2002.

BOUDIEU, Pierre. **Homo Academicus**. Santa Catarina: UFSC, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire**. Paris: Éd. du Seuil, 1992.

BOURDIEU, Pierre. **Regras Da Arte: Geneses E Estrutura Do Campo Literario**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença: Contribuição para uma economia dos bens simbólicos**. Porto Alegre: Zouk, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: Crítica social do julgamento**. Porto Alegre, RS: Editora Zouk, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **Manet, une révolution symbolique: cours au Collège de France, 1998-2000**. Paris: Éditions Points, 2013.

BOURDIEU, Pierre. Manet: Uma revolução simbólica. **Novos estudos CEBRAP**, p. 121–135, 2014.

BOURDIEU, Pierre. **A Reprodução: Elementos Para Uma Teoria Do Sistema De Ensino**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2021.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro, RJ: Bertrand Brasil, 2022.

BOURDIEU, Pierre. O Mercado de Bens Simbólicos. *In: A Economia Das Trocas Simbólicas*. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 2024.

BOURDIEU, Pierre. A Crença e a Representação: O Campo Político. *In: Microcosmos: Teoria dos Campos*. São Paulo: EDUSP, 2025.

BOURDIEU, Pierre; DELSAUT, Yvette. O Costureiro e sua Grife. *In: Microcosmos: Teoria dos Campos*. São Paulo: EDUSP, 2025.

BRAGA, Cleber. Tra(d)ição como ética decolonial do cabaré sudaca: Cantada em prosa, verso e rebolado! **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. v. 2, n. 41, 2021.

BRAGA, Luciano. Projeto de Lei Tipifica a Conduta de Profanação. . 1 nov. 2017.

BRANDÃO, Tânia. Gil Vicente e o teatro moderno brasileiro. **Semear - Revista da Cátedra Padre Antonio Vieira de Estudos Portugueses**, 2003.

BRANDÃO, Tânia. As Companhias Teatrais Modernas. *In: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Eds.). História do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013. v. II.

BRANDÃO, Vanessa Cardozo; DIAS, Juarez Guimarães. O que diz um corpo nu? Processos de Midiatização da performance “La Bête” e as controvérsias discursivas em rede // What does a nude body say? Mediatization processes of the performance “La Bête” and the discursive controversies in digital network. **Contemporanea**, v. 18, n. 3, p. 27–46, 2020.

BRASIL. 13.105. Código do Processo Civil. . 16 mar. 2015.

BRITO, Mário da Silva. **Brito, Mário da Silva. História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

BRITTO, Carlos. **Odacy Amorim critica músico que chamou Jesus Cristo de “travesti”: ‘Repúdio e indignação’.** Blog do Carlos Britto, 31 jul. 2018. Disponível em: <<https://www.carlosbritto.com/odacy-amorim-critica-musico-que-chamou-jesus-cristo-de-travesti-repudio-e-indignacao/>>. Acesso em: 16 jun. 2025

BUCCI, Eugênio. Seriam as fake news mais eficazes para campanhas de direita? *[S.d.]*.

BUTLER, Judith. **Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity.** New York: Routledge, 1990.

BUTLER, Judith. Preface. *In: Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity.* New York: Routledge, 1999.

CAETANO, N. Ser estando feminista: práticas estético-políticas de reexistência”. **Revista Aspas**, v. 8, n. 1, p. 7–23, 2018.

CARIMBÃO, Givaldo. Projeto de Lei Torna Hediondo Desrespeito às Crenças Religiosas. . 2015.

CARIMBÃO, Givaldo. **Discurso no Plenário da Câmara dos Deputados.** , 17 out. 2017.

CARVALHO, Renata. *In: CLIFFORD, Jo (Ed.). The Gospel According to Jesus Queen of Heaven.* *[S.l.]*: Annabel Cooper & James T. Harding, 2019.

CARVALHO, Renata. **Entrevista concedida ao autor.** São Paulo, SP, 24 abr. 2025.

CAVALCANTE, Arthur. **Entrevista concedida ao autor**. São Paulo, SP, 24 abr. 2025.

CAVALCANTI, Robson. **Folha de S.Paulo - Painel do Leitor**. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz2208200710.htm>>. Acesso em: 16 jun. 2025.

CINTRA, Maria Elisa Rizzi; PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. O corpo nas ciências sociais. **Boletim do Instituto de Saúde - BIS**, v. 12, n. 1, p. 55–60, 30 abr. 2010.

CLIFFORD, Jo. Edinburgh Festival. **Power Play**, 1998.

CLIFFORD, Jo. **The berdache in LGBT history month**. , 2014. Disponível em: <<http://diary.teatrodomundo.com/2014/01/>>

CLIFFORD, Jo. **The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven**. Londres: Stewed Rhubarb Press, 2019.

CLIFFORD, Jo. **Entrevista concedida ao autor**. Londres e Edimburgo, 22 dez. 2023.

CLIFFORD, Jo; GOODE, Chris. **Eve**. 1. ed. London: Oberon Books, 2017.

COELHO NETO, Jose Teixeira. **O Que É Ação Cultural**. Brasília, DF: Editora Brasiliense, 1970.

CONSELHO DE PASTORES EVANGÉLICOS DE LONDRINA. **Nota do Conselho de Pastores Evangélicos de Londrina**. , 27 ago. 2016.

CONTINENTE, Revista. **O calvário de Renata Carvalho no FIG 2018**. Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/coberturas/festival-de-inverno-de-garanhuns-2018/o-calvario-de-renata-carvalho-no-fig-2018>>. Acesso em: 3 jul. 2025.

COUTINHO, Marina Henriques; SOTER, Silvia. **Teatro e dança no Centro de Artes da Maré: ações de contra-mundo**. Urdimento, Florianópolis, 2019.

CRIVELLA, Marcelo. **Crivella proíbe peça**. Rio de Janeiro, RJ, 31 maio 2018.

CUNHA, Gustavo. **Renata Carvalho estreia peça e diz que não voltará a interpretar Jesus trans: “Não preciso saber de novo se o Brasil é transfóbico”**. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/noticia/2023/05/renata-carvalho-estreia-peca-e->

diz-que-nao-voltara-a-interpretar-jesus-trans-nao-preciso-saber-de-novo-se-o-brasil-e-transfobico.ghml>. Acesso em: 2 jun. 2025.

CUNHA, Leonam Lucas Nogueira; PONTHEU, Jules; MESQUITA, Lucas Isaac Soares. Sexo, dinheiro e escravidão contemporânea: tráfico de travestis e mulheres trans do Brasil para a Europa com fins de exploração sexual. **InSURgência: revista de direitos e movimentos sociais**, v. 10, n. 1, p. 611–639, 31 jan. 2024.

CUNNINGHAMTOSH, McInJanet. The Herald. **Jesus would approve of controversial drama**, 6 nov. 2009.

Dane de Jade. In: ROLIM, Michele (Ed.). **O que pensam os curadores de artes cênicas**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

DE PAULA, Murilo; KANZELUMUKA. **Acordar o chão: dramaturgias em danças contemporâneas negras**. São Paulo: Edição Independente, 2021.

DELLA TORRE, Bruna. **Vanguarda do Atraso ou Atraso da Vanguarda?: Oswald de Andrade e os Teimosos Destinos do Brasil**. São Paulo: Alameda Editorial, 2019.

DICK, Sandra. Evening News. **Transgender playwright Jo Clifford struggled for half a century with her sexuality before finally finding peace**, 9 dez. 2009.

DIMITROV, Eduardo. **O Brasil dos espertos: uma análise da construção social de Ariano Suassuna como criador e criatura**. São Paulo: Alameda, 2011a.

DIMITROV, Eduardo. Genealogia e identidade familiares no teatro de Ariano Suassuna. **Artelogie. Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine**, n. 1, 1 mar. 2011b.

DIMITROV, Eduardo. **regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano**. São Paulo, SP: Alameda Casa Editorial Ltda., 2022.

DIMITROV, Eduardo. Confluência dos astros: As condicionantes para a fundação da Associação Francesa de Sociologia. **Tempo Social**, v. 35, p. 113–135, 2023.

DIMITROV, Eduardo; PEREIRA, Lucas Page. Michel Maffesoli e as assimetrias na circulação internacional de intelectuais. **Revista Brasileira de Sociologia - RBS**, v. 13, p. e-rbs.1121, 18 dez. 2025.

DIOCESE ANGLICANA DO PARANÁ. **Nota de Apoio.** , 31 ago. 2016.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo.** São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 2024.

DUMAS, Alexandra. Nomear é Dominar? Universalização do Teatro e o silêncio epistêmico sobre manifestações cênicas afro-brasileiras. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. v 12, n 4, p. 01–21, 2022.

DURKHEIM, Emile. **Educação e Sociologia.** Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2021.

EOCA TEATRO SOCIAL. **Missão ECOA Teatro Social. Ecoa Teatro Social**, 2020. Disponível em: <<https://www.instagram.com/ecoateatrosocial>>. Acesso em: 4 out. 2025

ENTREVISTADA A. **Entrevista concedida ao autor.** , 15 fev. 2025.

ENTREVISTADO B. **Entrevista Concedida ao autor.** , jan. 2025.

ERARD, Ivana. **The Many Faces of the New Lilith: Transforming Fear and Desire in Modern Media.** Mémoire de maîtrise, Université de Lausanne, , 2022.

ERIBON, Didier. **Reflexões Sobre a Questão Gay.** Rio de Janeiro, RJ: Companhia De Freud, 2006.

ERIBON, Didier. **Retour à Reims.** Paris: Fayard, 2009.

ERIKSON. **Childhood and Society.** New York: Norton & Company, 1950.

EUGÊNIO, Lima; LUDEMIR, Julio. **Dramaturgia negra.** Rio de Janeiro: Funarte, 2018.

EWAN, Elizabeth; INNES, Sue; REYNOLDS, Siân (ORGS.). **The biographical dictionary of Scottish women: from the earliest times to 2004.** Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

FABRINI, Verônica. Sul da Cena Sul do Saber. **Moringa - Artes do Espetáculo**, v. v. 4, n. 1, jun. 2013.

FARIA, João Roberto. **Teatro e escravidão no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2022.

FAUSTINO, Deivison Mendes. “Por que Fanon? Por que agora?”: **Frantz Fanon e os fanonismos no Brasil**.

FAVERE, Juliana de *et al.* Resenha do Livro "Em Defesa da escola: uma questão pública". **PerCursos**, v. 17, n. 35, p. 246–252, 2016.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa - Mulheres, Corpo e Acumulação**. São Paulo, SP: ELEFANTE EDITORA, 2023.

FELITTI, Chico. **Rainhas da noite: As travestis que tinham São Paulo a seus pés**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2021.

FERNANDES, Florestan. **A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica**. [S.l.]: Editora Contracorrente, 2020.

FERNANDES, Nanci. Os Grupos Amadores. *In*: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Eds.). **História do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013a. v. II.

FERNANDES, Nanci. Primeiras Tentativas de Modernização. *In*: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Eds.). **História do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013b. v. II.

FERNANDES, Renan. A produção intelectual de Décio de Almeida Prado sob o signo da modernidade: transições entre a crítica teatral e a historiografia do teatro brasileiro. 21 out. 2017.

FERNANDES, Sílvia. A Encenação. *In*: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Eds.). **História do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013c. v. II.

FERNANDES, Silvia. Atos de Profanação. **Revista Sala Preta. São Paulo**, v. V 20, N. 1, p. 185–197, 2020.

FERREIRA DA ROCHA JÚNIOR, Alberto. Por uma reconfiguração das relações entre cena teatral e minoritarismo. **Revista Urdimento**, v. v.1, n. 34, 2019.

FERREIRA, Nikolas. **Nikolas Ferreiras: Colocaram Jesus Travesti na parada Gay.** , 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/shorts/jx9CxaGS2cM>>

FESTIVAL SANTISTA DE TEATRO. **HISTÓRICO – Festa 66 Festival Santista de Teatro.** Disponível em: <<https://festivalsantistadeteatro.com/historico/>>. Acesso em: 17 mar. 2025.

FIAC BAHIA. **Nota de Esclarecimentos Jurídicos.** Salvador, 2017.

FÍGOLI, Moema Gonçalves Bueno. Evolução da educação no Brasil: uma análise das taxas entre 1970 e 2000 segundo o grau da última série concluída. **Revista Brasileira de Estudos de População**, v. 23, n. 1, p. 129–150, jun. 2006.

FISCHER, Stela. A crescente disseminação dos estudos feministas na pesquisa em Artes Cênicas e suas contribuições para a criação de ações disruptivas institucionais. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 3, n. 33, p. 296–310, 19 nov. 2018.

FLAVINHO. **Discurso no Plenário da Câmara dos Deputados.** Brasília, DF, 19 set. 2017.

FONDU, Quentin. L’Institut international du théâtre (1948-1967). **Actes de la recherche en sciences sociales**, v. N° 246-247, n. 1, p. 118–129, 12 abr. 2023.

FREY, João. Quem é Filipe Barros, o paranaense que está na linha de frente do bolsonarismo. 10 ago. 2019.

FUSER, Rachel Araujo de Baptista. A Formação do Ator. *In*: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Eds.). **História do Teatro Brasileiro.** São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013. v. II.

GARBELOTTO, Filipe de Campos; PARAENSE, Leandro Lopes Pontes. **Nota Pública.** , 30 out. 2017.

GARCIA, Sílvia. A Dramaturgia dos anos 1980/90. *In*: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Eds.). **História do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013. v. II.

GLOBO. O Globo. **Crowdfunding da “Queermuseu” passa de R\$ 1 milhão e se torna o maior do Brasil**, 2 abr. 2018.

GODOI, Rodolfo Luiz Costa de. Ney Matogrosso : liberação sexual, performance artística e disputas simbólicas. 15 ago. 2018.

GOES, Tony. **Quem acha que só ator trans pode fazer personagem trans não sabe o que é teatro**. Disponível em: <<https://f5.folha.uol.com.br/colunistas/tonygoes/2018/01/quem-acha-que-so-ator-trans-pode-fazer-personagem-trans-nao-sabe-o-que-e-teatro.shtml>>.

Acesso em: 29 abr. 2025.

GOIS, Ancelmo. O Globo. **Parque Madureira receberá peça com travesti no papel de Jesus Cristo**, 31 maio 2018.

GONÇALVES, Gabriela. Before Queen Jesus, After Queen Jesus. *In*: CLIFFORD, Jo (Ed.). **The Gospel According to Jesus Queen of Heaven**. Londres: Annabel Cooper & James T. Harding, 2019.

GONÇALVES, Gabriela. **Entrevista concedida ao autor.** , 1 fev. 2025.

GUARATO, R. Dança, ditadura civil-militar e políticas de dança nas obras ‘Quebradas do Mundaréu’ e ‘Kuarup’ do Ballet Stagium. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 12, n. 1, p. 1- 36, 2021.

Guilherme Reis. *In*: ROLIM, Michele (Ed.). **O que pensam os curadores de artes cênicas**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. O Pensamento Crítico e Estético. *In*: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Eds.). **História do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013. v. II.

GUZIK, Alberto. A Dramaturgia Moderna. *In*: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Eds.). **História do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013. v. II.

HARNEY, S.; MOTEN, F. Pretitude e governança”. **Arte & Ensaios: revista do ppgav/eba/ufrj**, v. n. 37, mar. 2019.

HARTMANN, Luciana *et al.* Tradição e tradução de saberes performáticos nas universidades brasileiras. **Repertório [S, v. l.]**, n. 33, 2019.

HEINICH, Nathalie; SILVA, Diogo de Moraes. Da rejeição à arte contemporânea para a guerra cultural (Nathalie Heinich). **Políticas Culturais em Revista**, v. 15, n. 1, p. 119–180, 22 ago. 2022.

IBGE. **População e domicílios: primeiros resultados — Censo Demográfico 2022**. IBGE, , 2023.

ICLE, Gilberto; HAAS, Marta. **Gesto decolonial como pedagogia: práticas teatrais no Brasil e no Peru**. Urdimento, Florianópolis, dez. 2019.

IDEOLOGIA DE GÊNERO - Filipe Barros. , 29 maio 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ddmLf4MkhLs>>. Acesso em: 2 out. 2024

JEFFMAN, Tauana Mariana Weinberg. Resenha O conhecimento comum: introdução à sociologia compreensiva. **Sessões do Imaginário**, v. 18, n. 29, p. 101–104, 1 jul. 2013.

JOUVET, Louis. **Réflexions du comédien**. Paris: Librairie théâtrale, 1986.

KER, João. Atriz trans que interpreta Jesus: “os seguranças que contrataram para nos defender queriam me bater”. **Intercept Brasil**, 8 ago. 2018.

Kil Abreu. *In*: ROLIM, Michele (Ed.). **O que pensam os curadores de artes cênicas**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

KOROLCZUK, Elżbieta. The fight against ‘gender’ and ‘LGBT ideology’: new developments in Poland. 1 fev. 2020.

KOUDELA, Ingrid Dormien; SANTANA, Arão Paranaguá de. O Teatro na Educação. *In*: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Eds.). **História do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013. v. II.

KRISTEVA, Julia; ROUDIEZ, Leon S.; KRISTEVA, Julia. **Powers of horror: an essay on abjection**. Nachdr. ed. New York, NY: Columbia Univ. Press, 2010.

LARROSA, Jorge. **Elogio da escola**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

LEAL, Dodi. Espacialidade travesti: habitat de gênero e práticas topográficas de corpos trans nas artes da cena brasileira. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. v. 2, n. 38, 2020.

LEVIN, Orna Messer. O Teatro dos Escritores Modernistas. *In*: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Eds.). **História do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013. v. II.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. 7. ed ed. São Paulo: Papirus, 2007.

LIGIÉRO, Zeca. **Teatro de divindades que brincam com a violência humana. In: Teatro das origens: Estudos das performances afro-ameríndias**. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

LIMA, Evani Tavares. Por uma história negra do Teatro Brasileiro. **Urdimento Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. v.1, n.24, p. 92- 104, jul. 2015.

Luciano Alabarse. *In*: ROLIM, Michele (Ed.). **O que pensam os curadores de artes cênicas**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

MACIEL, Diogo Barbosa. **Antônio de Alcântara Machado e a criação de São Paulo: personagens, espaços e experiências**. Mestrado em Antropologia Social—São Paulo: Universidade de São Paulo, 25 abr. 2018.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 4a ed ed. São Paulo: Global, 1999.

MAGALDI, Sábato. **Teatro da ruptura: Oswald de Andrade**. São Paulo: [S.n.].

MAIO, Marcos Chor. O Projeto Unesco e a agenda das ciências sociais no Brasil dos anos 40 e 50. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 14, p. 141–158, out. 1999.

MALLO, Natalia. **Entrevista concedida ao autor**. São Paulo, SP, 1 fev. 2025a.

MALLO, Natalia. **Entrevista concedida ao autor**. , 24 abr. 2025b.

MALZACHER, Florian. Nenhum Órganon a Seguir: o teatro político hoje. **Cartografias MITsp**, v. n.5, p. 242- 251, 2018.

Marcelo Bones. *In*: ROLIM, Michele (Ed.). **O que pensam os curadores de artes cênicas**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

Márcia Dias. *In*: ROLIM, Michele (Ed.). **O que pensam os curadores de artes cênicas**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

MARIANO, Ricardo. Crescimento Pentecostal no Brasil: fatores internos. **REVER - Revista de Estudos da Religião**, 1 jan. 2008.

MARINHO, Jose Aparecido. A história do festival de teatro de Londrina (FILO) (1968 - 2000). 2005.

MARTINEZ CORREA, Zé Celso. **O Corpo Imortal do Poeta Luís**. **Teatro Oficina**, 2007. Disponível em: <<https://teatroficina.com/2007/12/10/o-corpo-imortal-do-poeta-luis/>>

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

MARX, Karl. **O capital: Livro I**. 3. ed. São Paulo, SP: Boitempo, 2023.

MCILROY, Colin. [Special Collections Assistants] Jo Clifford collection query. , 20 ago. 2024.

MCINTOSH, Alastair. The Herald. **First-rate theology**., 9 nov. 2009.

MEIRELLES, Allana. **Opiniões à venda: oposições políticas e divisão do trabalho intelectual na mídia**. São Paulo: Univerisade de São Paulo, 2021.

MESSENBURG, Débora. A direita que saiu do armário: a cosmovisão dos formadores de opinião dos manifestantes de direita brasileiros. **Sociedade e Estado**, v. 32, p. 621–648, dez. 2017.

MICELI, Sergio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo, Brazil: Companhia das Letras, 2001.

MIRALDI, Juliana Closes. **A arte disputa a Bienal de São Paulo : as condições de produção do gosto artístico dominante**. Campinas, SP: UNICAMP, 2020.

MITRA ARQUIDIOCESANA DE LONDRINA. **Nota da Arquidiocese**. , 29 ago. 2016.

MITTLEMAN, Joel. Intersecting the Academic Gender Gap: The Education of Lesbian, Gay, and Bisexual America. **American Sociological Review**, v. 87, n. 2, p. 303–335, abr. 2022.

MOMBAÇA, Jota. **A Plantação cognitiva. In: Arte e descolonização**. São Paulo: MASP, 2020.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MORETTI-PIRES, Rodrigo Otávio *et al.* Pastores, ovelhas desgarradas e as disputas pelo rebanho: Sobre a transcrucificação na Parada do orgulho LGBT de São Paulo em 2015. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 110, p. 99–116, 1 set. 2016.

MORRISON, Todd G.; MORRISON, Melanie A.; SADIKA, Bidushy. Contested Meanings and Lived Experiences of Two-Spiritness: A Systematic Review of the Canadian Research Literature. **The Canadian journal of native studies** :, v. 1, n. XXXIX, 2019.

MOSCO, Wanderson Barbieri. Arte Contemporânea. Estigma. Perseguição Política. DNA de DAN. Maikon K. 25 jul. 2022.

MOSTAÇO, Edécio. A Questão Experimental: A Cena nos Anos de 1950-1970. *In*: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Eds.). **História do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013. v. II.

MOVIMENTO NACIONAL DE ARTISTAS TRANS. **TRANSFAKE em Gisberta (com Luís Lobianco) P08.**, 27 jan. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nVfZ4B-DdLo>>. Acesso em: 16 set. 2025

NASCIMENTO, Abdias. A missão do Teatro Experimental do Negro (TEN). *In*: CUSTODIO, Tulio (Org.). **Abdias, intérprete do Brasil: Textos sobre raça e cultura brasileira de 1940 a 1990**. São Paulo, SP: Todavia Editora, 2025a.

NASCIMENTO, Abdias. Uma Experiência Social e Estética. *In*: CUSTODIO, Tulio (Org.). **Abdias, intérprete do Brasil: Textos sobre raça e cultura brasileira de 1940 a 1990**. São Paulo, SP: Todavia Editora, 2025b.

NASCIMENTO, Abdias. Cristo Negro. *In*: CUSTODIO, Tulio (Org.). **Abdias, intérprete do Brasil: Textos sobre raça e cultura brasileira de 1940 a 1990**. São Paulo, SP: Todavia Editora, 2025c.

NASCIMENTO, Abdias. Prólogo para brancos. *In*: CUSTODIO, Tulio (Org.). **Abdias, intérprete do Brasil: Textos sobre raça e cultura brasileira de 1940 a 1990**. São Paulo, SP: Todavia Editora, 2025d.

NATIVIDADE, Marcelo Tavares. *Cantar e dançar para Jesus: sexualidade, gênero e religião nas igrejas inclusivas pentecostais*. **Religião & Sociedade**, v. 37, p. 15–33, abr. 2017.

NERY, João. **Viagem solitária: memórias de um transexual trinta anos depois**. São Paulo, SP: Leya, 2022.

NICOLAU NETTO, Michel. **O Discurso da Diversidade: a definição da diferença na World Music**. Campinas - SP: Universidade de Campinas, 2012.

NICOLAU NETTO, Michel. A Diferença do Discurso da Diversidade. **Contemporânea - Revista de Sociologia da UFSCar**, v. 7, n. 1, p. 39, 12 jul. 2017.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradicao Brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001.

PACOURET, Jérôme. **Qu'est-ce qu'un auteur de cinéma ? arts, pouvoirs et division du travail**. Paris: CNRS éditions, 2025.

Paulo Braz. In: ROLIM, Michele (Ed.). **O que pensam os curadores de artes cênicas**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

PEREIRA, Tomaz Barroso *et al.* **XXI Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO - A Pós-Graduação em Artes e os 30 anos do Programa**. Rio de Janeiro, RJ: Nina Esteves, 2022.

PERNAMBUCO, Diario de. **Diario de Pernambuco - Rumo aos 200 anos**. Disponível em: <<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2018/07/espetaculo-o-evangelho-segundo-jesus-rainha-do-ceu-sera-apresentado-n.html>>. Acesso em: 3 jul. 2025.

PONTES, Heloísa André. **Intérpretes da metrópole: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968**. São Paulo: EDUSP, 2011.

PRADIER, Jean-Marie. O Etnocentrismo Nominal e as Artes do Espetáculo Vivo. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. v. 2 n. 1, 2012.

PRANDI, Reginaldo; CARNEIRO, João Luiz. EM NOME DO PAI: Justificativas do voto dos deputados federais evangélicos e não evangélicos na abertura do impeachment de Dilma Rousseff*. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 33, 19 out. 2017.

PRANDI, Reginaldo; SANTOS, Renan William dos; BONATO, Massimo. Igrejas evangélicas como máquinas eleitorais no Brasil. **Revista USP**, n. 120, p. 43–60, 24 fev. 2019.

QUILICI, Cassiano Sydow. Artaud e os Yanomami: pestes, rituais e artes performativas. **Conceição | Conception**, v. v. 9, p. 1- 11, 9 nov. 2020.

RAMOS, Guerreiro. **Introdução crítica à sociologia brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.

RAMOS, Paulo César. NASCIMENTO, Abdias do. O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016. **Conexão Política**, v. 8, n. 1, p. 93–96, 10 set. 2019.

RAMOS-SILVA, Luciane. A Dança dos Outros: Imaginações Diaspóricas para Interpelar o Mundo. **MORINGA - Artes do Espetáculo**, v. 10, n. 2, 16 dez. 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo, SP: WMF Martins Fontes, 2022.

REIS, Livia *et al.* **Religião e Voto: uma fotografia das candidaturas com identidade religiosa nas Eleições 2020**. Rio de Janeiro, RJ: Instituto de Estudos da Religião - ISER, 2022.

Renata Carvalho e os livros fundamentais na sua formação. , 27 out. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f7UbHg_mNf4>. Acesso em: 28 abr. 2025

REVISTA FÓRUM. Censura transforma apresentação de Jesus Trans em Porto Alegre em ato pela diversidade. **Revista Fórum**, 22 set. 2017.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. São Paulo, SP: Editora Unesp, 2013.

RODRIGUES, Éder. Álvaro Moreyra e Renato Viana, precursores das ideias de Jacques Copeau no Brasil. **Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte**, v. 16, n. 29, p. 19–30, 2014.

RODRIGUES, Rogério. O elogio da escola como lugar específico em que ocorre o ensinar e o aprender. **Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos**, v. 103, n. 264, 22 ago. 2022.

ROLIM, Michele. **Pensamen-to Curatorial em Artes Cênicas: interação entre o modelo artístico e o modelo de gestão em mostras e festivais brasileiros**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015.

ROLIM, Michele. **O que pensam os curadores de artes cênicas**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

ROLNIK, Suely. Fale com ele, ou como tratar o corpo vibrátil em coma. *In*: GALLI FONSECA, Tânia; ENGELMAN, Selda (Eds.). **Corpo, Arte e Clínica**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

ROLNIK, Suely. Geopolítica da Cafetinagem. *In*: PARDO, Ana Lúcia (Ed.). **A Teatralidade do Humano**. São Paulo: Edições SESC, 2011.

ROSA, Daniela Roberta Antonio. **Teatro experimental do negro : estratégia e ação**. Campinas, SP: UNICAMP, 2007.

ROSSO, Rogério. Projeto de Lei Ultraje ao Culto como Crime Hediondo. . 2015.

RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz. **Encantamento (sobre política de vida)**. Rio de Janeiro: Mórula, 2020.

SANTOS, Adriana Patricia; BAUMGARTEL, Stephan Arnulf. Dos guetos que habito: negritudes em procedimentos poéticos cênicos. **Urdimento: Florianópolis**, v. v.1, n.24, p. 28- 41, 2015.

SANTOS, Márcio Tavares dos. A arte como inimiga : as redes reacionárias e a guerra cultural (2013-2021). 3 ago. 2022.

SANTOS, Inaicyra Falcão do Santos; BUENO, Kleber Damaso. Um Lugar para o Oxê de Xango. **MORINGA - Artes do Espetáculo**, v. v. 13, n. 1, 2022.

SANTOS, Valmir. Tutano e Circunstância. *In*: ROLIM, Michele (Ed.). **O que pensam os curadores de artes cênicas**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

SAPIRO, Gisèle. The literary field between the state and the market. **Poetics**, v. 31, n. 5, p. 441–464, 1 out. 2003.

SAPIRO, Gisèle. **La responsabilité de l'écrivain: littérature, droit et morale en France, XIXe-XXIe siècles**. Paris: Éd. du Seuil, 2011.

SAPIRO, Gisèle *et al.* L'amour de la littérature : le festival, nouvelle instance de production de la croyance:Le cas des Correspondances de Manosque. **Actes de la recherche en sciences sociales**, v. 206207, n. 1, p. 108–137, 14 abr. 2015.

SAPIRO, Gisèle. **Les écrivains et la politique en France: de l'affaire Dreyfus à la guerre d'Algérie**. Paris: Éditions du Seuil, 2018.

SAPIRO, Gisèle. **Sociologia da Literatura**. Belo Horizonte: Moinhos; Contafios, 2019.

SAPIRO, Gisèle. Literature Festivals: A New Authority in the Transnational Literary Field. **Journal of World Literature**, v. 7, n. 3, p. 303–331, 9 set. 2022.

SAPIRO, Gisèle. **Os escritores e a política na França: do Caso Dreyfus à Guerra da Argélia**. Tradução: Nívio de Campos. Ponta Grossa, PR: Uepg, 2024.

SAPIRO, Gisèle. **Os Intelectuais: Autonomização, Profissionalização, Internacionalização**. Tradução: Tradução: Ernesto Seidl *et al.* São Paulo, SP: Edusp, 2025.

SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar: ensaios selecionados**. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2022.

Sidnei Cruz. In: ROLIM, Michele (Ed.). **O que pensam os curadores de artes cênicas**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. **A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil, 1960-2000**. 2a edição, revista e ampliada ed. São Paulo: Edições SESC, 2023.

SILVA, Suzane Weber da *et al.* Mobilizando o conceito de interseccionalidade à luz da obra de Lélia Gonzalez: três estudos de caso em dança. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, v. 9, n. 2, 6 dez. 2022.

SILVA, Gabriela da Costa. Autor negro, catálogo branco : a presença de autores negros no mercado literário brasileiro. 21 jun. 2024.

SILVA, Renata de Lima; FALCÃO, José Luiz Cirqueira. Identidades Negras em Movimento: entre passagens e encruzilhadas. **Repertório: Teatro e Dança**, v. 1, n. 24, jun. 2015.

Sobre a Revista - Cadernos do GIPE-CIT. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/gipe-cit/about>>. Acesso em: 18 nov. 2025.

Sobre a Revista Repertório. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/about>>. Acesso em: 18 nov. 2025.

SUAREZ, Karla. **Entrevista concedida ao autor**. Rio de Janeiro, RJ, 1 jul. 2025.

TEIXEIRA, Jacqueline Moraes; BARBOSA, Olivia Alves. A MULHER E A FAMÍLIA: AGENDAS PENTECOSTAIS NA DISPUTA PELA GRAMÁTICA DOS DIREITOS HUMANOS. (SYN)THESIS, v. 15, n. 1, p. 89–105, 1 ago. 2022.

The Herald. **Theatres are for possibilities, not orthodoxies**, 8 nov. 2009.

TRIBUNAL DE JUSTIÇA DO ESTADO DA BAHIA. **Processo 0565638-12.2017.8.05.0001. Autor: Manuel de Santana Junior. Réu: Fundação Gregorio de Matos.**, 2017.

TRIBUNAL DE JUSTIÇA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Agravo de Instrumento n. 2180296-90.2017.8.26.0000 Agravante : Serviço Social do Comércio - SESC Agravado : 74 Virginia Bossonaro Rampin Paiva Comarca: Jundiaí Juiz : Dr. Luiz Antonio de Campos Junior.**, 2017.

TRIBUNAL DE JUSTIÇA DO RIO GRANDE DO SUL. **Processo n. 9038978-35.2017.8.21. 2ª Vara da Fazenda Pública. Julgador: Juiz José Antônio Coitinho.**, 2017.

TROTТА, Rosyane. O Teatro e o Estado. *In*: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Eds.). **História do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013. v. II.

VARGAS, Maria Thereza. A Modernização da Arte do Ator. *In*: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Eds.). **História do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013. v. II.

VELASCO, Kristopher. A Growing Queer Divide: The Divergence between Transnational Advocacy Networks and Foreign Aid in Diffusing LGBT Policies. **International Studies Quarterly**, v. 64, n. 1, p. 120–132, 1 mar. 2020.

VENDRAMINI, José Eduardo. Teatro e a Metalinguagem. *In*: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Eds.). **História do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013. v. II.

VIANA, Fausto; COSTA, Felisberto Sabino da. **40 anos do PPGAC ECA USP**. [S.l.]: Portal de Livros Abertos da USP, 2021.

VIEGAS, Lucas Correa. Jornal no Palco. **Porto Alegre em Cena anuncia programação e inicia pré-venda de ingressos amanhã**, 2 ago. 2017.

VILELA, Diogo. **Conversa com Bial: Diogo Vilela conta como foi atuar ao lado de Henriette Morineau**. , 13 ago. 2020. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8779137/>> .>

VILELA, Diogo. **Conversa com Bial: Diogo Vilela - paixoes e desafios no palco**. , 4 out. 2025. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4YzM07r8BqI>>

VILLAS BOÂS, Rafael Litvin; CANOVA, Felipe. Quando Camponeses entram em Cena: trabalho teatral do MST e a interface com a linguagem audiovisual. **Estudos da Presença**, v. v. 9, n.4, p. 01-29, 2019.

VITTA, Ana Lúcia Saab; PALMIERE, Júlia Arruda da Fonseca. Resenha do livro: “Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa da assembleia”. **Revista Ñanduty**, v. 7, n. 10, p. 239 a 244–239 244, 30 ago. 2019.

WENDELL, Ney. **Caderno de Mediação Cultural: Atividades em Artes Cênicas**. , 2012.

9. ANEXOS

Tabela - Variância Modificada dos Eixos

Eixo	Variância	Variância acumulada	Variância modificada
1	17,80%	17,80%	40,94%
2	15,80%	33,60%	30,63%
3	10,80%	44,40%	11,12%
4	9,20%	53,50%	6,85%
5	7,60%	61,10%	3,68%
6	7,10%	68,20%	2,98%
7	6,60%	74,80%	2,24%
8	5,70%	80,50%	1,18%
9	4,50%	85,00%	0,33%
10	3,70%	88,80%	0,05%
11	3,20%	92,00%	0,00%
12	2,60%	94,60%	
13	2,00%	96,60%	
14	1,60%	98,20%	
15	0,90%	99,10%	
16	0,50%	99,50%	
17	0,50%	100,00%	

Fonte: Sistema de Indicadores para Festivais de Teatro Nacionais e Internacionais do Brasil

Tabela 29 – Dados das variáveis eixos 1, 2 e 3

Modalidade	Eixo 1			Eixo 2			Eixo 3		
	Coordenada	Contribuição	Cos2	Coordenada	Contribuição	Cos2 2	Coordenada	Contribuição	Cos2
CiasEst0-8(baixo)	0.054	0.04	0.002	0.207	0.69	0.033	0.549	7.10	0.230
CiasEst10-14(medio)	-0.193	0.40	0.018	-0.857	8.87	0.352	0.021	0.01	0.000
CiasEst17-22(alto)	0.432	0.67	0.023	0.050	0.01	0.000	-0.803	3.80	0.078
CiasEst30-40(altissimo)	-0.054	0.01	0.000	1.355	9.24	0.287	-1.164	9.97	0.212
CiasNac0-2(baixo)	-0.209	0.51	0.024	-0.125	0.20	0.008	0.224	0.96	0.027
CiasNac3-7(medio)	-0.084	0.09	0.004	0.774	8.44	0.365	-0.015	0.01	0.000
CiasNac8-12(alto)	-0.256	0.47	0.018	-0.826	5.49	0.188	0.070	0.06	0.001
CiasNac19-26(altissimo)	2.971	15.80	0.504	-1.301	3.41	0.097	-1.628	7.81	0.152
CiasInter0-2(baixo)	-0.365	2.98	0.278	-0.271	1.84	0.153	-0.245	2.21	0.125
CiasInter3-5(medio)	-0.120	0.08	0.003	1.049	6.64	0.213	-0.176	0.27	0.006
CiasInter6-8(alto)	1.641	14.46	0.521	0.079	0.04	0.001	1.196	12.65	0.277
Espect_Baixo	-0.512	4.92	0.344	-0.437	4.03	0.250	0.031	0.03	0.001
Espect_Medio	0.138	0.19	0.008	0.951	10.01	0.382	-0.266	1.15	0.030
Espect_Alto	2.787	20.86	0.686	-1.045	3.30	0.096	-0.770	2.62	0.052
Espect_Altissimo	0.437	0.34	0.011	0.923	1.72	0.049	2.289	15.44	0.299
1958-1969	1.971	6.96	0.222	-1.790	6.45	0.183	-0.421	0.52	0.010
1981-1996	0.519	1.69	0.063	0.992	6.94	0.230	0.249	0.64	0.014
2003-2010	-0.020	0.01	0.000	0.168	0.42	0.019	-0.284	1.79	0.055
2011-2016	-0.559	3.64	0.169	-0.452	2.68	0.111	0.259	1.28	0.036
Orcamento_Baixo	-0.525	5.93	0.509	-0.385	3.58	0.274	0.004	0.00	0.000
Orcamento_Medio	0.401	1.01	0.038	1.159	9.47	0.314	-1.086	12.15	0.275
Orcamento_Alto	2.562	17.63	0.579	-0.836	2.11	0.062	0.443	0.87	0.017
Orcamento_Altissimo	0.705	1.33	0.044	1.212	4.44	0.130	2.055	18.67	0.373

Fonte: Idem

Tabela 30 - Festivais Eixo 1

Festival	Coordenada	Contribuição	
FILO(PR)	2.758	40.84	0.703
CenaContemporaneaBSB(DF)	1.717	15.82	0.477
PalcoGiratorioPoA(RS)	1.458	11.41	0.294
TEMPO_FESTIVAL(RJ)	0.978	5.14	0.245
FITBH2016(MG)	0.769	3.17	0.086
MITsp(SP)	0.416	0.93	0.043
FESTLUSO(PI)	0.348	0.65	0.050
PoAemCena(RS)	0.316	0.54	0.021
JGE(PE)	0.188	0.19	0.009
FNTGuaramiranga(CE)	0.130	0.09	0.005
FESTA(SP)	0.039	0.01	0.000
CriancaeoMaiorBarato(SP)	-0.026	0.00	0.000
CenaBrasilInternacional(RJ)	-0.040	0.01	0.001
FiacBahia(BA)	-0.066	0.02	0.002
FILTE-BA(BA)	-0.131	0.09	0.008
FEVERESTIVAL(SP)	-0.140	0.11	0.007
TeatrodeRuadePortoAlegre(RS)	-0.148	0.12	0.005
VelhaJoana(MT)	-0.214	0.25	0.021
TresCoracoesemAcao(RS)	-0.269	0.39	0.030
Sertaozinho(SP)	-0.273	0.40	0.046
Paideia(SP)	-0.313	0.53	0.053
AmazoniaMato-grossense(MT)	-0.371	0.74	0.129
ENARTCi(MG)	-0.371	0.74	0.129
JuizdeFora/MG(MG)	-0.382	0.78	0.107
Limeira(SP)	-0.399	0.86	0.137
ZeBoloFlo(MT)	-0.403	0.87	0.106
FEVITE(RS)	-0.409	0.90	0.073
Fortaleza(CE)	-0.440	1.04	0.130
SoemCena(PR)	-0.468	1.18	0.199
Festem(SP)	-0.468	1.18	0.199
AdF(RJ)	-0.497	1.33	0.219
PremioTeatroemHortolandia(SP)	-0.508	1.39	0.181
RuadoCeara(CE)	-0.526	1.49	0.226
CurtaTeatro(AP)	-0.555	1.66	0.245
FESTIM(MG)	-0.566	1.72	0.206
FIMCariri(CE)	-0.566	1.72	0.206
OMundoInteiroeUmPalco(RN)	-0.566	1.72	0.206

Tabela 31 - Festivais Eixo 2

Festival	Coordenada	Contribuição	Cos²
JGE(PE)	1.565	14.78	0.608
FNTGuaramiranga(CE)	1.236	9.22	0.471
FITBH2016(MG)	1.043	6.57	0.158
PoAemCena(RS)	0.924	5.15	0.181
CenaBrasilInternacional(RJ)	0.918	5.09	0.305
CriancaeoMaiorBarato(SP)	0.806	3.93	0.232
FiacBahia(BA)	0.727	3.19	0.217
FILTE-BA(BA)	0.688	2.86	0.227
VelhaJoana(MT)	0.646	2.52	0.194
FESTLUSO(PI)	0.486	1.42	0.097
MITsp(SP)	0.466	1.31	0.055
TresCoracoesemAcao(RS)	0.281	0.48	0.033
TeatrodeRuadePortoAlegre(RS)	0.192	0.22	0.008
Paideia(SP)	0.119	0.09	0.008
TEMPO_FESTIVAL(RJ)	0.110	0.07	0.003
Sertaozinho(SP)	-0.046	0.01	0.001
FEVERESTIVAL(SP)	-0.078	0.04	0.002
SoemCena(PR)	-0.141	0.12	0.018
Festem(SP)	-0.141	0.12	0.018
AmazoniaMato-grossense(MT)	-0.210	0.27	0.041
ENARTCi(MG)	-0.210	0.27	0.041
Limeira(SP)	-0.251	0.38	0.054
ZeBoloFlo(MT)	-0.284	0.49	0.053
PalcoGiratorioPoA(RS)	-0.309	0.58	0.013
CenaContemporaneaBSB(DF)	-0.356	0.77	0.021
AdF(RJ)	-0.365	0.80	0.117
JuizdeFora/MG(MG)	-0.385	0.89	0.108
FEVITE(RS)	-0.404	0.98	0.071
RuadoCeara(CE)	-0.405	0.99	0.134
PremioTeatroemHortolandia(SP)	-0.539	1.75	0.203
CurtaTeatro(AP)	-0.629	2.39	0.315
Fortaleza(CE)	-0.650	2.55	0.283
FESTIM(MG)	-0.804	3.90	0.415
FIMCariri(CE)	-0.804	3.90	0.415
OMundoInteiroeUmPalco(RN)	-0.804	3.90	0.415
FESTA(SP)	-0.963	5.60	0.240
FILO(PR)	-1.432	12.39	0.190

Tabela 32- Festivais Eixo 3

Festival	Coordenada	Contribuição	
FITBH2016(MG)	1.906	32.09	0.528
MITsp(SP)	1.211	12.96	0.369
TeatrodeRuadePortoAlegre(RS)	0.626	3.46	0.082
TEMPO_FESTIVAL(RJ)	0.561	2.78	0.080
CenaContemporaneaBSB(DF)	0.523	2.42	0.044
PoAemCena(RS)	0.294	0.76	0.018
AdF(RJ)	0.248	0.54	0.054
PremioTeatroemHortolandia(SP)	0.201	0.36	0.028
SoemCena(PR)	0.176	0.27	0.028
Festem(SP)	0.176	0.27	0.028
FESTLUSO(PI)	0.118	0.12	0.006
Paideia(SP)	0.105	0.10	0.006
CurtaTeatro(AP)	0.089	0.07	0.006
AmazoniaMato-grossense(MT)	0.084	0.06	0.007
ENARTCi(MG)	0.084	0.06	0.007
FESTIM(MG)	0.042	0.02	0.001
FIMCariri(CE)	0.042	0.02	0.001
OMundoInteiroeUmPalco(RN)	0.042	0.02	0.001
JuizdeFora/MG(MG)	0.038	0.01	0.001
RuadoCeara(CE)	0.017	0.00	0.000
Sertaozinho(SP)	0.014	0.00	0.000
ZeBoloFlo(MT)	-0.001	0.00	0.000
FILTE-BA(BA)	-0.057	0.03	0.002
FESTA(SP)	-0.116	0.12	0.003
Fortaleza(CE)	-0.122	0.13	0.010
Limeira(SP)	-0.147	0.19	0.019
FEVITE(RS)	-0.160	0.23	0.011
CenaBrasilInternacional(RJ)	-0.222	0.43	0.018
TresCoracoesemAcao(RS)	-0.271	0.65	0.031
FiacBahia(BA)	-0.296	0.77	0.036
FILO(PR)	-0.349	1.08	0.011
FEVERESTIVAL(SP)	-0.460	1.87	0.076
VelhaJoana(MT)	-0.594	3.12	0.164
JGE(PE)	-0.741	4.85	0.136
FNTGuaramiranga(CE)	-0.762	5.13	0.179
CriancaeoMaiorBarato(SP)	-0.850	6.39	0.257
PalcoGiratorioPoA(RS)	-1.452	18.62	0.292

Tabela 33 - Lista de peças e obras de Jo Clifford

Obra	Ano
1. The Doctor of Honour [Calderón]: Crawford Arts Centre, St. Andrews	1980
3. How Like An Angel: Fifth Estate	1981
4. Desert Places: BBC Radio Scotland	1983
5. Ending Time: BBC Radio 3	1984
6. Romeo And Juliet [Shakespeare]: TAG Theatre Co.	1984
7. Losing Venice: Traverse Theatre	1985
8. Lucy's Play: Traverse Theatre	1986
9. Losing Venice: BBC Radio 3	1986
10. Playing With Fire: Traverse Theatre	1987
11. Heaven Bent, Hell Bound [Tirso de Molina]: Actors' Touring Co.	1987
12. The Girl Who Fell To Earth or Shoot The Archduke!: Traverse then unperformed till Great Eastern Stage	1991
13. Anna Karenina [Tolstoy]: Sheffield Crucible (unperformed till Royal Lyceum 2005)	1988
14. Great Expectations [Dickens]: TAG Theatre Co.	1988
15. Schism In England [Calderón]: National Theatre/Edinburgh International Festival	1988
16. The House Of Bernarda Alba [Lorca]: Royal Lyceum	1989
17. Inés de Castro: Traverse Theatre	1989
18. Celestina [De Rojas]: 1st version for National Theatre (unperformed)	1989
19. The Magic Theatre [Cervantes]: Winged Horse Theatre Co.	1989
20. Santiago : Screenplay for Nile Pictures (never filmed)	1990
21. Quevedo: The Soul's Dark Night: BBC2 1993	1990
22. Macbeth [Shakespeare]: Perth Theatre	1991
23. The Price of Everything: BBC Radio 3	1991
24. Ten Minute Play: English Shakespeare Co.	1991
25. Light In The Village: Traverse Theatre	1991
26. What's In A Name: written in Prithvi Theatre, Mumbai, during communal riots of (unperformed)	1992
27. Don Duardos [Gil Vicente] International Theatre Link (unperformed)	1992
28. Inés de Castro: BBC Radio 3	1992
29. La Vie de Bohème [Murger]: Pitlochry Festival Theatre	1993
30. Anna: Opera libretto. Music by Craig Armstrong. Traverse Theatre/Edinburgh International Festival	1993
31. Celestina [De Rojas]: BBC Radio 3	1993
32. Dreaming: Edinburgh Puppet Company	1994
33. Visões de Febre: Locomotiva Theatre Co/Gulbenkian Theatre, Lisbon	1994
34. La Vie de Bohème part one: BBC Radio 4	1994
35. La Vie de Bohème part two: BBC Radio 4	1994
36. The Night Journey (for Traverse; script rejected and then lost till)	1995
37. Wuthering Heights [Bronte]: Pitlochry Festival Theatre	1995
38. Light In The Village: adapted for Norwegian Radio	1995
39. War in America: Royal Lyceum (unperformed till Attic Collective 2017)	1996
40. Inés de Castro: Opera libretto. Music by James McMillan. Scottish Opera/Edinburgh International Festival .	1996
41. An Opera For Terezin [Atlan]: Fondation Beaumarchais (unperformed)	1996
42. Bazaar [Planell]: Royal Court Theatre	1997

43. Writing Home To Mother: BBC Radio 4	1997
44. The Leopard part one [Lampedusa]: BBC Radio 4	1997
45. The Leopard part two [Lampedusa]: BBC Radio 4	1997
46. The Magic Flute: Opera libretto. Music by Mozart. Blue Tiger Music Theatre	1998
47. Life Is A Dream [Calderón]: Royal Lyceum/Edinburgh International Festival	1998
48. The Night Journey: (performer) Lorca Fiesta, Newcastle Playhouse	1998
49. Letters From A Strange Land: BBC Radio 4	1999
50. Ain't It Grand To Be Bloomin' Well Dead: BBC Radio 4	1999
51. Hansel And Gretel: Opera libretto. Music by Humperdinck. Blue Tiger Music Theatre	2000
52. Torquemada part one [Galdós]: BBC Radio 4	2000
53. Torquemada part two [Galdós]: BBC Radio 4	2000
54. Bintou [Kwahulé]: Royal Court Theatre	2000
55. The Constant Prince [Calderón]: BBC Radio 3	2001
56. Baltasar And Blimunda [Saramagó]: BBC Radio 3	2001
57. S.D.O. [Clarival]: Royal Court Theatre	2002
58. Madeleine: BBC Radio 4	2002
59. Tchaikovsky and the Queen Of Spades. Pitlochry Festival Theatre .	2002
60. Charles Dickens: The Haunted Man: Pitlochry Festival Theatre	2002
61. Between Worlds [Eric Emmanuel Schmidt]: in Schmidt: Plays One by Methuen (unperformed)	2003
62. God's New Frock: (performer) Tron/Traverse	2003
63. The Chimes [Dickens]: BBC Radio 4	2003
64. Sitios [Omar Lorenzo]: Royal Court Theatre	2004
65. Celestina [De Rojas]: 2nd version. Birmingham Rep/Edinburgh International Festival	2004
66. The World: Byre Theatre/Queen Margaret University College	2005
67. The Force Of Destiny [Duque de Rivas]: (unperformed)	2005
68. Faust Part One [Goethe]: Royal Lyceum	2006
69. Faust Part Two [Goethe]: Royal Lyceum	2006
70. Leave To Remain: performed and co-written with Suzanne Dance. Scottish Storytelling Centre	2007
71. Blood Wedding [Lorca]: Nick Hern Books (unperformed)	2008
72. Queen Echinacea : Boilerhouse Theatre Company (unperformed)	2008
73. An Opera For St. Monan: Opera libretto for private patron (unperformed)	2008
74. Yerma [Lorca]: Nick Hern Books (unperformed)	2008
75. An Apple A Day: Oran mor/Traverse	2009
76. Spam Fritters: BBC Radio Scotland	2009
77. Chrystal And The General: (performed and co-written with Rachel Amey, Suzanne Dance, and Clunie McKenzie) Gude Cause/Scottish Storytelling Centre	2009
78. Hidden City: (also performer) poems for ConFAB in secret locations around Glasgow -9	2008
79. The Gospel According To Jesus Queen Of Heaven: (also performer) Glasgay/self-funded/Tron	2009
80. Every One: Royal Lyceum	2010
81. La Princesse de Clèves [Madame de La Fayette] BBC Radio 3	2010
82. The Seagull [Chekhov]: Theatre Alba	2010
83. The Tree Of Life: Brunton Theatre/Royal Lyceum Theatre ?/ (unperformed)	2010
84. The Cherry Orchard [Chekhov]: Theatre Alba	2011
85. The Tree Of Knowledge: Traverse Theatre	2011
86. Sex Chips And The Holy Ghost: (also performer: with David Walshe) Oran Mor	2012

87. The Queen Of Earth And Heaven: National Theatre of Scotland (unperformed)	2012
88. Sex, Chips And The Holy Ghost: (also performer) Short film for Channel 4 (never shown)	2012
89. White Ted And The Right To Die: Royal Conservatoire of Scotland	2014
90. Dear Scotland: National Theatre Of Scotland	2014
91. The Reply Of The (Trans) Lassies: (also performer) Govan SNP Burns Supper for Nicola Sturgeon	2016
92. Transgender Lives: (writer and presenter) BBC Radio Scotland documentary	2015
93. Dr. Jekyll And Mr. Hyde: Sell A Door Theatre Company	2015
94. Eve: (co-written with Chris Goode; also performer) National Theatre of Scotland	2017
95. These Are My Hands: (short film: also performer) Evi Tsilagaridou	2018
96. Five Days Which Changed Everything 1. Monday: BBC Radio 4	2018
97. Five Days Which Changed Everything 2. Tuesday: BBC Radio 4	2018
98. Five Days Which Changed Everything 3. Wednesday: BBC Radio 4	2018
99. Five Days Which Changed Everything 4. Thursday: BBC Radio 4	2018
100. Five Days Which Changed Everything 5. Friday: BBC Radio 4	2018
101. The Taming Of The Shrew [Shakespeare]: Sherman Theatre/Tron Theatre	2019
102. The Not So Ugly Duckling (with Maria MacDonell): Unperformed.	2020
104. Slug Love (binaural audio play: Tron Theatre: also performer). Released in February	2021
103. Short pieces written in lockdown (March 17th to July 23rd): § Shades of Tay (Pitlochry Festival Theatre)	2020
§ Home (Paines Plough: also performer)	
§ Dear Lyceum (Lyceum, Edinburgh)	
§ The LGBTI Elders Coming Back Out Ball (National Theatre of Scotland: also performer)	
§ A space to Bless (5 short films for Queen Jesus Productions: also performer)	
105. A Space to Bless: Queen Jesus In The Cathedral (5 short films broadcast live every day from April 12-16 from St Mary's Episcopal cathedral, Edinburgh: also performer)	2021
106. The LGBTI Elders Coming Back Out Ball (NTS: also performer)	2021
107. Slug Love 2 (spoken word performance for Trans Vegas , Manchester).	2021
108. United Kingdoms? (short play for BBC Radio 4: also performer. Broadcast September)	2021
109. The Covid Requiem (co written and performed with Lesley Orr for Pitlochry Festival theatre. September)	2021
110. The Not So Ugly Duckling (co-written and performed with Maria MacDonell. Scottish Storytelling Centre, August)	2022
111. Sister Death (forthcoming)	2024

Fonte: arquivo pessoal de Jo Clifford

Tabela 34 - Jo Clifford na imprensa escocesa

Data	Jornal	Título
13/08/2006	Herald	Losing faith in finding good religious-themed shows Iain Macwhirter's RESTRICTED VIEW
05/02/2008	Herald	Great Expectations, Byre Theatre, St Andrews
07/03/2008	Herald	Sky Bar and Restaurant
06/01/2009	Herald	Creative Scotland Letter
09/03/2009	Glasgow Times	Odd couple
07/04/2009	Herald	An Apple A Day
09/06/2009	Herald	Citizens charter for autumn is a mix of many talents
07/07/2009	Herald	Lunchtime drama's pie in the sky hopes come true
22/09/2009	Glasgow Times	Back to work
05/10/2009	Herald	Leave To Remain, St Mark's Unitarian Church, Edinburgh
03/11/2009	Herald	Monday, 9 November 2009
04/11/2009	Herald	Prejudice has no foundation in Bible, says transsexual author
05/11/2009	Glasgow Times	Playwright hits back at show critics
05/11/2009	Herald	Friday, 6 November 2009
08/11/2009	Herald	Theatres are for possibilities, not orthodoxies
08/11/2009	Herald	Alan Taylor's Diary - 8 November 2009
17/11/2009	Herald	Mixing up, breaking down and chiming with the times
06/12/2009	Herald	Sick at heart
07/12/2009	Herald	Move over, X Factor: the search for new voices is on
17/05/2011	Herald	His world is a stage
05/06/2011	Herald	Tres bien ensemble
04/10/2011	Herald	What's the big idea?
04/06/2012	Herald	Pioneering approach that became a phenomenon
09/10/2012	Herald	In full: leading artists' letter to Creative Scotland chairman
14/02/2013	Herald	It was less than £100,000, but now it's gone: council axes entire arts budget
18/05/2013	Herald	Liz Lochhead's new poem for A Play, A Pie And A Pint
15/09/2014	Herald	An inspired idea pays off with three new plays
25/11/2014	Herald	Arts News
22/03/2015	Herald	Interview: National Theatre of Scotland director Laurie Sansom talks about belonging
17/05/2015	Herald	Scotland's literary leaders turn their fire on Tory assault on liberty

07/06/2015	Herald	Normal? No, Caitlyn is the new 'great'
21/06/2015	Herald	Sunday Herald theatre reviews: Great Expectations/The Producers
16/08/2015	Herald	How the transgender world has transformed the world
01/09/2015	Herald	The Terf* war tearing feminism apart(trans exclusionary radical feminist)
18/11/2015	Herald	Time to review defamation law
27/11/2015	Herald	Gender in 2015: Same-sex weddings, trans cover stars, suffragettes at the movies... and a growing pay gap
21/01/2016	Glasgow Times	World's first transgender 'Reply from the Lassies' to take place at Glasgow Burns night
24/01/2016	Herald	Transgender life stories to take centre stage for National Theatre of Scotland's 10th birthday celebrations
29/01/2016	Herald	Pink Floyd's enigmatic star Syd Barrett to be subject of new play by Scottish playwright
13/02/2016	Herald	Private Lives: Laura Rogers and Charlotte Ritchie on their very public lives
30/03/2016	Herald	Confessions and little white lies: Scots urged to write about secrets for new literary project
17/04/2016	Herald	An Epic departure: interview with outgoing Edinburgh Lyceum director Mark Thomson
25/04/2016	Herald	Major Scottish theatre launches new performing company for young people
16/06/2016	Herald	Ian Rankin, James Robertson and Karen Campbell join fight to free jailed Saudi blogger once exiled in Glasgow
06/09/2016	Herald	Syd Barrett play to premiere at Scotland's mental health arts and film festival
16/11/2016	Glasgow Times	Bag a free library book at GoMA
24/11/2016	Herald	National Theatre of Scotland to adapt Room for the stage in new 2017 season
28/12/2016	Herald	Shocking play for Old Royal High
01/01/2017	Herald	A sparkling year in prospect: preview of 2017's performing arts highlights
10/01/2017	Herald	A bold new theatre company in Edinburgh
16/05/2017	Herald	Arts News: Northern Roots; Citizens Theatre; Playtime Jazz
06/06/2017	Herald	A play not read by actors before they step on stage, to feature in leading theatre Festival season
01/07/2017	National	What's on in Scotland this month: Festival fever, Phil Jupitus all over Scotland and a trans-themed theatre double bill
30/07/2017	Herald	Adam and Eve: could the NTS's new transgender theatre piece mark the beginning of the end of persecution?
04/08/2017	Herald	Fringe Q&A's: Jo Clifford on 37 years at the festival, fear of the critical cattle prod and the queerness of Edinburgh
06/08/2017	Herald	Fringe Theatre reviews: Adam, Traverse Theatre; Eve, Traverse Theatre; You've Changed, Summerhall
06/08/2017	National	The Fringe Hit List: Comedy, Music and Theatre
19/08/2017	National	Fringe Review: Eve is a one-woman show with a poignant goodbye to the man she once was

03/09/2017	Herald	Disconcerting prophecies and transgender journeys: reviews of Europe, Adam and Eve
03/12/2017	National	Letters: The arts are vital to the health of all in Scotland
20/02/2018	Herald	Acclaimed theatre company could 'close in 2019' if Creative Scotland funding cut isn't reversed
23/04/2018	Herald	ARTS NEWS: New publishing home for poets, Transmission's show for GI, Harvard comes to Glasgow
29/04/2018	Herald	The big read: The truth about the trans panic
05/05/2018	National	Mental Health Arts Festival marks Year of Young People
09/09/2018	Herald	The Cool List: Scotland's movers, shakers and rule breakers
23/09/2018	Herald	The final countdown to the Cool List - who's number one?
30/10/2018	Herald	The Scottish play that earned the scorn of Brazil's new right-wing president returns to Edinburgh
08/12/2018	National	Controversial play The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven returns to Scotland
20/01/2019	National	How Scotland's theatre found its place on the European stage
14/03/2019	Herald	Jo Clifford on re-gendering on The Taming of the Shrew
15/03/2019	National	Into the New festival is the perfect antidote to modern life
16/03/2019	Glasgow Times	Tron Theatre play genders maximum effect from Shakespeare
12/06/2019	Herald	Ian Brown on his Lost at Sea award: It's a play about the life and death of a community
31/10/2019	Herald	Theatre: O Evangelho Segundo Jesus, Rainha Do Ceu, Tron, Glasgow, Four stars
19/01/2020	National	National Theatre of Scotland isn't playing it safe with 2020 programme
14/03/2020	National	Pat Kane: The perfect book to read about Scotland in self-isolation
11/04/2021	National	10 things that changed my life: Playwright Jo Clifford
18/04/2021	National	Edinburgh Festivals look to return to their roots this August
05/09/2021	National	Jo Clifford on seeking to bring some theatrical healing with The Covid Requiem
19/09/2021	National	A moving 'Covid requiem' for both the living and the dead is much needed
24/10/2021	National	Golden Age back on Edinburgh stage after the dark days of Covid
06/12/2021	National	Why Scotland's artists hold the key to unlocking the nation's independence
27/02/2022	National	Scotland's Year of Stories: LGBT storytellers including Val McDermid to open 2022 festival
03/03/2022	Herald	Nicola Sturgeon: Why I'm proud to be labelled a 'dangerous' woman
02/04/2023	National	'S Mithich Dhuinn Guthan nan Gàidheal a Chluinntinn

Figura 10 - Código R

```
#Análise de Correspondência Múltipla Festivais de Teatro  
#Autor: Rodolfo Godoi  
#Data: Abril de 2026  
  
# Instalar pacotes  
install.packages("FactoMineR")  
install.packages("factoextra")  
install.packages("explor")  
install.packages("ggplot2")  
install.packages("cluster")  
install.packages("dplyr")  
install.packages("ggrepel")  
install.packages("dendextend")  
  
library(FactoMineR)  
library(factoextra)  
library(ggplot2)  
library(cluster)  
library(explor)  
library(dplyr)  
library(ggrepel)  
library(dendextend)  
  
# Carregar o dataframe  
df <- read.csv2("/Caminho", sep=";", encoding="latin1")  
  
# Definir a coluna de nomes como rownames (se necessário)  
rownames(df) <- df[, 1]  
  
# Rodar a ACM (excluindo a coluna com nomes, se ela existir)  
acm_result <- MCA(df[, -1],  
                  quali.sup = c(x,y,z),  
                  graph = FALSE)  
  
# Abrir a janela interativa do explor  
explor(acm_result)
```

Extrair as coordenadas da ACM

```
festival_names <- rownames(df)
acm_coords <- as.data.frame(acm_result$ind$coord)
colnames(acm_coords) <- paste0("Dim.", 1:ncol(acm_coords))
acm_coords$Name <- festival_names
```

Aplicar o método de Ward para agrupamento hierárquico usando todas as dimensões fatoriais da ACM

```
dist_matrix <- dist(acm_result$ind$coord)
hc_ward <- hclust(dist_matrix, method = "ward.D2")
```

Plotar o dendrograma básico

```
plot(hc_ward, labels = acm_coords$Name, main = "Dendrograma - Método de Ward", cex = 0.8)
```

Destacar os clusters no dendrograma

```
rect.hclust(hc_ward, k = 4, border = 2:5) # Adicionar retângulos para destacar clusters
```

Adicionar os clusters do Ward ao dataframe

```
acm_coords$Ward_Cluster <- as.factor(cutree(hc_ward, k = 4))
```

Personalizar o dendrograma com cores

```
dend <- as.dendrogram(hc_ward) %>%
  color_branches(k = 4, col = c("#dbde0a", "#7e7e7e", "#b71107", "#0786b3")) %>% # Cores
  personalizadas
  set("labels_cex", 0.7) # Ajustar tamanho dos rótulos
plot(dend, main = "Dendrograma - Método de Ward (Colorido)")
```

Corta o dendrograma em 4 grupos (ou o número que quiser)

```
grupos_ward <- cutree(hc_ward, k = 4)
```

Coordenadas da ACM

```
coord_acm <- acm_result$ind$coord[, 1:2]
colnames(coord_acm) <- c("Dim.1", "Dim.2")
```

Dataframe com nomes e grupos

```
df_ward_plot <- as.data.frame(coord_acm) %>%
  mutate(Nome = df$Nome,
```

```

cluster = factor(grupos_ward,
                 labels = c("Restrito", "Amplos", "Locais", "Medios"))) # ou "Emergentes", etc.
library(ggplot2)
library(ggrepel)

ggplot(df_ward_plot, aes(x = Dim.2, y = Dim.1, color = cluster, shape = cluster)) +
  geom_point(size = 3) +
  geom_text_repel(aes(label = Nome), size = 3) +
  scale_color_manual(values = c("Restrito" = "#8B0000",
                                "Amplos" = "#006400",
                                "Locais" = "#00008B",
                                "Medios" = "#FFD700")) +
  scale_shape_manual(values = c(16, 15, 17, 3)) +
  labs(title = "Agrupamentos",
       x = paste0("Dim 2 (", round(acm_result$eig[2,2], 1), "%)"),
       y = paste0("Dim 1 (", round(acm_result$eig[1,2], 1), "%)"),
       color = "Grupo",
       shape = "Grupo") +
  theme_minimal()

#Dados de cada agrupamento
# Define os clusters com base no dendrograma
clusters_ward <- cutree(hc_ward, k = 4)

# Adiciona os clusters ao dataframe original
df$cluster <- as.factor(clusters_ward)

# Descreve os clusters usando as variáveis categóricas
res_catdes <- catdes(
  df,
  num.var = which(names(df) == "cluster"),
  proba = 0.10)

# Acessa as categorias que mais caracterizam o cluster 1, por exemplo
res_catdes$category[["1"]]
res_catdes$category[["2"]]
res_catdes$category[["3"]]
res_catdes$category[["4"]]

```

```
write.csv(res_catdes$category[["1"]], "cluster1_descricao.csv", row.names = FALSE)
```

```
write.csv(df, "cluster.csv")
```

#Ajuste de Inércia por Benzecri

1. Extrair autovalores (λ)

```
eig <- acm_result$eig[, 1]
```

#Definir Q (número de variáveis ativas) e K (total de categorias)

```
Q <- length(acm_result$call$X)
```

```
K <- sum(sapply(acm_result$call$X, nlevels))
```

#Calcular a média dos autovalores ($\bar{\lambda}$)

```
lambda_bar <- (K/Q - 1) / (K - Q)
```

#Identificar eixos com autovalores maiores que a média

```
idx <- which(eig > lambda_bar)
```

Calcular pseudo-autovalores λ'

```
lambda_prime <- ((Q / (Q - 1))^2) * (eig[idx] - lambda_bar)^2
```

#Calcular soma S e taxas modificadas τ'

```
S <- sum(lambda_prime)
```

```
tau_prime <- lambda_prime / S
```

Manifesto REPRESENTATIVIDADE TRANS JÁ. Diga NÃO ao TRANS FAKE

Nós atrizes e atores trans (travestis, mulheres e homens trans) organizados, vimos através deste manifesto buscar nossa representatividade, visibilidade e reconhecimento na produção artística na TV, no teatro e no cinema.

Somos a população mais estigmatizada e marginalizada da nossa sociedade.

O Brasil é o país que mais mata travestis e transexuais no mundo. Somos assassinadxs todos os dias, com extrema violência, ódio e requintes de crueldade. Nossa segunda causa de morte é o suicídio. A vida média de uma pessoa trans é de apenas 35 anos. Somos, quase todxs, expulsas de casa muito cedo, às vezes com apenas 12 ou 14 anos de idade. Mais de 90% da nossa população está na prostituição, pois o mercado de trabalho não nos aceita.

Precisamos lutar para ter direito ao nosso nome social, usar o banheiro de acordo com a nossa identidade de gênero e para por ela sermos reconhecidxs e tratadxs. As instituições de ensino estão começando agora a nos aceitarem. Ainda assim, há casos de travestis, como a estudante de licenciatura em artes Ágatha Mont, de 26 anos, que sofreu transfobia na FMU e morreu assassinada. Muitxs só ingressaram nas universidades graças a projetos como o Transcidadania em São Paulo e o Prepara Nem no Rio.

Lutamos pela normalização e humanização de nossos corpos e identidades.

Direitos básicos nos são negados diariamente.

Durante décadas fomos publicamente censuradas pelo Estado, por operações como “Tarântula” e “Comando de caça aos gays”, que prendiam, torturavam, espancavam e assassinavam travestis, que não podiam simplesmente circular pelas ruas. Presas, eram obrigadas a se mutilar para serem libertadas. Era proibido mencionar a palavra travesti em qualquer meio de comunicação.

Claudia Celeste, em 1977, foi retirada do elenco da novela “Espelho Mágico”, na Globo. Voltou à cena só em 1988 como Dinorá, na novela “Olho por Olho”, da extinta TV Manchete, sendo a única travesti até hoje a fazer uma novela inteira.

Rogéria, em seu livro “Rogéria uma mulher e mais um pouco” diz: “A censura na televisão é muito estranha”. Ela nos conta sobre esta censura desde a TV Excelsior, quando seu programa “Quem tem medo de Rogéria?”, foi retirado do ar sem explicações, ou quando outras participações foram canceladas ou vetadas. E estamos falando de Rogéria, um caso raro de visibilidade na nossa comunidade.

Em 2001 a atriz e travesti Thelma Lipp foi substituída depois de ensaiar e fazer laboratórios por dois meses com a equipe do filme “Carandiru”, em que foi substituída pelo ator Rodrigo Santoro por “questões de marketing”. Thelma, que foi a resposta paulista a outro fenômeno de beleza, Roberta Close, não agüentou o baque. Acabou voltando às drogas, sofrendo depressão e terminando a vida como Deodoro.

Em uma entrevista feita em 2002, Claudia Wonder, também atriz e travesti, conta que ela e Thelma Lipp planejavam realizar um trabalho junto ao Sindicato dos Artistas, para que papéis de pessoas trans fossem preferencialmente oferecidos a artistas trans.

Na década de 70 nasceu a militância LGBT no Brasil, impulsionada pelas travestis organizadas, que saíram às ruas para reivindicarem e garantirem o simples direito à vida.

Hoje, nós artistas trans resolvemos nos unir.

Desde que nos entendemos como humanidade as minorias vem buscando seus direitos, à igualdade, a representatividade, a ter um espaço digno na sociedade.

Essa luta acontece também nas Artes.

Há séculos atrás só os homens cis podiam atuar no teatro, e os papéis femininos eram representados por eles, que utilizavam máscaras e vestimenta feminina. Somente a partir do século XVII, as mulheres cis passaram a dividir o palco e poder estar em cena.

Mais tarde atrizes e atores negros começaram a questionar por quê personagens negros eram interpretados por artistas brancos, que pintavam suas caras para representá-los, o conhecido Black Face.

Nós nos perguntamos:

Por que temos que aceitar que atores e atrizes cis interpretem personagens trans?

Estamos na moda, na crista da onda.

Quer ser moderno no teatro, cinema ou televisão?

Coloque entre os personagens uma pessoa trans.

É tão moderno um grupo dar visibilidade ao tema, não?

Que autora maravilhosa falando sobre nós, você viu?

Que filme contemporâneo com essa história, hein?

Mas quando vão escolher alguém para representar um personagem trans quem é contratado?

Um ator ou atriz cis.

Mas por que não chamam uma pessoa trans para fazer este personagem?

Acreditam que apenas mencionar, tocar ou falar do tema garante visibilidade e um olhar diferente sobre a nossa população?

Acham que assim pode diminuir a transfobia?

Não existe meia representatividade.

Ou se tem ou não se tem.

Precisamos ser vistas, reconhecidas através de referências concretas.

Será que sabem o que é crescer sem entender o que você é ou o que está acontecendo com você, por falta de um modelo a seguir?

Também nos perguntamos:

Por que não tem atores cis interpretando as heroínas das histórias?

Ou atrizes cis fazendo papel de galã?

Não faz sentido, né?

Então por que, quando se trata de personagens trans, convidam pessoas cis para os papéis?

É liberdade artística? E sobre o ator não ter sexo?

Nós artistas trans gostaríamos de conhecer de perto essa tal liberdade artística.

No dia em que não for mais preciso separar ou diferenciar artistas cis de artistas trans.

No dia em que formos ao teatro, ao cinema ou mesmo ligarmos a televisão e virmos artistas trans interpretando personagens cis naturalmente.

Nesse dia poderemos conversar sobre liberdade artística e dizer que o ator não tem sexo.

No momento, estamos tentando ter o direito de entrar, de estar, de pertencer e de permanecer.

A exclusão não fere a liberdade artística também?

Nós artistas trans entendemos a liberdade artística de maneira ampla, geral e irrestrita, sem gênero, sem barreiras, sem amarras e sem fronteiras. Mas também entendemos a arte como instrumento libertador, questionador e símbolo de luta e resistência. E para que serve o artista, senão para refletir, questionar e falar do seu tempo?

Muitas vezes não nos convidam porque o personagem em questão começa com um gênero e transiciona para o outro gênero no decorrer da história. Então querem nos convencer de que é possível colocar um peito no Rodrigo Santoro ou uma prótese de mandíbula na Carolina Ferraz, ou que ainda podem envelhecer drasticamente Regina Duarte ou

transformar Vera Holtz em uma pessoa obesa, mas que nós não podemos reconstituir o que nós já vivemos e conhecemos antes da nossa transição? E ainda, será que sabem que existem atores e atrizes que estão em transição? Alguns inclusive sem nenhum procedimento cirúrgico?

Mas existem artistas trans? Mas estão preparadxs? Ou ainda: Eu já procurei e não achei.

Pois sim, sempre estivemos nas artes, além das já citadas, tivemos Phedra de Córdoba, Divina Valéria, Margot Minelli, Jane di Castro e tantas, tantas outrxs.

Hoje estamos aqui para dizer que sim, nós existimos.

E queremos oportunidades e emprego.

E perguntamos:

Como podemos existir sem a inclusão? Sem oportunidades?

Qual será a próxima desculpa?

O ator Jeffrey Tambor, que interpreta a protagonista trans Maura Pfeffermann na série “Transparent”, ao receber o prêmio Emmy de melhor ator disse:

“Seria diferente se as pessoas trans tivessem contado suas histórias há centenas de anos, mas não puderam. É um problema de verdade... espero que apareçam mais oportunidades para o talento dos transgêneros... eu gostaria muito de ser o último cisgênero interpretando uma personagem transgênero. Acho que já chegamos a esse ponto”.

Na mesma noite Laverne Cox, atriz e mulher trans (indicada ao Emmy de melhor atriz pela série “Orange is the new Black”) disse:

“Quero ecoar o que Jeffrey Tambor disse hoje à noite. Dêem uma chance ao talento trans. Eu não estaria aqui hoje se alguém não tivesse me dado uma chance”. Esta mesma atriz, só protagonizou “Rocky Horror Picture Show” porque o ator Adam Lambert recusou fazer o papel de protagonista alegando:

“Eu senti que, em 2016, ser cisgênero e fazer um personagem trans é inapropriado. Nos anos 70 era diferente. Mas agora há uma ótima conversa sobre trans e gênero no mundo”.

Não precisamos que Cauãs, Claudias, Carolinas, Luizes, Florianos, Airtons, Rodrigos, Eddies, Jeffreys entre tantos outros nos representem.

Nós estamos aqui e existimos.

Cansamos de servir apenas como experimentos cênicos para teatro, cinema, televisão e trabalhos acadêmicos.

Queremos e precisamos de oportunidades e emprego.

Este manifesto visa sensibilizar, conscientizar e humanizar: autores, escritores, dramaturgos, diretores, produtores, cineastas, assistentes, equipes técnicas, produtoras, agências de atores, SATED, publicitários, grupos, associações e coletivos artísticos, atores e atrizes cisgêneros.

Tirem-nos das esquinas.

Resistiremos e Lutaremos

Juntxs somos mais fortes.

Assinado: Movimento Nacional de Artistas Trans

Quem acha que só ator trans pode fazer personagem trans não sabe o que é teatro

12.jan.2018 às 13h17

TONY GOES

DE SÃO PAULO

O teatro brasileiro foi sacudido por uma polêmica nesta primeira quinzena de janeiro. O monólogo "Gisberta", que há quase um ano vem excursionando pelo Brasil, foi alvo de protestos de ativistas transexuais e travestis ao reestrear em Belo Horizonte, no dia 05/01.

O motivo? O ator Luís Lobianco, que não só atua como concebeu e produziu o espetáculo, é cisgênero - ele se reconhece como sendo do mesmo gênero em que nasceu, o masculino.

Portanto, segundo os manifestantes, não poderia interpretar o personagem-título de sua peça, baseada na história real de uma transexual brasileira que foi assassinada em Portugal há cerca de dez anos. Lobianco, conhecido do público por suas participações em vídeos do grupo Porta dos Fundos, seria transfake.

Transexuais e travestis estão entre os segmentos mais discriminados do mundo. No Brasil, são assassinados, perseguidos e marginalizados. Mas tanto sofrimento não dá a eles o direito de redefinir o que seja teatro.

Pois teatro é a arte do "fake". É representação, é fingimento, é mentirinha. É se fazer passar pelo que não se é. A imensa maioria dos atores escolheu esta profissão tão difícil, de sucesso tão raro, pela possibilidade de viver muitas vidas numa só.

Por isto, deveria ser óbvio que um ator cis pode, sim, interpretar um personagem trans. Aliás, qualquer ator pode interpretar qualquer coisa. Rico, pobre, bandido, mocinho, cachorro, cadeira, vapor. Ser no palco aquilo que não se é na vida real é uma das premissas básicas das artes cênicas.

Teatro não é documentário, nem tem por único objetivo promover a visibilidade ou a inclusão de quem quer que seja. Reduzir o teatro ao "lugar de fala" e outros conceitos pseudomodernos é cercear a arte e tentar controlá-la. Igualzinho ao que o MBL fez com a exposição "Queermuseu"

Além do mais, o Coletivo T e outras entidades que reclamaram de Lobianco ignoram o trabalho de atrizes transexuais como Nany People e Maria Clara Spinelli (a Mira da novela

"A Força do Querer"), que vêm fazendo papéis de mulheres cisgênero com o maior talento e competência, nos palcos e na TV.

O mais chocante é que uma das fundadoras do Coletivo T é Renata Carvalho. Ela é a atriz transexual que interpretou Jesus Cristo na peça "O Evangelho Segundo Jesus, a Rainha do Céu", que teve apresentações proibidas pelo poder público em algumas das cidades por onde passou.

Jesus, até onde sabemos, era um homem cis. Como que uma atriz trans se acha no direito de encarná-lo, e nega um personagem trans a um ator cis? Como, aliás, que uma artista que sofreu censura agora prega a censura a outro artista?

É cada vez mais que comum que militantes inflamados ataquem aliados próximos. É cada vez mais que comum que militantes inflamados ataquem aliados próximos, ao invés de focar em seus verdadeiros adversários. Um exemplo recente foi a revolta de ativistas negros contra a série "Sexo e as Nega" (Globo, 2014), pelo simples fato do autor, Miguel Falabella, ser louro de olhos azuis. Falabella se irritou tanto com os ataques que sofreu nas redes sociais que o único programa com quatro protagonistas negras da TV brasileira teve apenas uma única temporada.

Algo parecido está acontecendo com "Gisberta". Em vez de se voltar contra políticos e religiosos que combatem a chamada ideologia de gênero, a militância trans implica com um simpatizante da causa como Luís Lobianco (que, além do mais, é gay assumido).

O ator não precisa que ninguém o defenda: ele mesmo já fez isto, em seu perfil no Facebook. Mas o teatro e a liberdade de expressão precisam, sim, de toda a defesa que puderem ter. Nesses tempos bicudos, querer limitar a arte é fazer o jogo do inimigo. É dar um tiro no próprio pé.

Tony Goes (1960-2024) nasceu no Rio de Janeiro, mas viveu em São Paulo desde pequeno. Escreveu para várias séries de humor e programas de variedades, além de alguns longas-metragens. Ele também atualizava diariamente o blog que levava seu nome: tonygoes.com.br.