



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

**Centro de Educação e Humanidades**

**Instituto de Artes**

**Rafael dos Santos de Souza**

**Construções teatrais em Duque de Caxias: das ausências às  
potências**

Rio de Janeiro

2024

Rafael dos Santos de Souza

**Construções teatrais em Duque de Caxias: das ausências às potências**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e cultura contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Aldo Victorio Filho

Rio de Janeiro

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

S729 Souza, Rafael dos Santos de.  
Construções teatrais em Duque de Caxias: das ausências às  
potências / Rafael dos Santos de Souza. – 2024.  
81 f.: il.

Orientador: Aldo Victorio Filho.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Teatro – História – Duque de Caxias (RJ) - Teses. 2. Racismo  
na arte – Teses. 3. Políticas públicas - Duque de Caxias (RJ) - Teses. I.  
Victorio Filho, Aldo. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.  
Instituto de Artes. III. Título.

CDU 792(815.3)(091)

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial  
desta dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Rafael dos Santos de Souza

**Construções teatrais em Duque de Caxias: das ausências às potências**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e cultura contemporânea.

Aprovada em 29 de maio de 2024.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Aldo Victorio Filho (Orientador)  
Instituto de Artes – UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Paloma Oliveira de Carvalho Santos  
Instituto de Artes – UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Elza Maria Ferraz de Andrade  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro  
2024

## AGRADECIMENTOS

A Deus,

por acreditar que todas as coisas só são possíveis por intermédio de sua vontade;

À minha mãe, D. Maria das Mercês,

por todas às broncas e por todas as palavras de afeto e incentivo. Dedico este trabalho a você, mamãe;

Ao meu irmão mais velho, Paulo Marcos,

por incansavelmente ter ocupado a responsabilidade de “pai” em nossa casa junto à nossa mãe;

À minha companheira, Monique Cristina,

pela compreensão e pelo auxílio nas mais diversificadas atividades que me fizeram evoluir e chegar até aqui;

À memória do falecido pai Sr. Geraldo Avelino,

por todos os ensinamentos;

À cidade de Duque de Caxias,

por ter proporcionado tantos aprendizados importantes para minha formação humana;

À minha comunidade Campos Elíseos,

lugar do qual sou cria;

Aos entrevistados, aos coletivos locais e a todos os artistas aqui representados,

que colaboraram com o desenvolvimento da pesquisa. Dentre os quais, ressaltam-se os artistas da cena Guedes Ferraz, meu primeiro professor de teatro, Ediélio Mendonça, Leandro Fortunato, Bruno Alarcon e ao professor Eduardo Prates;

À Universidade do Estado do Rio de Janeiro,

pela oportunidade do curso de mestrado no PPGARTES;

Ao meu orientador e amigo, Aldo Victorio Filho,

por acreditar e confiar no meu trabalho e por ajudar a potencializar esta pesquisa;

À minha eterna e superestimada professora, Elza de Andrade,

pela disponibilidade em acompanhar os meus trabalhos desde a graduação, qualificação e, também, defesa;

À professora e amiga, Paloma Carvalho,

por todo apoio e troca ao longo deste processo e pelas preciosas contribuições em minha banca de qualificação e, certamente, na defesa;

Ao amigo e revisor desta pesquisa, Felipe Valentim,

pelo excelente trabalho desempenhado;

Ao amigo, Tali Boy,

pelas trocas quanto pelo incentivo de seguir adiante;

*Ao amigo, Alexandre Paes,*

pela disponibilidade de diálogo sobre a vida e a academia;

Ao amigo, Zeca Ligiéro,

por me apresentar à origem do legítimo teatro brasileiro e pela disponibilidade de trocas;

À minha amiga e professora do PPGARTES, Renata Gesomino,

pelo grupo de extensão que ela coordena, MACP, pela realização dos eventos de Construções Teatrais em Duque de Caxias das ausências às potências;

À professora Tânia Amaro,

museóloga responsável pelo acervo do Instituto Histórico de Duque de Caxias;

A minha querida amiga, Andrea Souza,

pelo apoio incondicional;

Ao meu querido amigo, Paulo Trompiere,

por cada palavra de fé, força e esperança;

A minha grande amiga, Anna Padilha,

por seu carinho e preocupação para comigo;

Às professoras Isabel Carneiro e Heloísa Abrantes,

pelo excelente trabalho desempenhado junto aos discentes na comissão de PPGARTES;

À coordenação do PPGARTES: Luciana Lyra e Paloma Carvalho;

À direção do Instituto de Artes de Alexandre Sá e Aldo Victorio;

Aos professores e discentes do programa: o meu mais sincero OBRIGADO!

O presente trabalho foi realizado com apoio *da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001 e a PR4.*

Tudo tem uma história...

Basta contá-la

E nossa estória, não estará

Pelo avesso assim

Sem final feliz

Teremos coisas bonitas pra contar

*Legião Urbana, Metral contra as nuvens.*

## RESUMO

SOUZA, Rafael dos Santos de. *Construções teatrais em Duque de Caxias: das ausências às potências*. 2024. 81 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

A presente pesquisa toma por investigação a cena teatral em Duque de Caxias, Rio de Janeiro. O primeiro caminho traçado para esta pesquisa é o estabelecimento de um panorama histórico das práticas teatrais realizadas no referido município dos anos 1950 até os dias atuais, tendo-se por objetivo evidenciar a contribuição de coletivos pretos e periféricos para o fortalecimento da cena local. Com isso, questões relativas ao racismo estrutural, repugnante e triste fenômeno constituinte da cultura brasileira, são postos em pauta, uma vez que também atinge ao campo da cena teatral. Nossa metodologia se estrutura a partir da realização de entrevistas como estratégia política, como modo de trazer as vozes coletivas que estruturam a cena como parte integrante de nossa investigação. Tal opção metodológica coloca-se como contraponto ao desenvolvimento de reflexões apenas pautadas em pensadores distantes da realização local caxiense, uma vez que o teatro produzido na cidade carece de uma historiografia mais detalhada e crítica. Ademais, dar primazia aos construtores locais dessa história evoca as vozes coletivas que lutaram por espaços teatrais na cidade desde a década de 1950 e que ainda fazem parte do cenário cultural. Diante deste cenário de potências munidas pelo desejo de realização teatral, evidenciou-se um ascendente panorama teatral com mais de 70 anos de história, à contrapelo da falta de gerência cultural quanto de suas políticas públicas. O fator político aparece como pauta de análise em nossas reflexões, uma vez que atravessa o fazer teatral local. Nossas considerações finais sinalizam as potências, centradas em um fazer teatral pedagógico voltado não apenas à formação de atores, mas também de plateias; e ausências no que tange às políticas públicas, uma vez que artistas de teatro necessitam de fomento e espaço para as práticas artísticas, além de apoios de instituições de outras naturezas, elementos que configuram entraves à realização da cena periférica.

Palavras-chave: Teatro em Duque de Caxias; coletivos teatrais periféricos; racismo estrutural.

## ABSTRACT

SOUZA, Rafael dos Santos de. *Theatrical constructions in Duque de Caxias: from absences to potentials*. 2024. 81 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

This research explores the theatrical scene in Duque de Caxias, Rio de Janeiro. The initial focus of this study is to establish a historical overview of theatrical practices in the municipality from the 1950s to the present day, aiming to highlight the contributions of Black and peripheral collectives to the local scene. Consequently, issues related to structural racism, a repugnant and sad constituent phenomenon of Brazilian culture, are brought to the forefront, as they also affect the theatrical domain. Our methodology is structured around conducting interviews as a political strategy, aiming to amplify the collective voices that shape the scene as an integral part of our investigation. This methodological choice serves as a counterpoint to reflections solely based on thinkers distant from the reality of Duque de Caxias, given the lack of a more detailed and critical historiography of the theater produced in the city. Moreover, prioritizing the local builders of this history invokes the collective voices that have fought for theatrical spaces in the city since the 1950s and still contribute to the cultural landscape. In this context of potentialities fueled by the desire for theatrical realization, an emerging theatrical panorama of over 70 years of history is evident, despite the lack of cultural management and public policies. The political factor emerges as a central theme in our reflections, as it permeates local theatrical practices. Our final considerations highlight the strengths, focused on a pedagogical theatrical practice aimed not only at actor training but also at audience development, and the absences, as theater artists require support and space for artistic practices, as well as support from institutions of other natures, elements that pose obstacles to the realization of peripheral scenes.

Keywords: Theater in Duque de Caxias; peripheral theatrical collectives; structural racism.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
1	<b>RAÇA, RACISMO E A CENA PRETA NO BRASIL</b> .....	13
2	<b>O SIGNIFICADO DA ARTE DA CENA EM DUQUE DE CAXIAS</b> .....	24
3	<b>OS COLETIVOS PERIFÉRICOS EM DUQUE DE CAXIAS</b> .....	38
3.1	<b>Coletivo Experiment-Art</b> .....	40
3.2	<b>Coletivo Fortunarte</b> .....	47
3.3	<b>Coletivo Parque das Missões</b> .....	54
4	<b>ENTRE POTÊNCIAS E AUSÊNCIAS</b> .....	61
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	71
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	74
	<b>ANEXO A - Coletivo Fortunarte</b> .....	77
	<b>ANEXO B - Coletivo Experiment-Art</b> .....	79
	<b>ANEXO C - Coletivo Parque das Missões</b> .....	81

## INTRODUÇÃO

O teatro brasileiro é um campo rico e complexo, entrelaçado com a história, cultura e desigualdades sociais do país. Contudo, é inegável que algumas regiões e grupos sociais têm sido privilegiados nesse cenário, enquanto outros são negligenciados e marginalizados. Esta disparidade revela uma defasagem histórica de pelo menos 350 anos no desenvolvimento e reconhecimento das práticas teatrais em diferentes contextos.

Neste cenário, nossa pesquisa se propõe a preencher a lacuna deixada por esta ausência nos registros de conhecimento oficiais/institucionalizados, voltando-se para a cidade de Duque de Caxias, situada na Baixada Fluminense. Apesar de possuir uma rica tradição teatral com mais de 70 anos de existência, as investigações acadêmicas sobre este tema ainda são escassas. Isto levanta questões sobre a limitação de interesse nas produções culturais e teatrais provenientes de contextos periféricos, como é o caso de Duque de Caxias, e de outras cidades periféricas do Brasil.

No âmago desta pesquisa, está o objetivo de traçar uma historiografia da cena teatral de Duque de Caxias, destacando, especialmente, o papel dos coletivos negros na construção deste panorama. Hoje, mais do que nunca, esses coletivos desempenham um papel crucial não apenas na expressão artística, mas também na contestação de narrativas dominantes e na ocupação de espaços historicamente marginalizados. Ao preencher algumas das lacunas na historiografia do teatro local, esses grupos contribuem para uma visão mais inclusiva e representativa da cultura teatral, reforçando a importância de uma abordagem plural e diversificada.

A análise da cena teatral em Duque de Caxias, tanto em suas nuances históricas quanto em sua atualidade, requer uma abordagem multifacetada que considere não apenas as produções artísticas em si, mas também os contextos sociais, políticos e culturais que as influenciam. Nesse sentido, conceitos fundamentais como o “racismo estrutural”, delineado por Silvio de Almeida, emergem como ferramentas analíticas essenciais para compreendermos as dinâmicas complexas que permeiam o teatro nesta localidade. O racismo estrutural nos convida a desvelar as formas sutis e arraigadas de discriminação racial que moldam

não apenas a produção teatral, mas também as relações de poder e as estruturas sociais subjacentes.

Nossa abordagem metodológica busca valorizar as vozes e perspectivas dos artistas locais, em vez de simplesmente aplicar conceitos importados de teóricos europeus. Entendemos que o desenvolvimento da cronologia teatral local nos conduzirá inevitavelmente às produções convencionais, relegando as produções pretas e periféricas a um lugar secundário. Assim, nosso objetivo é evidenciar a relevância dessas produções para o panorama teatral local, destacando suas contribuições únicas e contextuais.

Uma analogia pertinente para compreendermos as dinâmicas complexas da cena teatral caxiense é a noção de “cena em sombras”, como discutida por Leda Martins. Assim como a autora analisa as tentativas de invisibilização do corpo negro na cena teatral nas décadas do séc. XX, sobretudo na cena comercial, também podemos identificar padrões semelhantes na realidade teatral carioca. A marginalização e sub-representação das comunidades negras nas produções teatrais não são apenas questões estéticas, mas também reflexos de estruturas políticas e sociais mais amplas que moldam o campo cultural e reforçam desigualdades. Nossa pesquisa visa a confrontar o racismo estrutural que perpetua a invisibilidade das pessoas negras em diversos campos do conhecimento, incluindo o teatro. Inspirados pelo conceito de “cena em sombras” de Leda Martins, buscamos, também, de certa maneira, analisar como o apagamento da presença negra na história teatral brasileira reverbera em Duque de Caxias, uma das regiões periféricas do Rio de Janeiro.

Ao traçar um panorama histórico do teatro em Duque de Caxias, desde 1950 até os dias atuais, identificamos viradas de paradigma na cena teatral, marcadas pela presença de grupos teatrais, profissionalização do campo e emergência de coletivos periféricos. Exploramos essas mudanças descritivamente, reconstruindo narrativas a partir de entrevistas e investigando a relação entre essas transformações e o conceito de “outro teatro”, de Zeca Ligièro.

Em nossas conclusões, enfatizamos a importância dos coletivos periféricos para o panorama teatral local, ressaltando a vitalidade e a resistência dessas iniciativas em meio à falta de recursos, investimentos em gestão cultural e políticas públicas inclusivas. Em suma, nosso trabalho visa não apenas a historicizar o teatro em Duque de Caxias, mas também proporcionar uma reflexão crítica sobre seu

papel na construção de identidades culturais e na luta contra o racismo e a marginalização social.

Por fim, foi imprescindível abordar os jogos políticos que permeiam não apenas a disputa por espaços, mas também a ausência de fomento à cultura e ao teatro em Duque de Caxias. Essas dinâmicas envolvem não apenas a distribuição de recursos, mas também a garantia de acesso equitativo aos meios de produção cultural. A conclusão deste trabalho enfatizará as potencialidades do teatro de retomada na cidade, ao mesmo tempo em que apontará as ausências e desafios persistentes, especialmente no que diz respeito às políticas públicas destinadas à promoção da cultura e à igualdade racial.

## 1 RAÇA, RACISMO E A CENA PRETA NO BRASIL

Certa vez, enquanto lia o livro *Panorama do teatro brasileiro*, do crítico Sábato Magaldi, chamou-me a atenção a definição utilizada por ele ao se referir ao trabalho de Abdias do Nascimento, e, até mesmo, o TEN (Teatro Experimental do Negro): “um teatro sem cunho artístico”. Percebo ainda que surgem muitas definições, como a de “teatro alternativo”, para classificar o trabalho de artistas negros não só no Rio de Janeiro, mas também no Brasil. Argumentação semelhante se aplica, ainda hoje, à produção cultural dos artistas situados em regiões periféricas, uma vez que as obras não adentram o circuito das artes da cena, dentro de um conjunto de políticas que envolvem desde o financiamento até a ocupação dos espaços “oficialmente” instituídos para a realização das artes no Rio de Janeiro. Cabe ressaltar que tais produções, também, são geralmente vistas academicamente como irrelevantes, sendo muitas vezes consideradas com impossibilidade de servir como instrumento de análise crítica, devido ao seu caráter transitório (MAGALDI, 2001). O que conduz o estudo a questionar as razões das práticas que acontecem em outros contextos, produzidas por outros corpos que não sejam pretos e que tendem a alcançar maior *status* de relevância em detrimento das periféricas. Considerando o acontecimento teatral negro sob o aventado racismo estrutural no universo da arte, constata-se que, com facilidade, os esquemas e postulados tradicionalmente branco-hegemônicos ainda procuram conservar de alguma forma a sua marca na história do teatro.

A atuação de coletivos teatrais em contextos periféricos pode denotar a presença de um teatro negro, tendo-se em vista que, em virtude da injusta formação histórica e cultural do Brasil, é nos contextos periféricos onde se encontra em maior número a população negra desde o início dos processos coloniais de sequestro e escravização dos africanos. Tal denominação pode também ser aplicada a produções teatrais que tenham por característica a presença negra na atuação, direção, dramaturgia, entre demais linguagens cênicas criadas pela população negra.

Tal perspectiva teatral expõe um problema intrínseco à sociedade brasileira contemporânea: o racismo estrutural. Tal assunto tem sido frequentemente debatido, porém, ainda distante de ser concluído, já que esta violenta realidade se encontra

viva em nossas lacunas históricas, sociais e, até mesmo, morais visivelmente refletidas por meio da organização econômica e política do Estado brasileiro.

Segundo Lia Vainer Schucman (2014), quando reconhecemos o racismo estrutural, devemos reconhecer também que, mesmo que tudo ocorra dentro da mais perfeita normalidade, o resultado ainda assim será racista. Silvio Almeida (2019), com a sua conceituação do termo “racismo estrutural”, permite-nos traçar caminhos de reflexão para tornar possível a identificação do racismo nas artes, pois este fenômeno é, mais que uma cicatriz cultural, uma ferida aberta e violentamente introjetada na sociedade brasileira. Segundo o referido estudioso, racismo é “uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertençam” (ALMEIDA, 2019, p. 32).

A noção de raça, também pensada pelo estudioso acima apresentado, é fundamental para a compreensão do racismo. Raça é, portanto, um conceito atemporal, variável e histórico, que funciona sob dois aspectos coadunantes: as características biológicas e étnico-raciais. Ademais, ao longo do tempo, essa noção também foi utilizada para justificar o injustificável, a preponderância de uma raça sobre outra, assim como, normalizar desigualdades e legitimar a segregação de grupos precariamente representados. Raça também se expressaria por meio de ações provenientes de uma sociedade marcada por dissidências (ALMEIDA, 2019).

Ainda debruçado sobre as reflexões de Almeida (2019), destaco sua diferenciação entre preconceito e discriminação racial. Para ele, preconceito é o dano provocado pelo acúmulo de estereótipos designados aos indivíduos de um determinado grupo, enquanto a discriminação consiste num tratamento diferenciado a pessoas de grupos racialmente identificados (idem, 2019). Desta forma, ao traçar um paralelo desta temática com as Artes da Cena nos dias de hoje, encontramos, mesmo que tardiamente e ainda incipientes, produções que diferem das produções teatrais dispostas de modo hierárquico por toda uma cultura voltada ao consumo e ao entretenimento que, por anos, ou invisibilizou os corpos negros ou os relegou à posição da subalternidade.

Assim, nesta “hierarquia do consumo”, que sublinha uma pretensa importância social, estão em primeiro lugar as produções que são testificadas pela indústria do entretenimento, reconhecidas, sobretudo, por sua arregimentação de

prêmios, com atores e companhias de renome que gozam de prestígio nacional e internacional. Em segundo, existem também aquelas produções que ocupam um cenário secundário, situadas em equipamentos culturais de grandes centros urbanos e geralmente mantidas por órgãos oficiais de governo, ONGs, ou por projetos de pesquisas de universidades. Neste sentido, surge uma prerrogativa: tanto a primeira quanto a segunda administram suas relações institucionais com o mercado de modo a garantir a continuidade de seus projetos. Na base desta hierarquia, encontram-se aquelas que não dialogam com o mercado do mesmo modo. Trata-se de grupos que estão consolidados em suas culturas, mas, mesmo assim, tornam-se praticamente insignificantes em importância, reconhecimento e *status*. Nesta base, diversos coletivos negros, como os que são apresentados nesta pesquisa, criam, produzem e divulgam cenas de grande qualidade estética, força crítica e apelo político; contudo, os muitos anos de trabalho ainda não foram suficientes para alcançarem a importante visibilização no meio. Isto, de certa maneira, evidencia a ação do racismo estrutural com os corpos periféricos que compõe as práticas artísticas situadas fora da cultura de consumo. Independentemente da frequência das suas produções, é ignorada a sua importância no desenvolvimento da cultural local, a favor das práticas realizadas pelos primeiro e segundo grupos da hierarquia do consumo anteriormente mencionada.

A descrição de racismo, segundo o filósofo e psiquiatra Frantz Fanon (2020), destaca uma divisão deste fenômeno em três partes: na primeira, o racismo associado à cor da pele; na segunda, o do campo simbólico; na terceira, decorre de se fazer a vítima sentir-se inferiorizada do seu lugar de cultura. Assim como em Fanon, a descrição de Almeida, também é apresentada por partes: na primeira, individualista; na segunda, institucional; na terceira, a estrutural.

O campo simbólico, que consiste em depreciar saberes históricos, subalternizados, junto à concepção institucional, proveniente da tese que a desigualdade social é característica da sociedade, fomentada pela dominação, tendo-se em vista que tem o poder como elemento substancial da relação humana, acrescidos pela concepção estrutural de que as instituições são racistas, porque a sociedade é racista. Portanto, os entendimentos a partir do campo simbólico e da análise institucional parecem ser as mais prementes no que diz respeito ao racismo epistêmico, o qual impacta a produção de saberes brasileiros não-hegemônicos elaborados por pessoas pretas. Assim, tais compreensões dialogam com esta

escrita porque vivenciamos um cenário em que nos deparamos com a escassez de conteúdos estéticos e teóricos desenvolvidos por negros nos currículos e instituições de educação formal e informal no Brasil. Além de experienciarmos nas artes ou nas cenas brasileiras a predominância de saberes colonizados. Embora os últimos anos tenham proporcionado certa abertura para artistas negros nos veículos de mídia hegemônica, ainda temos um longo caminho para reverter o epistemicídio imposto por práticas coloniais.

Compreender o racismo no campo da cena requer, antes de considerá-lo neste segmento, considerar a reverberação da noção de classificação de raça aplicada à cena. Julianna Rosa de Souza (2017) explica como a questão da classificação de raça alimentou a imagem do negro como tipo subalterno, inferiorizado na sociedade a desembocar na dramaturgia literária e dramática, replicando imagens do negro como ser sem valor social. A pesquisadora se vale da classificação de raça devolvida pelo cientista sueco Carolus Linnaeus (Lineu) durante o século XVIII, que foi contestada apenas durante o século XX; mas, ainda hoje, parece retroalimentar a posição de saber, mantendo a dominação de padrões de investigação, ensinamentos e estudo.

Tendo em vista, os componentes curriculares de um curso de Bacharelado ou Licenciatura em Teatro, é perceptível a ausência de algumas disciplinas que possam abordar o negro na perspectiva da cena negra brasileira, mesmo com grupos de destaque, neste sentido, o TEN, a exemplo, assim como suas perspectivas teóricas, pode-se refletir também sobre as linhagens epistemológicas consideradas clássicas comumente abordadas. Nelas, não se identifica nada do continente africano. Outrossim, verifica-se considerável concentração de teorias do conhecimento em sua maioria produzidas por países do continente europeu. Fator que administra a manutenção do padrão hegemônico do ensino superior de Teatro em universidades, disseminando saberes eurocêntricos e estadunidenses em forma de valores éticos e estéticos essenciais ao ensino, além de implicar a impossibilidade de ver/ouvir outras narrativas sobre o teatro, acaba por sustentar uma única perspectiva (SOUZA, 2017).

Enquanto o conhecimento da cultura negra acaba não circulando em muitos espaços, pois não chega à considerável parte da população, ficando restritos tanto aos locais de resistência por meio de grupos quanto a locais contra-hegemônicos, que buscam a preservação cultural da memória afro-diaspórica na sociedade.

Para Douxami (2001), a cena teatral revela problemas em decorrência do racismo à população negra. No estudo, é realizada uma breve análise do teatro na História do Brasil, na qual aponta-se que a presença negra em cena no período colonial era constante e que a exclusão do negro dos palcos italianos ocorreu a partir da segunda metade do século XIX. Neste período, o teatro deixou de ser sinônimo de marginalidade e os negros, portanto, foram substituídos por atores brancos, sendo devidamente pigmentados para representarem negros. Nota-se uma influência direta dos *black faces* estadunidenses. Na dramaturgia, ainda de acordo com Souza (2017), em um primeiro momento, destaca a ausência da personagem negra, considerando sua inserção na cena teatral a partir do século XIX, sobretudo, definida por uma ótica colonial, fundamentada, principalmente, pelas teses naturalistas.

O autor Zeca Ligiéro (2011) também confirma a presença negra na dramaturgia nacional de forma extremamente pejorativa. O estudioso sinaliza que, desde as primeiras aparições, os negros surgem na pele de escravos, servos, mensageiros sem voz. Algumas vezes, esboçam toscas expressões, respondendo às ordens dadas pelos seus superiores, sejam eles chefes ou senhores de escravos. Contudo, tal paradigma dramático perpetuou a longa tradição hegemônica implementada no teatro brasileiro, o qual resvalou uma série de prejuízos à considerável parcela da população, chegando ao seu clímax do ponto de vista dramático, a partir da combinação de alguns fatores, entre estes, ressaltam-se a desconstrução da ideia de texto chamado (textocentrismo), abertura do conceito de cena na contemporaneidade quanto pelo surgimento de grupos teatrais, movimentos sociais, que irão reivindicar uma identidade negra afirmativa, não estereotipada.

Por um lado, se reconhecemos que o racismo epistêmico contribui para que a realidade do ensino permaneça a mesma, a contrapartida é que surgem grupos e pessoas de lugares periféricos capazes de promover ações que vão de encontro aos ditos saberes hegemônicos. Este movimento produz atos de resistência frente às tentativas de apagamento da história do teatro brasileiro de presença preta, legitimando, enquanto teatro, fazeres e saberes artísticos de presença preta fundamentados em sua diáspora, acontecendo estas tanto dentro do circuito comercial de artes quanto fora dele.

A pluralidade desses trabalhos impacta a sociedade contemporânea brasileira de forma teórica e prática, respectivamente. Ao serem examinadas por

pesquisadores, negros e não-negros, ainda em baixo número, interessados pelo tema e por estudantes que ingressam em universidades, oriundos de condições socioculturais diversificadas, os quais visam valorizar conhecimentos negros, oportunizando reconhecimento e integração desse saber, fortalecem o engajamento social. Este quadro de pesquisadores compõe alguns dos parâmetros adotados por integrantes de coletivos pretos em âmbito social e acadêmico, quando não são os próprios integrantes que ocupam o espaço acadêmico. De forma prática, este encontro com a produção acadêmica ajuda a manter viva a diversificada realidade cultural brasileira, além de fornecer ferramentas potentes para performances e/ou espetáculos com discursos engajados que perpetuam a memória ancestral negra, fundamentada não só nas tradições culturais africanas, mas também afro-brasileiras.

Para o percurso desta escrita, é conveniente também salientar a importância da fundação do MNU (Movimento Negro Unificado) em sua jornada antirracista. Neste contexto, não há uma clara distinção entre atores e atores sociais, o coletivo está empenhado em construir uma realidade mais democrática por meio de ações afirmativas. Entre as suas lutas atuais, ressalta-se a importância de estruturar o ensino formal brasileiro a partir de perspectivas que levem em consideração a sua diversidade cultural, essa aspiração é tanto impulsionada pelos estudiosos do tema quanto por estudantes com realidades socioculturais diversas, que se empenham em dar continuidade à propagação desses saberes, acreditando em uma reformulação social e escolar que garanta direito ao diverso, além de possibilitar a ampliação do currículo com vista à abertura de outros saberes.

De acordo com Douxami (2001), para além de alguns avanços em políticas públicas, ações afirmativas e leis que coíbem os crimes de racismo, ainda assim, muitos são os críticos que tentam inocular o teatro negro, alegando que este movimento nunca existiu, apesar de muitos brasileiros se identificarem com a criação de um. Tal identificação pode tanto constituir-se enquanto fruto do desejo de expressão militante para os profissionais da cena quanto da possibilidade de mercado para esses artistas.

Não há, contudo, consenso entre os pesquisadores em torno da definição de um teatro negro, como não haveria de ter já que este se caracteriza pelo diverso. São muitos pontos que podem ser considerados na definição de um teatro negro, como o fato de ele ser constituído por uma dramaturgia que contemple a realidade preta, ou por intermédio da presença preta em sua realização, ou a concepção de

um espetáculo por um diretor ou um coletivo predominantemente composto por pessoas pretas, ou uma cena de militância em prol de uma causa que vitimize outro corpo negro na sociedade brasileira, entre outros. Muitas podem ser as possibilidades de realização do teatro negro, de acordo com os anseios dos artistas, uns optam por enfatizar discursos militantes, outros pela presença do corpo, a importância das religiosidades, quanto de manifestações artístico-culturais. Contudo, embora seja possível notar algumas semelhanças na forma deste teatro, um ponto a ser considerado em sua diversidade é o hibridismo que suas cenas adotam: as realizações comumente denotam a junção vários gêneros artísticos em cena, música, dança e teatro; além disso, outro aspecto importante, é que todas as experiências do teatro negro estão sintonizadas com a construção de uma cidadania para os afro-brasileiros.

Em relação às perspectivas da presença negra tanto na cena quanto na dramaturgia, como anteriormente mencionadas, considerando estas ao abordar a questão do teatro negro e periférico, parece que nos aproximamos de uma questão conceitual da cena, a qual expende os seus caminhos automaticamente e nos distancia daquilo que outrora fora proposto, o teatro negro e o racismo.

Em adição à problemática acima exposta, a coadunação entre o público e o privado evidencia uma questão do teatro em si, entendendo-se por teatro, o ato de representar frente a uma ou mais pessoas que passa por sugerir, indicar, ressignificar que se amalgama com a produção da linguagem em suas cruciais realizações... que apostando no vertiginoso salto do tempo para espaço periféricos mantém a sua eloquência verificada, não deixando, portanto, de apontar a primeira distinção ocorrida durante o século XVIII. Tal abordagem, em relação às perspectivas da presença negra, tanto na cena quanto na dramaturgia são dois caminhos que podem me conduzir a falar da cena teatral a partir do ponto de vista da cena apenas. Porém, tal fator, a cena pela cena, não ganhará maior destaque entre as reflexões apresentadas nesta pesquisa. Assim, portanto, fiquemos com os pontos apresentados sobre o teatro negro e o racismo e adentremos, agora, na dimensão do público e do privado, que começava a se desenhar no Brasil no século XVIII, com a construção das casas de ópera retomando o tema.

Acerca, da dimensão pública e privada conferida ao teatro brasileiro a partir das construções das casas de ópera, quando se evidenciou o tipo de manifestações artísticas ocorridas dentro e fora dos ditos espaço. Fora acontecia o teatro informal

das festividades populares, enquanto nas casas o teatro que hoje podemos entendê-lo como convencional, conforme aponta Mayor (2015). Não proponho uma distinção entre as práticas teatrais com presença negra dentro ou fora desses espaços, porém, ainda hoje, parece-me que o capitalismo tem se apropriado de alguns instrumentos de lutas, das pautas identitárias, legitimando tardiamente alguns tipos de teatros de presença negra no circuito das artes enquanto ainda invisibiliza a produção teatral negra periférica.

Neste aspecto relacionado aos espaços, o Teatro Experimental do Negro (TEN) desempenhou um papel fundamental na história cultural do Brasil, especialmente na promoção da representação e valorização da identidade negra no contexto teatral. Fundado em 1944 por Abdias do Nascimento, o TEN emergiu como um movimento de resistência contra a marginalização e o racismo presentes na sociedade brasileira. Seus espetáculos abordavam questões de discriminação racial e desigualdade, oferecendo uma voz poderosa para os artistas negros e inspirando movimentos de empoderamento em todo o país.

Ao longo das décadas, o TEN contribuiu significativamente para o fortalecimento da cena teatral negra no Brasil, abrindo caminho para a emergência de novos talentos e grupos comprometidos com a promoção da diversidade e inclusão. Nomes como Ruth de Souza, Lea Garcia e Grande Otelo, destacados membros do TEN, tornaram-se ícones da representatividade negra no teatro brasileiro, inspirando gerações futuras de artistas a continuarem lutando por visibilidade e reconhecimento.

A importância do TEN transcende seu período histórico e continua a reverberar atualmente, influenciando a produção teatral contemporânea e a conscientização sobre as questões raciais no Brasil. Os princípios de valorização da cultura negra, denúncia do racismo e busca pela igualdade, defendidos pelo TEN, permanecem como pilares fundamentais para os artistas e grupos engajados na promoção da diversidade e inclusão nas Artes Cênicas.

A presença do TEN na história do teatro brasileiro também destaca a necessidade contínua de espaços e iniciativas que ampliem as vozes e perspectivas negras na produção cultural do país. Sua herança inspira a criação de novos coletivos e projetos teatrais que buscam romper com estereótipos e preconceitos, promovendo uma representação mais autêntica e plural da identidade afro-brasileira.

Em *Cena em sombras* (1995), Martins destaca a importância do Teatro Experimental do Negro (TEN) como um marco histórico e cultural fundamental na trajetória do teatro afro-brasileiro. Ao analisar o contexto sociopolítico em que o TEN surgiu, Martins indica como esse movimento foi uma resposta contundente às estruturas de discriminação racial e exclusão presentes na sociedade brasileira da época.

A pesquisadora enfatiza o papel pioneiro do TEN ao oferecer um espaço de expressão e resistência para os artistas negros, que até então eram marginalizados e sub-representados na cena teatral brasileira. Ao abordar os espetáculos e iniciativas promovidas pelo TEN, Martins evidencia como esse movimento contribuiu para a valorização da cultura afro-brasileira e para a promoção de uma consciência racial mais ampla e crítica entre o público e os próprios artistas.

Além disso, Martins destaca como o legado do TEN reverbera nas práticas teatrais contemporâneas, influenciando diretamente a forma como o teatro negro é concebido e realizado atualmente. Através de sua análise, a pesquisadora resgata a memória e o impacto do TEN, destacando o papel fundamental deste na construção de uma identidade teatral negra no Brasil e na luta por igualdade e justiça racial na esfera cultural e social do país.

O legado do Teatro Experimental do Negro no Brasil reforça a importância do teatro como um meio de resistência, reflexão e transformação social. Seus ensinamentos e realizações continuam a influenciar e inspirar os artistas e pensadores comprometidos com a construção de uma sociedade mais justa e igualitária, onde a diversidade é celebrada e respeitada em todas as suas formas. A persistente negação do valor das práticas teatrais, em especial, em suas comunidades, em relação ao reconhecimento e perpetuação da cultura preta e favelada mediante às suas ações além de evidenciar os efeitos da colonialidade no presente por meio de feridas coloniais, como afirma Glória Anzaldúa (1987), pode ser um sintoma também das microagressões-invalidações a que precisamos estar atentos.

A análise de Grada Kilomba (2019), em *Memórias de plantação*, aborda a existência do negro de forma tripartida, considerando-o enquanto corpo, sujeito e história. Esta abordagem ressalta a complexidade da identidade negra, que vai além de uma mera existência física, englobando também a subjetividade e a narrativa histórica. Surge daí a conclusão de que, diante da exclusão dos sistemas

educacionais e culturais, os negros têm o poder de escolher as tradições que os representem verdadeiramente.

É essencial reconhecer a importância de incorporar táticas provenientes de diversos saberes, sejam eles idealizados ou intuitivos, para fortalecer a identidade negra. Grupos teatrais nas periferias, lidos a partir das reflexões de Kilomba, desempenham um papel vital nesse processo, reinventando pedagogias, promovendo laços comunitários e construindo conhecimento compartilhado. Estas iniciativas são fundamentais para enfrentar o estigma do racismo, ainda presente na sociedade brasileira, em todos os aspectos da vida cotidiana, incluindo a esfera teatral.

Anzaldúa (1987) aborda a ideia de ferida colonial presente nas estruturas sociais e culturais e oferece um arcabouço teórico para compreender a marginalização e a opressão enfrentadas pelos coletivos teatrais negros nas regiões periféricas. Ao reconhecer as raízes profundas do racismo na história colonial do Brasil, esses grupos podem se empoderar para desafiar essas estruturas e reivindicar suas identidades.

Em adição às reflexões até aqui expostas, as análises presentes em “performances da Oralitura” (2003) e *Afrografias da memória* (1997), propostas por Leda Martins, oferecem ferramentas práticas para os coletivos teatrais negros expressarem suas histórias e experiências de forma autêntica e resistente. Ao valorizar as narrativas orais e as memórias coletivas da comunidade afrodescendente, essas abordagens promovem uma reconexão com as raízes culturais e uma afirmação da identidade negra.

Por meio da utilização dessas ideias e abordagens, os coletivos teatrais negros nas regiões periféricas conseguem reinventar pedagogias que valorizam o conhecimento ancestral e as práticas culturais de suas comunidades. Ao incorporar métodos de ensino que respeitam e celebram a diversidade étnica e cultural, esses grupos contribuem para a construção de uma educação mais inclusiva e emancipatória.

As performances teatrais e o estudo apresentado em *Afrografias da memória* ajudam a promover o fortalecimento dos vínculos comunitários ao oferecerem espaços de encontro e celebração da cultura negra. Essas iniciativas não só proporcionam o orgulho e a autoestima das pessoas negras, mas também fomentam a solidariedade e a colaboração dentro das comunidades periféricas.

Os coletivos teatrais negros que se baseiam nas ideias de Anzaldúa e Leda Martins não apenas enfrentam o estigma do racismo, mas também contribuem ativamente para a construção de saberes compartilhados que valorizam a diversidade e promovem a justiça social em todas as instâncias da vida cotidiana.

Ainda sob o ponto de vista cênico, as produções teatrais das comunidades periféricas oferecem uma visão única sobre as experiências e desafios enfrentados pelos negros no Brasil. Essas representações não apenas oferecem um caminho para expressar e confrontar o racismo, mas também inspiram ações concretas de resistência e transformação social. Assim, a cena teatral emerge como um espaço privilegiado para debater e promover a inclusão e a valorização da identidade negra na sociedade contemporânea.

Neste capítulo, realizamos um breve panorama crítico do teatro negro no Brasil, destacando sua condição periférica, o apagamento da presença negra e o epistemicídio perpetuado por práticas coloniais. No percurso, os conceitos de “racismo estrutural” e de “teatro negro” foram abordados como chaves para o desenvolvimento da escrita. Também, tanto um debate sobre os espaços teatrais quanto a presença das personagens negras na cena, na dramaturgia, e a articulação entre saber prático-artístico e saber acadêmico foram laconicamente abordados.

No próximo capítulo analisaremos o desenvolvimento da história do teatro a partir da realidade cultural do maior contexto periférico do Rio de Janeiro: a Baixada Fluminense, no município de Duque de Caxias. Neste trajeto, apresentaremos duas fases distintas da historiografia do teatro local, condicionada à principal fonte de formação: a constituição de grupos. Assim como eles fizeram elevar o seu expressivo número de produção ao longo dos anos em seu território.

## 2 O SIGNIFICADO DA ARTE DA CENA EM DUQUE DE CAXIAS

As práticas teatrais em Duque de Caxias representam uma parte da realidade cultural da Baixada Fluminense, sendo constituída a partir do trabalho de muitos artistas ao longo do tempo, em especial dos moradores locais. Como estratégia para acompanhar o desenvolvimento de tal realidade, foi necessário dividir o panorama histórico do teatro na região em três fases: o surgimento do teatro de grupo (1950); a presença do teatro profissional (1960); e a fase que nomeio como retorno às origens ou a busca por outros teatros (a partir de 2010). No entanto, convém salientar que o referido panorama não constitui uma estrutura rígida e, tampouco, um vetor determinante capaz de estabelecer quem representa o quê, ao contrário, ele consiste em um recorte capaz de conduzir o leitor a situar-se diante da densidade e intensidade de cada propensa fase desta história.

Como apresentado no capítulo anterior, o debate sobre a cena teatral negra será retomado mais adiante. Neste primeiro momento, nosso centro de atenção está voltado às duas primeiras fases do panorama acima apresentado, com destaques que consideram a questão da formação do território, o que também implica uma questão racial, uma vez que a região da Baixada apresenta maior concentração de população negra no estado e no Centro-Sul do Brasil, a partir de dados do Censo 2022, divulgados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)<sup>1</sup>. Retomaremos o debate racial porque, em vista à produção de espetáculos, ainda pode ser percebido o baixo número de pessoas pretas nas produções locais, não apresentando, portanto, a presença de muitos diretores, professores e atores negros. Identifica-se um fator histórico que marca a formação do teatro na região como um importante ponto de problemática, a ser apontado nos seguintes parágrafos. Também, destaco que a discussão sobre a temática identitário-racial nas peças ocorrerá com a mudança de paradigma para a terceira fase do anteriormente mencionado panorama.

---

<sup>1</sup> Os dados do Censo 2022 mostram que cerca de 69% da população da Baixada Fluminense se declara preta ou parda. Percentual que endossa a afirmação de ser a região mais negra da região Centro-Sul do Sul, como também apontado pela reportagem do jornal O Globo, em 05/01/2024. Link: <https://oglobo.globo.com/rio/noticia/2024/01/05/cerca-de-69percent-da-populacao-da-baixada-fluminense-se-declara-preta-ou-parda-aponta-censo-do-ibge.ghtml> Acesso em 19/02/2024.

A região de Duque de Caxias passou a figurar oficialmente, enquanto cidade no estado do Rio de Janeiro, em 1943, a partir da emancipação territorial de Nova Iguaçu, anteriormente, a região era conhecida como Meriti. Inclusive, a escolha do nome da cidade foi uma aquisição popular dos moradores locais, representando o interesse da população em se desvincular da região de Iguaçu, por meio das exigências por parte de alguns intelectuais, comerciantes e demais trabalhadores. Este anseio ganhou ainda mais força quando um desses trabalhadores, José Luiz Machado, o Machadinho, decidiu retirar a placa da estação de trem com o nome de Meriti, adicionando outra com o nome de Duque de Caxias, concretizando, portanto, o desejo populacional.

O contexto acima descrito atesta o quão importante foi a participação popular para a formação de uma identidade local e, de certa forma, também cultural, considerando, que a sociedade se desenvolveu em paralelo à formação da cidade. Esta constatação que pode ser confirmada quando se torna possível afirmar que, 7 anos após o surgimento da cidade, já havia nela um grupo de artistas, o qual fazia teatro e que, em 1950, já conclamava a construção de uma sala teatral na localidade, o que se concretizaria alguns anos depois com a construção do antigo Shopping Center de Duque de Caxias em 1967. Tal fase preexistente à construção dos equipamentos culturais na cidade pode ser compreendida como a primeira fase: o surgimento do teatro de grupo.

A prática de formação de grupos locais consistiu numa aquisição para além da cena, embora os artistas estivessem presentes, configurando-se numa prática socialmente engajada na efervescência dos movimentos sociais, o que destaca o papel fundamental dos profissionais da cultura na aquisição de espaços culturais. A presença dos grupos e coletivos teatrais foi fundamental para as três fases do teatro na região. Jorge Braga Junior (2022, p. 54) destaca a importância dos grupos teatrais como instrumentos de formação teatral nos territórios da Baixada Fluminense, situados no campo da educação informal, haja vista, a falta de escolas de formação profissional na região, problema que persiste até os dias de hoje. A formação, por consequência, ocorre a partir de organizações e grupos que, por meio de oficinas e cursos, atuam como os principais agentes da formação teatral local.

Apesar da escassez de registros sobre as produções teatrais desse período, Ediélio Mendonça, um dos diretores teatrais entrevistados e pertencente a uma das primeiras gerações de artistas locais, descreve o desenvolvimento da primeira fase a

partir de seu contato com esses artistas, destacando que o surgimento de companhias teatrais renomadas influenciou o crescimento de companhias amadoras, marcando o período anterior à profissionalização dos grupos amadores do Rio. Segundo o artista, o sucesso da dramaturgia de Nelson Rodrigues, por volta de 1950, se manifestou na Baixada através de grupos sem espaços próprios, que se apresentavam nos fins de semana em eventos organizados por famílias fluminenses, com uma estrutura semelhante à dos clubes. Nessas ocasiões, ocorriam as primeiras apresentações teatrais realizadas por esses grupos, geralmente à noite nos finais de semana. Uma característica marcante dessas produções era sua efemeridade; embora as apresentações fossem frequentes, não havia continuidade como em uma temporada teatral. Isso não era considerado necessário, uma vez que o principal objetivo dessas apresentações era comunicar uma mensagem.

No entanto, a partir de 1962, Ediélcio salienta a importância dos grupos estudantis de teatro para o surgimento dos festivais “amadores de teatro na região”, com destaque para o grupo do Colégio Casimiro de Abreu e para a AJA (Associação de Jovens Amigos) da igreja Santo Antônio. O artista supracitado foi diretor de ambos os grupos: no colégio, palco e plateia eram improvisados e, em pouco tempo, as apresentações ultrapassavam o público do colegial, estendendo-se à comunidade em geral; na igreja Santo Antônio, as apresentações ocorriam nos palcos do salão de festas da diocese.

Segundo Stétio Lacerda (2001), até 1967, por falta de espaços apropriados, os espetáculos teatrais em Caxias eram encenados, principalmente, em clubes sociais – no “Quinhentos”, no “Recreativo”, no “Aliança”, no “Oriental” [...], como pode ser observado na matéria publicada pelo jornal *Grupo Arte e Cultura* em maio de 1957:

(...) As recentes representações teatrais nos Clubes Recreativo e Quinhentos, evidenciaram um grande interesse popular. Tanto que o drama “A Carteira Fatal” de Jarbas Bauyaux, levado à cena pelos amadores do Departamento Teatral Recreativo, foi reprisado a pedido do público. Apesar de todas as dificuldades, muito naturais no teatro amador, a peça foi representada com grande êxito. Em um palco improvisado, onde os próprios atores se encarregavam da troca de cenários (aliás muito bem montados), dos efeitos de sons e luzes etc., surpreende o que os amadores do recreativo conseguiram (...) (LACERDA, 2001, p. 145).

Não obstante, tanto a produção teatral da década de 1950 quanto a do início da década de 1960, conforme pode ser identificado, configuram o crescente interesse da população pela prática teatral, o qual se tornaria evidentemente expresso com pedidos da construção de um equipamento cultural local. Ainda assim, o resultado dessas práticas para alguns dos artistas locais com os olhos de hoje pode ser visto como discutível no sentido da qualidade estética, desempenhando apenas a função de germinar frutos no futuro. Todavia, apesar de reconhecer o caráter rudimentar da primeira fase, considera-se que nenhuma das fases do teatro na região seja menos importante que as outras. Isto deve ser considerado, pois tal sequência de eventos explicam o desenvolvimento da cena local, que demanda o conjunto de seus processos para a compreensão deste referido panorama. Não são as partes isoladas que compõem a História que a escrita desta dissertação deseja trazer, mas a construção polissêmica, capaz de resguardar em certas proporções à sua tradição.

Desta forma, considerar o desenvolvimento da cena na região é mais do que compreender como esses grupos se formavam, é perceber como o ensino do teatro na região se deslocou por meio de tradições, muito influenciadas sobretudo pelo trabalho desses pioneiros artistas. Sobre suas práticas, muitos são os conceitos os quais podem, de algum modo, interpelar a produção teatral desse período. Ademais, em consideração ao pensamento dos artistas locais da época descrito nas palavras do diretor Ediélio, quando indagado por mim sobre o tipo de teatro que era realizado, ele explica que:

Muito do entendimento sobre alguns conceitos em voga hoje não eram os mesmos da época. O de teatro amador, por exemplo, era algo para os atores extremamente pejorativo, embora, hoje, reconhecesse que os grupos brasileiros mais proeminentes tiveram sua origem no teatro amador. No entanto, quanto à produção teatral dos grupos na década de 1950, eles se reuniam para fazer teatro, pelo prazer que o teatro lhes proporcionava, com a pretensão de se comunicar, sobretudo, por meio de ações contestatórias ao sistema político-econômico vigente, assim como, acontecia no Rio de Janeiro e em outros lugares do Brasil<sup>2</sup> (Notas de campo. Entrevista realizada em 19/05/2023, em Duque de Caxias).

---

<sup>2</sup> Esta e outras entrevistas apresentadas neste trabalho foram realizadas por mim no período de 05/2023 a 01/2024. A transcrição e o recorte destas foram realizadas de acordo com os critérios elencados para o estudo aqui proposto, considerando-se fatores (1) a experiência; (2) fatores afetivos; (3) fissuras narrativas – detalhes ainda não registrados em documentos escritos.

Dentre os nomes dos artistas com intensa atividade no referido período, como aponta Gênesis Torres (2004), sobressaem-se os de Lais Costa Velho, Elizabeth Sander, Edson Alvaredo, Barbosa Leite, Elcio Giupponi, Armando Mello, Francisco Rodrigues, Edegar de Souza, entre outros. No entanto, outros nomes podem ser somados a estes, quando reconhecemos a luta da sociedade civil regional para aquisição de espaços culturais, como no caso do primeiro teatro construído dentro de uma zona periférica do estado do Rio de Janeiro: a construção do Teatro Municipal Armando Mello, em 30/11/1967, em Duque de Caxias.

Lacerda (2001) nos dá detalhes imprescindíveis desta luta. Em primeiro lugar, por reconhecer que tal empreitada por espaços públicos na região foi decorrente da década de 1950. Destacando-se a importância do jornal *Grupo*, em 1957, uma publicação mensal destinada à arte e à cultura, que liderou uma campanha para a construção da primeira biblioteca pública na cidade, promovida por diferentes profissionais sobretudo, aqueles ligados ao jornalismo e às artes, entre os quais Francisco Barboza Leite, Plínio Armando Baptista, Newton Menezes, Waldair José da Costa, Josias Muniz, Alberto Marques Dias, Withe Abrahão, Guilherme Peres, Ione Lopes...

Em maio de 1958, entrou em circulação o jornal *Tópico*, veiculação quinzenal e em cores, editado por Francisco Barboza Leite, Plínio Armando Baptista e Albino Vaz Teixeira, dando prosseguimento às lutas do jornal *Grupo: Arte e Cultura*, que não mais circulava regularmente.

Em 1966, Lais da Costa Velho, militante e ativista cultural, candidatou-se a deputado federal pelo MDB (Movimento Democrático Brasileiro) com apoio do seguimento artístico e de outros setores. Todavia, a sua candidatura foi impugnada pela justiça eleitoral. Ainda assim, com todo apoio que havia conquistado, foi incluído no programa da candidatura oposicionista ao governo municipal, representada por Moacyr do Carmo (prefeito) e Ruyter Poubel (vice-prefeito). Nesta campanha, um item referente à cultura foi enunciado:

Quanto à parte cultural, torna-se indispensável a construção de uma Biblioteca Pública Municipal, medida que quase todas as cidades brasileiras já adotaram, mas que, em Caxias, por absoluta falta de visão dos administradores para com os problemas da juventude e da educação, até hoje não se realizou. Deveremos, também, empreender na luta pela construção de um teatro em nossa cidade, onde possa o povo elevar o seu nível cultural através de espetáculos artísticos. Caxias já é uma grande

cidade e comporta perfeitamente uma casa de espetáculos dessa natureza (Lacerda, 2001, p. 144).

Lacerda (2001) observa como a construção do primeiro Shopping Center na cidade em 1967 serviu à construção do teatro. O Shopping, localizado nas proximidades das Ruas Mariano Sendra dos Santos e José de Alvarenga, mais tarde transformado em Rodoviária, substituindo a que funcionava na Praça do Pacificador, desde 1956. Inaugura, assim, um núcleo comercial de muitos atrativos no Centro de Caxias, com perspectiva de revitalizar o local, crença muito difundida à época, por meio daquela novidade que chegará da América, importada ao Brasil, o Shopping Center. No entanto, Lais Costa Velho e Francisco Barboza Leite perceberam que o Shopping seria o local indicado para abrigar o primeiro teatro do município. Solicitaram, na oportunidade, a interferência do prefeito Moacyr do Carmo junto à empresa responsável pelo empreendimento para instalar um teatro na cobertura do Shopping, mesmo que fosse de dimensões modestas e, com a intercessão do prefeito, foi construído um teatro com capacidade para 90 espectadores, cedido por 99 anos à municipalidade, sem ônus. A casa de espetáculos foi integrada à Divisão de Educação e Cultura da prefeitura e, por sugestão da classe artística ao governo municipal, recebeu o nome de Teatro Municipal Armando Mello. O homenageado – o saudoso artista Amando Mello, um dos fundadores do TMC (Teatro Moderno Caxiense) – foi um grande impulsionador das artes cênicas na cidade nos anos 1960, tendo como cofundadores, deste movimento, Lais Costa Velho, Antônio Pacot, Roberto Moreira, Afonso Fernandes e Wanda Freimuth. Por iniciativas do TMC, foram encenadas peças de autores, como Nelson Rodrigues (*A mulher sem pecado*), Guilherme Figueiredo (*Um Deus dormiu lá em casa*) e Pedro Bloch (*Morreu um gato na China*). O historiador Rogério Torres, na obra *Barboza Leite sua arte, sua vida*, a propósito da inauguração do primeiro teatro caxiense (30/11/1967), disse que sua inauguração contou com a encenação da peça *Os inimigos não mandam flores*, com Elizabeth Sander e o próprio Lais nos papéis principais e Barboza Leite como diretor e cenógrafo (LACERDA, 2001).

Ainda debruçado sobre o estudo de Lacerda (2001), verifica-se a explicação de como se deu o funcionamento do TEMAM (Teatro Municipal Armando Mello), ao longo do tempo, desde seus primeiros anos de existência. O TEMAM enfrentou dificuldades operacionais, sob a forma de limitação de recursos para custear cenários, figurinos, iluminação, som, cachês e demais requisitos ao trabalho

artístico. É verdade que, em determinados períodos, a municipalidade promoveu espetáculos com entrada franqueada ao público, incentivando a formação de plateia e abrindo espaço aos artistas da cidade.

No orçamento da Divisão de Educação e Cultura da municipalidade – transformada em Departamento, em 1968 –, o TEMAM não era contemplado com dotações próprias. Nos anos 60, os órgãos setoriais da prefeitura não tinham autonomia para gerir as verbas que lhes eram consignadas no orçamento do município, limitando seus titulares a solicitar ao prefeito a liberação de recursos para seus programas de trabalho. No caso específico da Divisão de Educação e Cultura, as dotações orçamentárias eram destinadas quase integralmente no campo educacional. Não contando com meios orçamentários para custear programação artística, os administradores do teatro eram obrigados a recorrer ao mecenato e, em situações excepcionais, à venda antecipada de ingressos, situação passível de contestação, pelo fato de o TEMAM ser mantido pelo poder público.

Evidentemente, a carência de recursos financeiros significou sério entrave ao desenvolvimento das artes cênicas na cidade, já que dificultava a montagem de uma programação. Isso não desencorajou, porém, a criatividade e as iniciativas nesta importante área cultural que prosseguiu constituindo novos grupos de teatro amador, revelando talentos, encenando textos clássicos, apresentando trabalhos de autores da cidade, levando o teatro às escolas, trazendo a Caxias espetáculos de companhias de expressão nacional.

Sobre a administração do TEMAM, Torres (2004) explica que Lais da Costa Velho foi o primeiro administrador do teatro, o qual desenvolveu um projeto de formação de plateia com espetáculos gratuitos destinados à população, com patrocínio da prefeitura. Uma espécie de projeto piloto, com duração de um ano aproximadamente. A segunda administração foi da Prof. Terezinha Carminatti, de quem, o referido entrevistado, Ediélio, foi assessor técnico durante o período de 10 anos, realizando pela primeira vez, cursos de formação teatral em Duque de Caxias, na Baixada Fluminense.

Segundo entrevista com Guedes Ferraz, realizada em 12/01/2024, a construção do antigo Shopping Center em Duque de Caxias sucedeu a construção do TEMAM, ocorrendo durante o governo do prefeito Moacyr Rodrigues do Carmo (1967–1970). A casa de espetáculo permaneceu em funcionamento apenas por alguns anos, pois foi fechada em 1976, no período da intervenção federal, como

explica Ferraz, sendo reinaugurada em 1987, durante o governo do prefeito Juberlan de Oliveira.

Ferraz salienta uma importante modificação que fora realizada na estrutura do teatro, em período posterior ao da intervenção: “a entrada do teatro era por dentro do Shopping e havia uma sala acoplada ao teatro que poderia ser utilizada, mas quando o teatro foi reaberto já não existia mais, assim como, a entrada do teatro passou a ser do lado externo ao Shopping, aliás, a sala atrelada ao teatro poderia ser de muita utilidade se permanecesse” (Notas de campo, entrevista realizada em 12/01/2024, em Duque de Caxias).

A construção, fechamento e reinauguração do TEMAM, tal como a construção do Teatro Municipal Procópio Ferreira em 1975, enunciam talvez o período mais fortuito da produção de espetáculos na cidade: a presença do teatro profissional. Se o contexto do surgimento do TEMAM foi marcado pelo desejo da população; a construção do teatro Procópio Ferreira, não. Ferraz explica que o teatro foi criado para ser o auditório da Câmara Municipal e que, aos poucos, foi sendo adaptado para um teatro. Com a inauguração da sede da Câmara Municipal, no bairro Jardim 25 de Agosto, por meio da deliberação nº 1.957 de 1975, assinada pelo presidente da Câmara Luís Braz de Luna, inaugura-se, em 28 de fevereiro de 1975, o Teatro Procópio Ferreira, da Câmara Municipal, desenvolvido para ser o teatro da região, com capacidade de 450 pessoas e mais bem equipado se comparado ao TEMAM. A festa de inauguração contou a presença do ator Procópio Ferreira e de sua filha Bibi Ferreira. Ferraz explica que uma das possíveis origens do nome do teatro pode ter consistido na possibilidade de o homenageado Procópio Ferreira ter vivido parte de sua vida na Baixada, em Nova Iguaçu.

A construção desses espaços mudou o paradigma da cena local. A produção artística da primeira fase foi marcada como um período de compreensão do desejo dos artistas de se comunicarem por meio teatro; mas, a partir da construção desses teatros, as práticas teatrais passaram a ocorrer nos ditos espaços, cujas produções deste período se aproximam da noção de teatro profissional, muito em função da demanda de artistas e, também, pelo interesse do poder público municipal que, por meio da iniciativa da oferta de cursos gratuitos de teatro destinados à população, inclusive, antes da fundação da Secretaria de Cultura, que só foi criada em 1990. A prefeitura manteve a contratação dos artistas da cena locais nos ditos equipamentos públicos para que eles pudessem ministrar os cursos à população, o que possibilitou

que alguns desses artistas pudessem também dar continuidade às suas pesquisas, formando grupos, junto a esses alunos, e se efetivando no cenário nacional. Ademais, pode-se destacar a arregimentação de prêmios como processo de fixação desses artistas, o que pode ser confirmado na década de 1970 pelo grupo TAL (Teatro de Abertura Lúdica), formado nas instalações do TEMAM por atores jovens, experientes, anônimos e por formandos egressos da Escola de Teatro Martins Pena, que conquistaram o prêmio Molière, na categoria especial em 1977, juntamente com Ediélio Mendonça – diretor do TEMAM e do Teatro Municipal Procópio Ferreira, neste último, ele permaneceu de 1983 a 2020, quando efetivamente se aposentou. O teatro Procópio Ferreira se encontra desativado para funções teatrais desde 2010 aproximadamente.

A professora Tânia Amaro, museóloga responsável pelo acevo do Instituto Histórico de Duque de Caxias e da Baixada Fluminense, situado no subsolo do Teatro, explicou que tal desativação ocorreu para uma reforma. Contudo, a partir do final dos anos de 1980 entra em cena, outro diretor, Guedes Ferraz, que foi ex-aluno de Ediélio Mendonça. Entre 1984 e 1987, Guedes Ferraz participa do grupo de teatro Sol a Sol que, a partir de uma dissidência, formou outros grupos muito importantes para o desenvolvimento da cena local, são estes o TSC-CPT e a Cia de Arte Popular, constituindo-se, portanto, nos grupos mais longevos em atividade na região. O TSC-CPT, com seus 31 anos de vida, tem sua história amalgamada com a trajetória do seu diretor Guedes Ferraz, que se voluntariou para dar aulas de teatro na cidade, no Procópio Ferreira entre 1986 e 1987. Neste espaço, Ferraz começa a ministrar aulas para sua primeira turma, a que se tornaria o TSC. Com a criação da Secretaria de Cultura em 1990<sup>3</sup>, que se desenvolveu a partir do modelo de outras Secretarias de Cultura do Rio, Ferraz e o TSC foram para o TEMAM em 1991. Lá, Ferraz assumiu o cargo de chefe da Divisão de Artes Cênicas do município – e permanece como funcionário da prefeitura até hoje – a pedido do primeiro secretário Luiz Sebastião à época, informação que se contrapõe ao que diz Jorge Braga Junior (2022, p. 59). Este último, ao relatar que a falta de editais na Baixada permite apropriações, citou a estadia do TSC-CPT, companhia que reside no local junto ao seu diretor Guedes Ferraz há anos (BRAGA JUNIOR, 2022, p. 57). A interrogação aqui desenhada nos permite entender que a aquisição de um espaço público para a

---

<sup>3</sup> A informação sobre esta data da implementação da Secretaria de Cultura tem como referência Gênesis (2004); porém, Guedes, em entrevista, alega que a Secretaria foi fundada em 1991.

realização das artes não necessariamente implica a sua democratização. Também, da mesma forma, compreende-se, que cada órgão público tem sua própria jurisdição, fator que resulta numa deliberação específica. Acrescentando-se esta consideração à referida situação, é oportuno avaliar e instituir o que melhor possa servir à população, o que, muitas vezes foge da responsabilidade do contratado – ponto que retifica a utilização do termo apropriação, deveras – cabendo, ao poder público a devida fiscalização.

Braga Junior também alega que o curso de teatro, enquanto política pública em Duque de Caxias, está a cargo dos integrantes do TSC-CPT – ponto que retifica sua crítica –, uma vez que quem ocupa o cargo de administrador do espaço é o professor Guedes Ferraz, contratado pela prefeitura desde 1991. Ferraz, por sua vez, ao assumir o cargo que lhe fora proposto sugeriu ao secretário a ampliação da oferta de cursos de iniciação ao teatro. De acordo com o artista, um dos objetivos em relação ao TEMAM era a formação de plateia. Ferraz (entrevista, 12/01/2024) observa: “Em 1991, quando o teatro reabriu, tinha cara de teatro-escola, com peças às quintas, à tarde e à noite; peça infantil à tarde; peça adulta à noite; quartas musicais – o som das quartas e em uma sexta por mês era para uma homenagem feita a um grande artista da música. A entrada era franca, e o teatro bombava”.

Lacerda (2001) argumenta que essa prática foi comum na fase inicial do TEMAM e, mais sistematicamente, nos anos 90, com o “Projeto Teatro às Quintas” da Secretaria Municipal de Cultura. O procedimento rotineiro, contudo, era a ausência de uma política de aplicação de verbas públicas na área cultural. Ainda na entrevista realizada em 12/01/2024, Guedes Ferraz, por sua vez, também argumenta que, quando assumiu o cargo de chefe da Divisão de Artes Cênicas do município, a primeira estratégia por ele adotada foi a de convidar outros grupos e artistas da cidade para participar do momento cultural que se iniciava, porém não apareceu ninguém, pois, segundo ele, não havia tantos artistas da cena na cidade à época.

Diferentemente da primeira fase embrionária do teatro na região, a segunda se apresentou como um fenômeno notável em virtude dos trabalhos realizados no TEMAM e no Teatro Procópio Ferreira entre os anos de 1967 e 2000 aproximadamente. Neste período também, ambos os teatros funcionaram como escolas de teatro, configurando, portanto, um celeiro de atores para as futuras gerações de artistas. O TEMAM continua dispondo de oferta de cursos até os dias

atuais. Estima-se que cerca de 3.000 alunos tenham frequentado as aulas nesses espaços e que o espaço tenha promovido aproximadamente 1.000 apresentações teatrais de espetáculos variados, durante o período acima recortado. Tal herança faz parte de um legado de diferentes gerações de atores, entrelaçando-se. Dentre os artistas que produziram, no referido período, ressaltam-se alguns nomes, cabendo naturalmente não contemplar a todos, por questões gerenciais: Marco Mirelli, Paulo Renato, Nélio Menezes – que trabalharam com Ediélio Mendonça no Teatro Procópio Ferreira, assim como o Guedes Ferraz no TEMAM, Eve Penha, Beto Gaspari, Cesário Candhi, Nanci Calixto, Carlinhos Lima, Cantídio, Heraldo HB, Fabio Santini, Pedro Laje, Monteiro, Cizinho, João Duarte, Tom Pires, Reynaldo Lisboa, Marcia Targino, Alex Fabiani, Natália Ramos, Edilson Salles, possivelmente dentre tantos outros. Dentre as companhias mais produtoras do referido período destacam-se: Grupo Voz e Arte, Grupo Tal, Sol a Sol, TSC-CPT e Cia de Arte Popular, Encena Sesi e Arteira, possivelmente dentre outras.

Parte significativa do trabalho dos artistas da cena em Duque de Caxias é o Festival Nacional de Teatro da cidade, muito possivelmente um dos únicos festivais de teatro do estado do Rio de Janeiro que não cobra inscrição dos grupos participantes, mantendo-se gratuito também à população. Idealizado por Guedes Ferraz e desenvolvido por alunos e ex-alunos dos cursos de teatro do TEMAM, quanto pelos integrantes do TSC-CPT, o Festival acontece em 15 dias de apresentações, entre estas, infantis, no período da tarde; e adultas, à noite, recebendo aproximadamente 35 grupos e coletivos de todo país por edição.

O Festival começou a ser idealizado, em 1999, como um Festival regional, no teatro da Câmara Municipal, o Procópio Ferreira, Guedes Ferraz explica que, antes desse festival, houve também a realização do festival do Sesi na cidade de Duque de Caxias, em 1993-1994, com apenas duas edições nas quais os grupos competiam, sem divisão de categoria de espetáculos, infantil e adultos; edições em que o TSC-CPT foi o vencedor nas duas vezes que participou, desenvolvendo, a partir daí, o hábito de participar de festivais pelo Brasil. Contudo, o Festival Nacional de Teatro de Duque de Caxias, passou a acontecer de forma mais contínua a partir de 2003, apresentando em 2023 a sua 17ª, não sendo, portanto, sua 20ª edição, por conta do período da pandemia Covid-19, na edição desse ano. Ao longo de sua existência, o Festival já recebeu mais de 220.000 mil espectadores e uma média de 400 pessoas entre artistas e técnicos por edição.

Do ponto de vista das cenas promovidas pelos coletivos em Duque de Caxias entre 1968 e 2010 aproximadamente, a partir de relatos de alguns participantes envolvidos nessas manifestações artísticas, acredita-se que estas estiveram muito mais próximas de um teatro bem executado tecnicamente, com montagens de textos tradicionais, por vezes em domínio público, cenário bem elaborado, figurinos definidos de acordo com a reconstituição histórica, interpretação – geralmente realista pautada nos estudos da psicologia do personagem, do diretor teatral russo Constantin Stanislávski. Muitas destas encenações aconteciam nos teatros da cidade para a população caxiense que, aos poucos, foi desenvolvendo um apreço pelo teatro e pelos seus artistas locais. Dentre essas apresentações, também, podemos considerar as de formatura dos alunos do TEMAM, que basicamente seguiam o escopo anteriormente mencionado. Ao passo que os formandos dos cursos de iniciação teatral concluíam, sem ter onde continuar estudando na cidade, devido à falta de formação continuada, os que desejavam continuar estudando eram aproveitados em companhias locais, já outros optavam por formar companhias independentes. Alguns retornaram aos seus bairros de origem e passaram a desenvolver práticas teatrais onde o poder público ainda não havia chegado com as suas políticas públicas, nas partes mais extremas e periféricas de Duque de Caxias.

A extensão territorial de Duque de Caxias constitui área equivalente 465km<sup>2</sup>, segundo o IBGE. A partir de 1954, o distrito de Imbariê deu origem a outros distritos, fator que culminaria na criação dos distritos de Campos Elíseos e Xerém. Atualmente, a cidade conta com quatro distritos Centro, Campos Elíseos, Imbariê e Xerém. Assim como a construção de equipamentos culturais na cidade foi desenvolvida no Centro da região, o mesmo processo se deu com oferta de cursos de iniciação ao teatro, restrita apenas ao primeiro distrito, salvo uma pequena exceção; porém que não logrou por muito tempo, os cursos de teatro ofertados na Casa Brasil, no terceiro distrito, em Imbariê, a par das iniciativas consideráveis no primeiro distrito (Centro), ficaram respectivamente o segundo (Campos Elíseos), terceiro (Imbariê) e o quarto (Xerém) sem nada. Apesar de considerar a reverberação cultural promovida no primeiro distrito como sendo de alguma forma positiva para as demais regiões, já que os alunos que, por vezes, deslocavam-se para ir ao TEMAM estudar e retornavam para suas respectivas regiões, passando a desenvolver outras práticas teatrais, fica explícita, portanto, a negligência do poder

público nas esferas municipal, estadual e federal para com os demais distritos da região anteriormente mencionados.

Todavia, é diante do lastro da falta da equidade de direitos de algumas regiões em comparação com outras que o “objeto” da nossa investigação nasce e cresce a contrapelo das políticas culturais locais, dos investimentos sociais e dos interesses dos governos. Tem-se uma problemática de pesquisa que torna o termo “objeto” insuficiente e anacrônico, pois, em se tratando de teatro, lidamos com um complexo universo constituído de sujeitos e coletivos que engloba não apenas seus executores, profissionalizados ou não, mas também a densidade de suas culturas; o público com suas experiências e suas percepções e os investigadores com suas aspirações. A partir de outra mudança do ponto de vista do paradigma da cena na região, a busca por outros teatros, por meio das proposições de alguns coletivos insurgentes.

Nesse capítulo, apresentamos parte do panorama histórico do teatro em Duque de Caxias, no recorte entre 1950-2000, visando explicitar as viradas de paradigma da cena: a primeira fase (1950), por exemplo, com a presença do teatro de grupo; a segunda, a partir de (1960), a presença do teatro profissional, adentrando preliminarmente; a terceira fase (2010), a busca por outros teatros que será descrita partir de agora no capítulo 3 desta dissertação.

No capítulo 3, destacaremos a importância da produção de alguns coletivos independentes. Trata-se de um capítulo que fará uma síntese do debate até aqui proposto, pois nosso diálogo se dará com as noções de “racismo estrutural” e de “teatro negro”, conceitos já expostos no primeiro capítulo deste trabalho. Ao considerar a história do teatro de uma das cidades da Baixada, Duque de Caxias, não resta dúvidas de que existe certo desfavorecimento ocorreu em sua formação, quando abordamos uma questão peculiar como a do teatro em seus 74 anos de história, isto é, a partir da ótica aqui proposta. Mesmo assim, tal história se revela tão potente ao ponto de ainda poder ser vista de acordo outras perspectivas, que caberá a outros pesquisadores investigá-las, pois, apesar de sua vasta riqueza cultural, ainda assim, é notável a incipiência de registros sobre tais práticas em detrimento a outras provenientes de outros lugares, como a produção cultural da Zona Sul do Rio de Janeiro. Da mesma forma, a escassez de pesquisas que possam legitimar as práticas da Baixada em seus respectivos contextos é notória na academia.

Eu mesmo, ao longo do curso de mestrado, muitas vezes fui questionado sobre o porquê de querer falar sobre Caxias. Muitas vezes, eu ficava sem saber o que responder, absorvo em meus pensamentos e imaginando o porquê de estar sendo questionado por querer resgatar a história do teatro de uma das cidades pertencentes ao amplo contexto periférico que é a Baixada, lugar que, ainda sim, carece de muitos aspectos sociais e de pesquisas acadêmicas.

Essas são algumas das evidências que configuram as tentativas de silenciamento sobre a produção cultural de alguns coletivos teatrais situados em regiões periféricas do Rio de Janeiro – fator que, a meu ver, denota o impacto do “racismo estrutural” sobre eles resvalando nas microagressões e invalidações desses sujeitos; cicatrizes de feridas coloniais que ainda ardem. No entanto, se tal contestação pode ser aplicada a toda produção cultural da cidade, inclusive aquelas consolidadas dentro de equipamentos culturais, imaginemos como devem ser encaradas às práticas teatrais que ocorrem nas comunidades desta referida cidade. É sobre estas que trataremos a partir de agora.

### 3 OS COLETIVOS PERIFÉRICOS EM DUQUE DE CAXIAS

Os coletivos relacionados à terceira fase do teatro na região – a busca por outros teatros – se aplica aqueles que adotam tanto o viés da retomada, quanto o viés identitário referente à produção do teatro local, partindo-se da premissa do conceito de “outro teatro”, como pontua Zeca Ligiéro (2023). Contudo, diferentemente de muitos coletivos tidos como profissionais, que ocupam lugar de privilégios e replicam trabalhos que, quase sempre, apresentam a mesma estrutura a fim de granjear reconhecimento, os periféricos são considerados invisíveis pelo poder público dentro e fora do seu território. Ainda assim, estes grupos marginalizados procuram expandir o domínio daquilo que entendemos como teatro, seja pelo viés identitário de seus protestos, seja por tentativas de resgate das bases não hegemônicas, cada qual a seu modo. Desta forma, eles procuram desamarrar a cena, a partir de outros territórios e outros saberes, aproximando-os mais da vida do que de palco (LIGIÉRO, 2023, quarta capa).

A pauta identitária é um aspecto notável na mudança de paradigma da cena em Duque de Caxias. Esta característica também representa outra possibilidade de interpretação referente à difusão do acontecimento da cena no território, e, ao que tudo indica, tem estrita relação com o debate sobre as políticas de diversidade no Brasil que vão desembocar, posteriormente, nas ações afirmativas, com ênfase no âmbito educacional<sup>4</sup>, dentre as quais se destacam os programas Prouni em 2004, a expansão do Fies em 2010 e do Sisu também em 2010, bem como a política de cotas em âmbito nacional a partir de 2012.

Florêncio e Alcure (2017), alimentados pelo debate sobre as políticas identitárias que eclodiram no Brasil em 2013, começaram, por sua vez, a pôr em xeque a rígida estrutura governamental calcada no padrão europeu. Com a entrada de um novo público nas universidades brasileiras, diversificou-se o paradigma da cena educacional, em especial no Rio de Janeiro, o que implicou, entre outros aspectos, a renovação das pesquisas nas Artes, incluindo-se, neste bojo, os estudos recentes sobre a Baixada Fluminense.

---

<sup>4</sup> Informações mais detalhadas sobre este fato podem ser acessadas no portal do Governo Federal, pelo seguinte endereço: <https://portal.mec.gov.br/conselho-nacional-de-educacao/180-estudantes-108009469/pos-graduacao-500454045/2532-sp-31910131> Acesso em 15 jan. 2024.

A recente ocorrência e implementação destas ações torna difícil, apesar de perceptível, dimensionar sua grande relevância para diversos setores, sendo a cena teatral (pesquisa e prática) um deles. A partir da década de 2000, muitos moradores da Baixada puderam ser os primeiros de suas famílias a ingressar em universidades da capital do estado do Rio de Janeiro, em uma clara diminuição do abismo entre o morro e o asfalto. A presença de corpos periféricos no espaço acadêmico modifica o cenário da pesquisa, uma vez que estes corpos passam a se interessar por tipos de pesquisas que explicitam suas respectivas vivências e realidades, com o claro desejo de serem-se representados neste espaço ainda pouco acolhedor. Este conjunto de pesquisas questiona o modelo de ensino de teatro nas universidades calcado no modelo ocidental europeu e burguês, tomado como parâmetro universal e como critério para a produção de pesquisas no campo das Artes da Cena. Trata-se de uma tradição que privilegia questões artísticas que priorizam interesses, temáticas e fazeres de uma hegemonia, pouco dialogante com a realidade local e social do Brasil. Embora a mudança de paradigma seja notória, pode-se dizer que os estudos sobre as pesquisas não-hegemônicas são recentes e ainda incipientes.

A Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) foi pioneira na política de cotas, implementando tal sistema ainda no começo dos anos 2000. Em outras universidades da capital do estado do Rio de Janeiro, tal implementação ocorreu apenas a partir da promulgação da Lei Federal número 12.711, de 29 de agosto de 2012, conhecida como a lei das cotas sociais, que garante a reserva de vagas em todas as universidades e institutos federais do país para estudantes que cursaram Ensino Médio em escolas públicas. Novas epistemologias ganham espaço para debate e discussão a partir da implementação deste modelo. Na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), a universidade com mais tradição no ensino das Artes da Cena no estado do Rio de Janeiro, por exemplo, duas monografias de conclusão de curso e um projeto de mestrado dedicados à abordagem do racismo, referenciados em Grada Kilomba, foram apresentados logo em 2017 (TROTТА, 2018).

O reflexo desta construção social, política e educacional chega a Duque de Caxias sob o olhar de alguns atores/pesquisadores, muitos oriundos do curso de formação teatral do Armando Mello e agora artistas formados em universidades, devido programas sociais governamentais. Estes artistas, ao constituírem coletivos independentes, procuram revitalizar a cena teatral na cidade, sobretudo, fora dos

equipamentos culturais, por motivações político-sociais e pela reivindicação de espaços para a realização da arte. Estes coletivos de artistas procuram oferecer aquilo que receberam: cursos teatrais gratuitos, sobretudo, nos distritos menos assistidos pelo poder público. Estes cursos preservam, guardadas as devidas proporções, os ensinamentos dos professores Guedes e Ediélis que, por sua vez, também preservam, em certa frequência, a tradição de seus antecessores, os da primeira geração do teatro em Duque de Caxias. E é sobre esses coletivos – que operam ou operaram num grau de importância, para alguns menor; mas que, para outros, expandiram a cena local – que nos debruçaremos a seguir.

### 3.1 Coletivo Experiment-Art

O coletivo Experiment-Art, em Campos Elíseos, foi formado em 2012 a partir das experiências desenvolvidas em aula pelo professor de artes cênicas Rafael O' Santza (eu), ex-aluno do Teatro Municipal Armando Mello (TEMAM). Este coletivo se debruçou sobre a investigação dos processos de formação de atores e sobre as relações entre atores e o público. O grupo, assim, passou a ser composto por educadores e profissionais dos ofícios teatrais e de áreas correlatas, e teve passagens pelos bairros: Centro, Parque Vila Nova, Parque Fluminense e Campos Elíseos, promovendo ações culturais na cidade até 2022. Campos Elíseos, Segundo Distrito de Duque de Caxias<sup>5</sup>, é o bairro em que o coletivo se fixou por mais tempo e, também, é o bairro que constitui parte do recorte espacial desta pesquisa. A comunidade tem uma população de aproximadamente 20 mil habitantes e nela fica situada a refinaria (Reduc) e o polo petroquímico da região. Torna-se notável a disparidade de distribuição de renda envolvendo a alta arrecadação de impostos e os serviços essenciais que poderiam garantir qualidade de vida mais satisfatória aos moradores locais, tendo em vista que o bairro Campos Elíseos pode ser considerado um dos mais pobres deste município. A presença do coletivo na região é a afirmação de um compromisso social, uma vez que, enquanto grupo de pesquisa e de criação,

---

<sup>5</sup> As informações sobre o Segundo Distrito aqui reunidas foram obtidas a partir de dados disponibilizados no portal Projeto Colabora através do link: <https://projctocolabora.com.br/ods6/campos-eliseos-onde-a-covid-19-chega-mas-o-saneamento-nao/> Acesso em 20/02/2024.

os trabalhos desenvolvidos tomam por referência as estéticas e os contextos da própria cidade. Embora o coletivo, desde os seus primeiros dias de existência, tivesse que aprender a lidar com a falta de recursos financeiros e de espaços destinados à realização de suas práticas, isso nunca desencorajou o engajamento com a realidade local, como afirmei para Shirley Costa e Silva, em 2018<sup>6</sup>: “buscamos um teatro que possa atender às necessidades de uma região que se encontra desassistida pelo poder público e por iniciativas privadas quanto aos aspectos culturais, visando promover o resgate do registro histórico local, da memória cultural da região, das tradições populares, da diversidade cultural e das festividades religiosas”.

Desde o início de sua criação, ainda percorrendo outras localidades, o coletivo buscou espaços que pudessem ser emprestados para sediar a oferta de cursos gratuitos destinados à população local. A proposta era, na finalização do curso, produzir montagens que dialogassem com as marcas da cidade, problematizando aspectos sociais e históricos do município. Devido à dificuldade de ocuparem por longo período os espaços cedidos (que estavam provisoriamente desocupados), o coletivo que, inicialmente, estava situado na Comunidade Vila Nova, acabou se deslocando para outro distrito da região, sem ofertas culturais no âmbito institucional. Com o passar do tempo, os integrantes do coletivo foram se profissionalizando e compreendendo melhor as dinâmicas do próprio trabalho, aliando sua prática ao aprofundamento de estudos teóricos basilares para percepção e superação da problemática intrínseca ao teatro popular. Um passo importante foi a compreensão das relações entre o espaço físico local e o regional face às demandas da realização do teatro. Tendo-se em vista que o grupo não contava com um espaço físico assegurado, a característica central para a identidade do grupo foi inverter a condição de desabrigados para produtores alternativos. Contudo, isto não significa que o grupo, necessariamente, naturalizou a sua condição, decorrente da inexistência de projeto público de democratização dos investimentos na cultura em todo o município. O coletivo assumiu a opção alternativa como forma de viabilizar a sua manutenção e a execução dos seus projetos.

---

<sup>6</sup> A matéria completa pode ser encontrada no portal Baixada Fácil através do link: <https://baixadafacil.com.br/cursos/companhia-prorroga-inscricoes-para-curso-gratuito-de-teatro-em-duque-de-caxias-4652.html>. Acesso em 20/02/2024.

Foi em Campos Elíseos, nas instalações do programa de saúde para o combate à dengue, espaço da Prefeitura cedido pelo superintendente da Secretaria Municipal de Saúde à época, que o grupo pode se dedicar à exploração do que era e oferecia à localidade, em termos sociais e culturais. Como alguns integrantes do grupo eram do bairro e a maioria dos alunos dos cursos oferecidos eram da comunidade, o coletivo se dedicou a conhecer melhor a localidade, sendo os estudos e pesquisas desenvolvidos paralelamente à iniciação teatral. Este processo culminou na identificação de temas que passaram a ser cada vez mais frequentes no processo de aulas.

A sede do combate à dengue fica situada no Centro do bairro, a poucos metros de uma delegacia de polícia e da Rua 07, uma rua dominada pelo movimento do tráfico de drogas há anos. Nos embates envolvendo policiais e traficantes ao longo dos anos, muitas pessoas da comunidade perderam as suas vidas, tornando a morte também um tema recorrente nos processos de aulas. Foi quando eu, enquanto um dos diretores do grupo, optei por trabalhar com um texto intitulado *A aula dos alunos*, escrito por mim mesmo, inspirado no poema *Perguntas de um trabalhador que lê*, de Bertolt Brecht. O texto escolhido para o projeto de montagem visava à desconstrução da ideia textocêntrica de teatro, tão comum no teatro convencional de apelo comercial nos dias de hoje. O texto escrito serviu apenas como uma espécie de roteiro para discutir a relação entre professor e aluno a partir de um confronto ideológico estabelecido em uma aula sobre os presidentes do Brasil, dentro da disciplina História, em um preparatório para concursos públicos. O debate envolvia aqueles que tiveram reconhecimento pelos seus feitos históricos e os que não tiveram. O personagem do professor, ao tentar discorrer sobre a matéria do edital do concurso, era questionado pelos alunos, que perguntavam por pessoas que morreram sem o reconhecimento dos seus feitos, pessoas comuns... Logo, essas pessoas se tornam os moradores de Campos Elíseos que morreram junto a outros nomes que apareceram no noticiário brasileiro que, na época, também eram vítimas de crimes políticos e sociais como Anderson Gomes, Amarildo de Souza, Marielle Franco e Matheusa Passarelli.

Outro aspecto importante para a estruturação do trabalho se deu a partir das dinâmicas que vinham sendo desenvolvidas desde o início do processo das aulas, baseadas nos jogos da metodologia do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, no qual os alunos tiveram que apresentar imagens dos elementos que lhes causassem

opressão dentro de sua comunidade. E, na fase de produção do espetáculo, todas essas imagens se transformaram em referenciais para a marcação das cenas. Os corpos dos atores projetados sobre o chão passavam a constituir os mesmos elementos que, no início das aulas, causavam-lhes opressão de modo que estas imagens também fossem compartilhadas com a comunidade.

No dia 02 de julho de 2019, os portões da sede do combate à dengue estavam abertos para recepcionar a comunidade em mais uma apresentação. O cheiro dos incensos pairava sobre o ar. Algumas pessoas procuravam se assentar enquanto outras se mantinham de pé. Os atores juntos projetaram a imagem de uma algema sobre o chão, no ritmo sequencial de uma batida de palmas, eles alternavam os seus respectivos lugares, sem fugir da construção da imagem que estava sendo projetada por todos os corpos juntos. Enquanto alguns saíam das suas posições para entregar um coração feito de cartolina, na cor preta, colado num palito de churrasco para a plateia, outros preenchiam os espaços vagos para que as imagens continuassem vivas. Até que uma das atrizes começou a cantar uma versão da música *Cálice*, do cantor Chico Buarque de Holanda, intitulada *80 tiros*. Lentamente, os atores iam, aos poucos, transformando aquele espaço num outro espaço, agora de uma sala de aula. E quando o professor passou a escrever sobre um quadro improvisado, os atores começaram a se sentar nas carteiras, constituindo o ambiente de uma sala de aula para o desenvolvimento da apresentação.

O grupo ainda desenvolveu um festival de cenas curtas, junto aos alunos, em um evento denominado por eles como *provocações e dialogismos*. E para este evento, professores universitários foram convidados, visando estimular o conhecimento compartilhado entre o meio acadêmico e a comunidade, em seus eventos.

O projeto atualmente não dispõe de nenhum tipo de atividade externa, pois se encontra em fase de reestruturação, mas prevê retomar as suas atividades e continuar desenvolvendo pesquisas sobre a exploração do espaço físico regional. O grupo ainda manifesta o objetivo de promover apresentações nos pontos de extrema vulnerabilidade do território e de atender aos colégios locais por meio de sessões teatrais agendadas.

No que tange à parte pedagógica, já fora mencionado que, entre as propostas do coletivo, está a introdução da temática social nas aulas, com o objetivo de discutir conceitos como identidade, alteridade, cultura, gênero, raça, etnia,

sexualidade, multiculturalismo, entre outros. Desta forma, o grupo se relaciona com o viés identitário relativo à abordagem da presente pesquisa, constituindo a terceira fase dentro de nossa proposta de historicização. É importante salientar que o coletivo aparenta evidenciar três propostas distintas de trabalho: uma de curso, contando com uma metodologia bem definida; outra, com um trabalho de resgate das origens brasileiras; e outra enquanto criação de um grupo comunitário de estudos sobre o desenvolvimento da cultura local. Se, por um lado, a proposta pedagógica de curso foi contínua, sendo desenvolvida ao longo do tempo, a busca das origens, quanto a criação do grupo de estudos, ainda apresenta traços rudimentares, não deixando, portanto, de fazer parte do escopo daquilo que o grupo tem por proposição de aprofundamento e de melhoria. A experiência selecionada para a descrição daquilo que representa o trabalho do grupo atinge ainda, de maneira sutil, duas dessas proposições. Enquanto uma, a de curso, aparece de forma vívida, as outras se dão como idealizações.

A estratégia pedagógica e metodológica, utilizada por mim no planejamento de aulas, consiste naquilo que denomino como possibilidade de uma proposta sobre a aprendizagem pedagógica do ator, dividida três aspectos substanciais: (I) aprender atuar, atuando; (II) aprender atuar, escrevendo; (III) aprender atuar, ensinando. Com isso, busco expressar o entendimento de que o ser ator consiste, sobretudo, no desenvolvimento de muitas valências que podem ser aprendidas e apreendidas enquanto procedimentos pedagógicos, intrínsecos à própria natureza do ator. Tal tríade pode ser pensado, conforme esboço no seguinte parágrafo.

Em relação ao aprender atuar, atuando. Esta etapa está relacionada tanto ao início do processo de aulas quanto à apresentação final. Ainda nesta etapa, os jogos se baseiam primordialmente em discussões sociais, envolvendo raça, racismo, gênero, sexualidade, violência, e entre outros, além de questões trazidas pelos alunos trabalhadas por meio de algumas metodologias, sendo as mais prementes aquelas que discutem a temática social, ressaltam-se Brecht, Boal, atreladas às dinâmicas provenientes do conceito de “teatro em comunidades” (NOGUEIRA, 2002). Quanto aos exercícios propostos pelo professor, eles, geralmente, partem dos problemas apontados pelos alunos; deste modo, utiliza-se o aprender atuar, escrevendo. Após os alunos apresentarem situações de problemas sociais do cotidiano, eles são incentivados a escrever histórias a fim de que elas sejam encenadas não por quem as escreveu, e sim pelos outros, o que, por vezes,

também denota a transposição de algumas das situações descritas nas quais quem as dirige é o autor. Aprender atuar, ensinando é relevante à compreensão da segunda, pois ao dirigir um colega ele o ensinará, fator que conduz o aluno a repensar o seu itinerário formativo, podendo ainda, a partir disso, reaver postulados incompatíveis à sua formação.

Da mesma forma, a encenação pode acontecer mediante ao factível modo descrito por alunos e dirigidas por eles, como pode também acontecer pelo viés do diretor. Este, por sua vez, tem se debruçado sobre a exploração do espaço físico da apresentação teatral, a partir de sistemas de posicionamento relativos aos esquemas táticos de futebol, no que concerne a exploração do espaço.

A minha caminhada com o coletivo Experiment-Art teve início no ano de 2017, na época situado no bairro Parque Fluminense, no município de Duque de Caxias. Por meio do curso, pude participar de algumas montagens, das respectivas produções destas montagens e nas ações do grupo envolvendo a comunidade, não deixando, portanto, de mencionar o impacto que o curso deixou em minha vida. Durante o curso, tive dificuldade com quase todos os aspectos que o envolvem: a interpretação, posicionamento, dicção, expressão corporal e ao medo de falar em público. Muito possivelmente por minha formação familiar, na qual destaca-se a falta de acesso aos bens culturais, sobretudo, neste seguimento específico que é o teatro, eu tive a oportunidade de assistir ao primeiro espetáculo de minha vida aos 32 anos, dentro da programação do Festival Nacional de Teatro de Duque de Caxias, no Teatro Municipal Raul Cortez. Na época, fiquei bem sensibilizada com o espetáculo, o que me despertou o interesse para procurar um curso. Quando soube da iniciativa de curso no Parque Fluminense, mesmo sendo moradora do bairro da Penha, não pensei duas vezes em fazer. Eu me deslocava com afinco todos os sábados para ir ao Parque Fluminense. Neste interim, fiquei sabendo que o Projeto Experiment-Art existia desde o ano 2012, com o professor Rafael O´Santza, ministrando aulas em bairros como Jardim Vinte e Cinco de Agosto, Parque Vila Nova, entre outros, tanto que, em minha turma, me deparei com alguns ex-alunos dele, de longas datas. No entanto, mesmo sem ter experiência, eu julgava ser fácil interpretar, mas no curso foram apresentados técnicas, conceitos, autores, de forma detalhada, fazendo com que imaginasse que tal prática era mais difícil de ser desempenhada do que aquilo que eu supunha. Acho que representou um encontro entre mim e eu mesma, sendo tão discreta como eu procuro ser, não sabia de onde eu tirava coragem para participar de todos aqueles processos... foi quando entendi que havia potencialidades em mim as quais ainda não haviam sido acessadas, como se evidenciasse o surgimento de outra Monique; mas era eu mesma, pela primeira vez, experimentando sensações as quais eu nunca havia vivenciado. Uma impressão me pareceu com potencial de definição para o referido processo, o empenho em aprender a atuar, aprender a escrever, aprender a ensinar, por sua vez, consiste num processo de entendimento o qual pode acontecer tanto num palco quanto no palco da vida. Curiosamente, para além da aquisição de um curso de teatro, eu considero que tais procedimentos não relevam apenas a aprendizagem da pedagogia de ator... vai muito além... talvez, representem à pedagogia de si, do outro, de nós todos, que desejamos viver numa sociedade mais justa e igualitária, que eu identificada aqui como negra, sabe que vai ter que lutar para continuar acessando os espaços ou, talvez, até construí-los. Em 2017,

montamos a primeira edição do Festival Fluminense de Cenas Curtas, que contou tanto com a exposição de diversos textos autorais quanto de renomados dramaturgos brasileiros, a minha participação ocorreu na montagem do texto *O mistério dos esquisitos*, um texto escrito pelo professor, que discute a humanidade a partir de três fatores inerentes à raça humana: amor, política e religião. A concepção cenográfica desta montagem contou com cartazes que repercutiam as prisões dos ex-governadores do estado do Rio na época: Sergio Cabral e Pezão. Os meus sentimentos, ao estar num palco pela primeira vez, foram de medo, ansiedade, apreensão, alegria e felicidade, tornando-se, portando, um dos melhores momentos vivenciados por mim. Entre 2018-2022, em Campos Elíseos, eu realmente aprendi no que consiste o ofício do ator ou melhor do artista/produtor. No referido período, quatro cursos de teatro foram oferecidos à comunidade, todos gratuitos, três turmas com faixa etária mista, alternado entre jovens e adultos e foi proposta também uma turma de teatro infantil, sendo eu a responsável por ela. Entre os eventos mais singulares deste período, ressaltam-se a ida ao Instituto do Ator, no Centro do Rio de Janeiro, para um encontro agendado com Celina Sodré, a visita do Nepaá, em nosso bairro junto ao seu coordenador Zeca Ligiéro, dentre muitas ações devolvidas em parceria com a comunidade... Aula aberta de teatro, dramatização de problemas sociais, Campos Elíseos in' cena e, por fim, a aula dos alunos. Não posso negar a importância que o teatro teve em meu desenvolvimento pessoal como ser humano, pois foi o teatro, o único lugar em que eu aprendi a dividir tudo: frustrações, alegrias, afetos, conhecimentos, sorrisos e impressões, partilhando centelhas de vida em cada momento, o que proporcionou que eu enxergasse maior humanidade em mim e no meu próximo (Notas de campo. Entrevista realizada em 23/01/2024, Duque de Caxias).

O relato acima é da aluna do curso de teatro Experiment-Art, Monique Chris, que passou a integrar o coletivo e se tornou professora de oficinas. A trajetória descrita por ela ajuda a ilustrar a importância do grupo para a comunidade, estreitando os laços entre arte e vida, além de promover significativas transformações na cotidianidade local do município.

O coletivo teatral Experiment-art foi o primeiro a situar-se no bairro Campos Elíseos e, para além da formação de atores local, destaca-se a relevância do referido trabalho à formação de público, mesmo entendendo este processo como inicial. Em cada apresentação do grupo, há uma fiel presença de pessoas da comunidade, que pode ser entendida como os familiares e amigos dos participantes e, também, uma parte da comunidade composta por aquelas pessoas que, por vezes, costumam parar ligeiramente e olhar, mesmo que à distância, os processos do grupo; ao passo que eles assim agiam, tais ações acabavam por gerar uma empatia entre os vizinhos e o grupo.

A troca com o público é constante. Como diretor, eu tive acesso a um comentário que ilustra bem a recepção do coletivo no espaço. O comentário foi de uma das pessoas que assistiu a uma das produções em Campos Elíseos, pela

primeira vez, e disse ter ficado espantada, segundo ela, com o nível do trabalho. A espectadora alegou que, anteriormente, “tudo” que havia chegado a Campos Elíseos “era ruim”, tanto que, segundo ela, “nem perderia tempo para ver”. Tal comentário possivelmente tem a ver com eventos provenientes das ações de políticos em tempos de eleição, ou de igrejas, pois são estes os tipos de ações que, por vezes, chegam ao lugar.

### 3.2 Coletivo Fortunarte

Um dos responsáveis pelo surgimento do coletivo teatral Fortunarte foi seu diretor Leandro Fortunato, atualmente também professor de artes da rede estadual de ensino, a SEEDUC-RJ. Leandro é ex-aluno do curso de teatro do Teatro Municipal Armando Mello, morador do terceiro distrito de Duque de Caxias. Para além de sua formação inicial, Leandro começa a trilhar seu caminho individual como professor de artes cênicas a partir do ano de 2006, quando foi apresentado pelo amigo Leandro Manhães – que já conhecia o seu trabalho como ator – à dona Sandra, professora aposentada e idealizadora do projeto *Arte por toda parte* situado em Imbariê. O projeto de dona Sandra visava difundir conhecimentos artísticos ao público adolescente da região a preços populares por meio de oficinas nas modalidades de música, desenho, pintura e, também, na confecção de bolos. Leandro integrou a equipe como professor de teatro, ministrando aulas para duas turmas durante o período de três meses e, posteriormente, para duas turmas subsequentes com cerca de 30 alunos em cada uma delas aproximadamente. Ambas as oficinas eram ofertadas às terças e quintas, no período da manhã e à tarde. Nesta fase, ainda no processo de consolidação da carreira docente, Leandro esclareceu que, antes de lecionar, se voluntariou para ajudar dona Sandra a pintar o muro externo do espaço. A desconfiança dele quanto ao seu próprio trabalho era tão expressiva que, dentre todos os professores que ministravam aulas no espaço e cobravam um valor simbólico, Leandro era o único que não cobrava. As aulas ministradas por ele no projeto culminaram na montagem do trabalho *Poetas por toda parte*, que teve como tema a apresentação de alguns poetas brasileiros, sendo algumas obras destes dramatizadas, podendo-se destacar Vinicius de Moraes,

Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, entre outros. Neste sentido, deu-se a exploração do espaço físico local, ao utilizarem praticamente todas as salas do prédio na encenação. A interpretação contou com um cenário realista, caracterizado pela presença de diversos elementos cênicos, tais como vasos, comida etc. A interpretação acompanhou a musicalização feita pelo professor de violão do projeto, Leandro Manhães. Entretanto, o projeto não durou muito tempo devido à falta de recursos para a manutenção do espaço, interrompendo permanentemente suas atividades em 2007. Neste ano, Leandro ingressa em um curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Estácio de Sá (UNESA) e, durante o último período do referido curso, ele faz uma proposta a sua coordenadora, a professora Elza de Andrade, com o objetivo de obter a supervisão desta na direção de seu espetáculo. Ela aceitou e, após o impacto positivo que o espetáculo *A natureza de Clarindo* provoca nela, ela decidiu convidá-lo a integrar seu projeto de Iniciação Científica, contemplando, portanto, o referido trabalho.

O espetáculo de Leandro reuniu a produção artística de seu amigo, morador do bairro Imbariê, o senhor Clarindo Domingos Santos, poeta, escultor, e compositor, popularmente conhecido como “seu Santos”. De acordo com o próprio Leandro (Notas de campo. 31/07/2021. Duque de Caxias), “seu Santos” é um poeta de mão cheia, que havia montado na época uma oficina de bicicleta dentro de sua própria casa e, nos intervalos do trabalho, ele se deitava em uma rede e escrevia poesia e música com sua máquina datilográfica. Leandro explica que a ideia anterior ao espetáculo que criara era filmar a rotina de “seu Santos”, e montar um espetáculo homenageando-o. Ainda debruçado sobre a ideia inicial, o espetáculo seguiu os procedimentos de montagem de um teatro documentário, narrando a vida e obra do poeta que, por sinal, carrega consigo o sonho de um dia ser reconhecido por seu trabalho. Toda a produção de Clarindo compreende música e poesia; no espetáculo, enquanto suas poesias eram encenadas; as suas músicas, cantadas.

O processo de montagem também utilizou a projeção de um curta metragem documentário autobiográfico do artista entrevistado como uma experiência do real em cena. A proposta da concepção cenográfica consistia na possibilidade de resgatar a presença do seu Clarindo e de evocar o lugar em que vive: as imagens cênicas objetivavam trazer não apenas a vida para o palco, mas a vida que se constrói no espaço e como as condições deste espaço moldam a vida. Surge em

cena, desta forma, uma paisagem rústica, cachoeira, serra, fogão a lenha e a terra batida, investindo em estratégias para ativar a sensorialidade do espectador.

No ano de 2010, duas montagens do espetáculo *A natureza de Clarindo* foram apresentadas com atores da UNESA: uma montagem no campus Tom Jobim (Barra da Tijuca) e outra no Teatro Municipal Raul Cortez (Duque de Caxias). Por conta da filmagem da peça, Leandro enfatiza que precisou fazer uma edição de vídeo, o que levou o artista à Casa Brasil em Imbariê, único lugar em que havia ilha de edição de vídeo. O bairro Imbariê faz parte do Terceiro distrito de Duque de Caxias e é considerada a mais precária em termos de acesso, além de contar com uma expressiva população de baixa renda, como sinaliza a pesquisadora Maria Costa (2021). Este fato por si mesmo justifica a implementação de uma das unidades do projeto Casa Brasil do governo federal durante o ano de 2007 na região, buscando reduzir desigualdades sociais em regiões de baixo Índice de Desenvolvimento Humano (IDH), de modo a proporcionar um polo gerador de estratégias para fazer com que as iniciativas de inclusão digital de todo o país sejam sustentáveis, consoante a metas alcançáveis a médio prazo. Segundo Leandro, inicialmente o espaço foi construído pelo governo federal e, após dois anos de sua construção, foi repassado à administração da prefeitura local. No entanto, conforme a Secretaria de Cultura e Turismo da cidade de Duque de Caxias, representada por Daniele Reis<sup>7</sup>, esposa do então prefeito Washington Reis, numa entrevista concedida ao jornal *O Dia* em 2019, alega que o espaço estava abandonado e, depois de a prefeitura promover pequenas melhorias, o local voltou a ser reaberto.

Leandro, por sua vez, ao chegar à Casa Brasil que, antes comportava diversos cursos gratuitos de informática, audiovisual, entre outros, conhece os coordenadores do espaço Wallace Rodrigues e Cristiano Rogério. No processo de pedir auxílio para a edição do vídeo, ele desenvolve uma relação amigável com esses coordenadores, chegando a participar de algumas ações como voluntário, o que incluiu sua participação como auxiliar na organização da filmagem do Primeiro Festival de Dança de Duque de Caxias, idealizado por Carlos Muttalla e Adriana Miranda e, também, sua participação na filmagem do evento de relíquias automobilísticas, no Museu da Taquara, evento no qual Leandro foi apresentado a Jorge Chagas, seu amigo até os dias de hoje e coordenador de cultura naquela

---

<sup>7</sup> <https://odia.ig.com.br/duque-de-caxias/2019/02/5620998-casa-brasil-imbarie-reabre-com-cursos-e-atividades-gratuitas.html> Acesso em 15 jan 2024.

época. A participação de Leandro nestes instrumentos de cultura permitiu o estreitamento de relações afetiva e políticas, pois ele também conheceu o Secretário Municipal de Cultura e Turismo daquela época, o professor Gutemberg Cardoso. Posteriormente, Leandro foi convidado para trabalhar na Casa Brasil.

No dia 06 de maio de 2011, em seu mais novo trabalho Leandro idealiza desenvolver não especificamente um teatro comunitário, mas, por sua vez, um teatro a partir de sua comunidade. A turma inicial contou 08 alunos numa oficina com duração de 06 meses em formato de curso livre, consistindo, entretanto, na experimentação e no reconhecimento do potencial dos participantes. No segundo ano, ele passa a ter o desejo de formar um coletivo com seus alunos e é quando surge o coletivo Fortunarte, em 2012. A partir de muitas questões trazidas pelos alunos durante as aulas, formulou-se o objetivo de produzir um teatro comunitário e de base popular. A proposta metodológica dialogava com muitos teatrólogos, sendo os mais prementes Boal e Brecht. Em relação às aulas, ocorridas em 2012, as turmas compreendiam cerca de 25 alunos. A relação de troca e confiança entre professor e alunos se fortaleceu durante o processo de aulas e ensaios, o que trazia resultados significativos e positivos, como a construção de um grupo que apresentou gradativa evolução e passou a ser convidado para alguns eventos públicos, cuja participação ficava a cargo do professor quanto do grupo.

Em 2013, o número de alunos aumentou consideravelmente. Passou-se a contar com duas turmas com cerca de 20 alunos em cada uma delas, nos períodos da manhã e da tarde. Deu-se início ao processo de escrita e de leituras coletivas que buscavam incentivar a escrita dos alunos e provocá-los a apresentar sugestões de textos que fossem de seus interesses – este fator configurou um aspecto elementar para montagens futuras. *A reconstrução do humano em tempos de ilusão* foi um recorte de poemas humanistas. O espetáculo se iniciava com a presença de personagens que aparentavam serem judeus durante a II Guerra. O cenário era inspirado na estação de Imbariê. O artista Cristiano Rogério fez um quadro de proporções consideráveis tal qual a perspectiva, simulando o cenário da linha de trem local. A construção narrativa pôde fomentar uma interpretação sinuosa sobre o fato de os atores em cena serem sentenciados ao Holocausto, dentre outras possibilidades... Na abertura do espetáculo, foram propostos a partir dos textos desenvolvidos coletivamente, além da colagem de escritos de poetas, tais como Castro Alves e Jhn Donne, e das cartas de alguns personagens, como a de um

soldado alemão que fora capturado pelos russos, e outra de Anne Frank na tentativa de retratar os horrores dos campos de concentração. Para interromper a continuidade da ação dramática, a narrativa principal constituída era fragmentada por meio de esquetes que também faziam alusão aos principais problemas discutidos no momento. O emblemático desfecho era preconizado por um soldado estadunidense, seguido pelo enforcamento de um ditador. A peça foi finalizada com o discurso do Grande Ditador acompanhada pela interpretação de outros atores, como Barbosa Leite por exemplo. A seleção de textos deu-se da seguinte forma: todos os atores trouxeram textos os quais julgavam caber no espetáculo. Assim, todo grupo avaliava, como no caso da carta de Anne Frank, sugestão de uma aluna.

A peça integrou a programação do Festival Nacional de Teatro da cidade, como também fora apresentada em uma escola municipal durante uma festa da comunidade em Parada Morabi para um público de 320 pessoas. Fatos que conferiram notoriedade local ao trabalho desenvolvido. Contudo, um inconveniente começou a incomodar: a Casa Brasil, lugar de realização dos ensaios, por mais que apresentasse uma ótima infraestrutura, ainda assim, não era adaptada ao teatro.

No ano de 2014, o grupo decidiu repaginar a sala que utilizava, adaptando um tablado que servisse como uma espécie de palco, para tal foram utilizadas madeiras de paletes, forradas com uma espécie de carpete de 06 milímetros. Jorge Chagas realizou doação de tintas para a pintura da sala, enquanto Jorge Talles ajudou com a adaptação para a estrutura de iluminação.

A partir de então o trabalho alçou novos voos. A sala, na qual o grupo se reunia e anteriormente comportava 60 pessoas sentadas, precisou comportar cerca de 120, pois houve um aumento do público, havendo pessoas nos corredores em dias de apresentação. Apesar de tal fôlego em relação à procura do espaço, algumas recorrências poderiam desanimar a realização de espetáculos – possivelmente os leitores desta dissertação, que são trabalhadores da cultura poderão criar uma espécie de identificação, uma vez que o trabalho com teatro, sobretudo em contextos periféricos, tem as suas desventuras: às vezes o que entendemos enquanto sucesso se amálgama com aquilo que entendemos como fracasso norteado por linhas limítrofes que separam um ponto de vista do outro –, como o caso das apresentações em que o grupo contou com apenas 03 ou 05 pessoas na plateia, após a restauração da sala.

Outro projeto fora desenvolvido. Leandro, então, escreve um texto denominado de *A última trincheira da microbésia*, ainda no de 2014, fazendo uma sátira à guerra. A partir de um país com ínfimas dimensões territoriais, sendo invadido por uma considerável potência, fazendo fugir o exército proveniente do país menor em desespero, a peça evidenciava quem “defenderia” a população, mesmo sem ter tido treinamento militar; os trabalhadores comuns, os quais utilizam os respectivos nomes de suas profissões ao se identificarem durante o confronto: Doméstica, Pedreiro, entre outros. Tal construção proporciona, ainda assim, com os olhos de hoje, algum tipo de comparação referente ao que acontece na Palestina e, também, no Congo.

Em 2015, *A última trincheira da microbésia* foi mantida em cartaz, promovendo-se diversas apresentações pelo bairro de Imburiê. Quanto aos cursos, houve mudança no quadro de horário, sendo a oferta compreendida nos turnos vespertino e noturno.

2016 foi o último ano do coletivo teatral Fortunarte, na Casa Brasil, ano em que fora alcançado o maior número de alunos inscritos no curso, sendo contabilizadas 90 pessoas ao todo, somando-se todas as turmas. O fatídico golpe envolvendo a então presidenta Dilma Rousseff, deposta do cargo, gerou uma série de manifestações por todo o Brasil, muitas pró e outras contra. Tal fato também reverberou na cidade. O professor e diretor, Leandro, por estar promovendo um teatro de expressão militante altamente politizado com um posicionamento definido em relação ao golpe, introduziu discussões atuais sobre o fato ocorrido no espetáculo, desenvolvido junto à cia Fortunarte, fazendo referências ao período da Ditadura Militar; a partir de então, passou-se a promover diversas ações de protesto na cidade com o seu coletivo. Leandro relata que fora impedido de protestar na cidade contra Eduardo Cunha por pessoas na esfera política local ligadas a ele.

Mesmo assim, ainda em 2016, foram montadas, na Casa Brasil, duas peças: *Alice em terra de reis* e *As novas velhas eleições da Microbésia*. No final do ano de 2016, Leandro esclarece que um novo governo foi eleito. A mentalidade sobre o papel da cultura popular foi totalmente modificada e, antes de ser demitido, ele pediu demissão.

Durante o primeiro semestre de 2017, ele ensaia na casa de um dos integrantes do grupo. No segundo semestre, o coletivo seguiu para o Cine Teatro Oscarito, situado na Praça do Galo, no Parque Fluminense, em Duque de Caxias.

Por questões gerenciais, falta de apoio e patrocínio não conseguiu se manter por muito tempo, contudo, ainda assim, permanece até 2019 e, apresenta, neste pequeno recorte temporal, dois espetáculos *O efeito mosca azul ou a síndrome do poder* e *O bardo de Stratford-Upon-Avon*.

O espetáculo *Efeito mosca azul* expressa relação com a obra de Karl Marx, *O 18º de Brumário*, e retrata uma epidemia inspirada no livro *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. Na peça, o efeito que infecta as pessoas desencadeia nelas a paranoia. A paranoia delas, por sua vez, provoca confrontos e trapaças em nome da sobrevivência. A narrativa pressupõe a preponderância cognitiva, valendo-se, portanto, da hipótese de que uma mente possa ser mais desenvolvida, dominando outras que não são. A peça também sugere que, diante do caos total, possa emergir um líder. Ademais, já em relação à segunda peça, a do bardo, um questionamento sobre o “ser” humano é colocado em cena. A construção dramaturgica contemplava cenas sobre Shakespeare e o questionamento sobre a sua existência.

Não podemos deixar de admitir o quão importante foram os frutos compartilhados com a comunidade pelo trabalho Coletivo Teatral Fortunarte, entre 2011 e 2019. Os trabalhos, hoje, passam a render frutos através de ex-alunos dos cursos, que também começaram a dar aulas na cidade. Também, não devemos deixar de mencionar o importante trabalho desempenhado pelo diretor teatral e professor Leandro, identificado como negro, tanto na formação de atores quanto de atores sociais na região. A contribuição dele fortalece a proposição de um teatro fortemente engajado, que um olhar humanista, coletivo e comunitário para a – e na – cidade. Embora ele não esteja mais em atividade hoje, a iniciativa lançada por ele outrora iluminou quem leu seu histórico e registros, mas modificou ainda mais quem as viu, pois ele proporcionou a primeira experiência com o teatro para muitos.

Possivelmente, o coletivo Fortunarte foi um dos primeiros coletivos a se situar na região do Terceiro Distrito, uma das mais carentes regiões, justificando a importância da instalação da referida Casa Brasil. Portanto, pensar a sua relação de fomento em seu território constitui um desafio, porém necessário. Do contrário, como as pessoas poderiam gerar identificação para chegar ao hábito de assistir a espetáculos. Tal trabalho, ainda que de grande relevância no tocante à pesquisa, relaciona-se com a terceira fase no sentido político-identitário, não prevendo, até o momento, questões de um teatro de retomada.

Diante desta descrição, pode-se observar também o papel do poder público em sua esfera municipal, considerando o fator que, logo após a saída do Leandro da Casa Brasil, o projeto não ter logrado. Cabe ainda refletir até que ponto as iniciativas públicas afetam as iniciativas individuais e coletivas presentes na sociedade; também, deve-se pensar que não devemos nos condicionar às circunstâncias, pois não são elas que deveriam estabelecer o início ou o final de qualquer ação social e sim à própria população.

### 3.3 Coletivo Parque das Missões

Bruno Alarcon foi ex-aluno do curso de iniciação teatral do Teatro Municipal Armando Mello e, junto com seu parceiro, Luiz Fernando Picanço, desde 2016, eles desenvolvem, inicialmente, um curso de teatro e, posteriormente, dança-teatro no Primeiro Distrito de Duque de Caxias, no Parque das Missões. Bruno é ator, Bacharel em dança pela UFRJ e, atualmente, mestrando do PPGAV-UFRJ, enquanto Luiz Fernando é graduando do curso de direção teatral da UFRJ. As aulas ministradas por ambos acabam desencadeando processos artísticos plurais em dança, teatro e cinema. Embora os responsáveis por este trabalho ainda não tenham determinado um nome específico para o seu curso, a cada montagem, eles utilizam o nome do projeto em exercício para divulgação.

Bruno Alarcon<sup>8</sup> começou a fazer teatro aos 14 anos no Teatro Municipal Armando Mello e, de aluno, passou a integrar o TSC-CPT, deixando este grupo no ano de 2011 devido à pressão familiar pela conquista do primeiro emprego. Bruno, então, conseguiu um trabalho formal de carteira assinada. Na empresa em que trabalhou, ele alega que passou por situações constrangedoras que o fizeram refletir sobre o seu futuro profissional. Foi quando a vontade de arte retornou para sua vida. Em 2016, ele ingressa na Universidade Federal do Rio de Janeiro no curso de Bacharelado em Dança.

---

<sup>8</sup> Os relatos aqui apresentados são frutos de notas de campo, realizadas em 16/01/2024, em Duque de Caxias. A transcrição tentou preservar, ao máximo, as construções orais e a espontaneidade dos entrevistados.

Neste mesmo ano, ele dá início ao seu trabalho comunitário no Parque das Missões, uma das zonas periféricas situadas dentro do primeiro distrito de Duque de Caxias. A região fundada oficialmente em 1992, durante o governo de Leonel de Moura Brizola, governador do estado do Rio naquela época. Bruno explica que o projeto de construção do Parque das Missões foi implementado para suprir a demanda de construção da via expressa, linha vermelha, porque com a construção, aparentemente, algumas famílias residentes próximas ao local haviam ficado sem moradia, pois quem residia nas adjacências da referida construção teve de ser removido para que o projeto se efetivasse. O governo, para não deixar, portanto, as famílias sem moradia, funda o Parque das Missões, hoje dividido em 20 ruas e 6 avenidas, além de contar com escola, posto de saúde e a associação dos moradores. A região também apresenta área de ocupação, além da presença do tráfego.

Nessa comunidade, desde 2009, reside um trabalho social conhecido como Apadrinhe um Sorriso. Este projeto propõe que diversas pessoas possam apadrinhar crianças da comunidade as presenteando com roupas, sapatos e brinquedos. O projeto, atualmente, coordenado por Fabi Silva, hoje, é uma ONG, assumindo esta posição em 2019 somente. Bruno explica que, antes disso, ele era apenas um projeto social.

A história de Bruno com essa ONG tem início a partir de 2015, quando ele participa de uma das ações do projeto de distribuição de roupa, sapato e brinquedo. No ano seguinte, em 2016, Bruno recebe o convite de um professor de educação artística do CIEP 350, Túlio Roberto Cardoso, para dar aula de teatro em um projeto escolar que visava integrar a comunidade. Ele aceita o convite e convida também seu amigo Luiz Fernando Picanço, Técnico em Dança pela Universidade Federal do Pará (UFPA), para auxiliá-lo nesta empreitada. Desta forma, inicia-se o projeto de aulas extracurriculares no espaço físico da escola para uma turma com 12 alunos de faixa etária compreendida entre 12 e 16 anos.

Como possibilidade de estratégia metodológica em um primeiro momento das aulas, os jogos teatrais improvisacionais de Viola Spolin e de Stanislavski foram trazidos, além disso, as dinâmicas do teatro do oprimido e o próprio repertório dos professores. Neste ano, dois trabalhos foram realizados. O primeiro deles foi *A farsa do boi e o desejo de Catirina*, adaptação do conto popular Bumba Meu Boi. A apresentação final foi exibida em agosto de 2016, contando com 40 minutos de

duração e apresentação para toda comunidade escolar e para as crianças também não matriculadas naquela escola. Este trabalho contou com cenário, figurino, trilha sonora, sendo o principal objetivo proporcionar a experiência da produção de um espetáculo teatral aos alunos. O segundo foi uma outra adaptação, agora, do poema *Gritaram-me negra*, de Victória Santa Cruz, uma ativista colombiana. Este segundo trabalho surgiu da necessidade de falar sobre questões raciais, tendo em vista que os moradores da comunidade e, principalmente, os alunos do projeto são em sua maioria negros. Deste modo, buscou-se despertar a própria consciência sobre a negritude nos alunos durante as aulas, uma vez que era “comum” a prevalência de falas pejorativas sobre o papel do negro e do favelado, devido à falta de letramento racial da comunidade. O entrevistado aponta que a utilização do acessório capilar, o turbante estava sendo bem discutida na sociedade, e chama atenção para o fato de a coordenadora da ONG Apadrinhe um Sorriso utilizar muito o turbante. Tal acessório também provoca a atenção e a curiosidade dos alunos. Isto pode ser aproveitado para a discussão sobre a questão racial a partir da utilização de um acessório que remete à religião de matriz africana e, também, como símbolo de resistência da cultura negra.

A performance *Gritaram-me negra* fala sobre a descoberta do que é ser negro como forma de valorização da cultura. A partir disto, surge o objetivo de pensar a relação estética, por meio de utilização de uma maquiagem tribal e uma indumentária específica, entendendo como o trabalho permitiria diálogos com o grupo relativo a questões raciais.

Antes desse curso, nunca teve nenhum outro curso no Parque das Missões ligado à cena. Os trabalhos obtiveram consideráveis impactos, configurando, pela primeira vez, um trabalho desenvolvido na comunidade por alguém da própria comunidade, ambos sendo apresentados também em cidades e escolas do Rio e da Baixada. Em cerca de 80 lugares diferentes, por meio da continuidade dos projetos, pois eles circularam até o ano de 2018, especialmente o *Gritaram-me negra* que permaneceu um dos mais requisitados, sobretudo, em escolas. Além disso, convém ressaltar que essas apresentações foram oferecidas a partir de uma relação que demandava como contrapartida apenas alimentação e transporte para o grupo.

Em 2017, Bruno e Luiz continuaram na escola, mas por não contar com muito suporte referente ao projeto educacional foram convidados a integrar a ONG Apadrinhe um Sorriso como educadores. Deste modo, eles puderam contar com

mais suporte para atuar na comunidade, e, também, continuaram com o projeto na escola. Neste ano, no CIEP, surgiu uma turma referente ao mesmo projeto de coro cênico, idealização dos professores de artes Carolina Lins e Wagner Bayão, lotados na referida unidade, os quais possuem habilidades com música.

A perspectiva era da formação de duas turmas: a de coro cênico, a cargo de Carol Lins e Wagner Baião, e a de interpretação, a cargo Bruno Alarcon e Luiz F. Picanço. Os professores da escola atuavam em seus respectivos horários, porém dando exclusividade às turmas do projeto. Os professores oficinairos atuavam em dois horários, manhã e tarde, uma vez por semana. Enquanto a turma de coral contava com cerca de 30 alunos, a de interpretação contava com cerca de 20. Houve maior procura pelo curso possivelmente por conta de o curso ter despertado o interesse dos alunos anteriormente. Referente à parte metodológica, houve repetição da metodologia anteriormente utilizada, Viola Spolin, Boal, Stanislavski, e os repertórios pessoais dos profissionais, os quais ainda almejavam compreender se era realmente esse o caminho a ser seguido enquanto pedagogia teatral.

A montagem que sucedeu o trabalho foi desenvolvida a partir de um poema da atriz Elisa Lucinda intitulado *Mulata exportação*. As apresentações foram feitas tanto na escola quanto na ONG Apadrinhe um Sorriso, em eventos de datas comemorativas.

Bruno, ao ser indagado por mim quanto às possibilidades de relação das linguagens da arte aplicadas ao trabalho, diz que, entre 2016 e 2017, optou por trabalhar primordialmente com a linguagem do teatro. Ele esclarece que a partir de 2018, dando continuidade ao projeto, adotou outra abordagem: o curso livre de dança-teatro<sup>9</sup>, enfatizando a existência do conceito, destacando-o como linguagem a ser adaptada ao contexto periférico e favelado, visando a tornar o Parque das Missões um possível lugar de formação artística.

Ele menciona que a pedagogia do teatro em Caxias está concentrada nos espaços centrais o que induz ao questionamento sobre o quanto outras regiões acabam sendo negligenciadas. Tal fator justificativa a presença do terceiro setor com maior incidência em localidades desassistidas. Também, de acordo com Bruno, a

---

<sup>9</sup> O conceito dança-teatro de Pina Bausch revolucionou e redefiniu a noção de dança. A expressão não foi, todavia, uma criação da coreógrafa alemã; ela apareceu pela primeira vez em 1920 como um conceito coreográfico que incorporava elementos do teatro, que incluíam, por exemplo, a fala. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2015/06/a-danca-teatro-de-pina-bausch/#:~:text=O%20conceito%20dan%C3%A7a%20teatro%20de,%2C%20por%20exemplo%2C%20a%20fala> Acesso em 20/02/2024.

sua ambição de continuar trabalhando na comunidade é cotidianamente potencializada, pensando em propor ao máximo a partir daquilo de que dispõe.

A partir de 2018, ressalta-se a junção de duas turmas: a de dança-teatro com a do coro cênico no mesmo projeto, havendo, também, a junção entre três linguagens da arte (dança, música e teatro) e quatro professores Wagner Bayão, Carol Lins, Bruno e Luiz. A contribuição entre os professores foi mútua. Enquanto a turma do projeto crescia, atingindo o número estimado de 40 alunos.

Para o Bruno, a questão de entendimento sobre os percursos metodológicos apresentava-se de maneira latente por meio de constantes reflexões amadurecidas, a partir da práxis do trabalho desempenhado e a ponderação sobre as multilinguagens propiciou a percepção que o trabalho desenvolvido tinha forte ligação com questões políticas atuais. Este último ponto mobilizou a importância de assumir o lugar de reconhecimento daquilo que estava sendo discutido em sociedade a fim de incorporar essas discussões em sua produção, com a meta de estimular também a reflexão crítica dos alunos. No entanto, tal projeto de curso durou entre 2016 e 2020, sendo interrompido devido às medidas de isolamento social, por conta da pandemia da Covid-19. Antes disso, mais dois trabalhos foram realizados. Em 2018, *Geni e o Zepelim*, uma adaptação da música de Chico Buarque; neste estudo, o texto cedeu lugar à música, à interpretação e à direção do movimento.

O outro trabalho, que sucedeu *Geni*, também foi realizado em 2018, sendo também desenvolvido a partir de uma música, mas com a junção de outros recortes também pesquisados pelos professores. A performance *Negros olhos* resulta da junção de trabalhos separados entre os professores, que discutiam questões raciais a partir de músicas, como *Olhos coloridos*, por exemplo, e, a partir de repertórios cantados com os esquetes encenados. Neste trabalho, Bruno desenvolveu uma série de coreografias a partir das técnicas de dança afro de Mercedes Baptista, resultando em um trabalho performático, dançado, cantado e atuado. Até hoje, a performance *Negros olhos* é o trabalho mais requisitado pelo público. O espetáculo, inicialmente, começou com 40 performers, Bruno salienta que a montagem também foi se modificando ao longo da sua existência, sendo adaptado às necessidades locais, como também das discussões atuais relacionadas ao racismo. Ele ainda esclarece que a obra foi encenada com 40 pessoas da mesma forma que já foi também com apenas 06. As apresentações também ocorreram em outros distritos de

Caxias, Xerém, por exemplo. A apresentação em escolas não foi cobrada, exceto a demanda de contrapartida de alimentação e transporte.

Durante o primeiro semestre de 2019, Bruno consegue, por meio de uma parceria com o projeto de extensão Práticas de si, da UFRJ, uma ação de extensão no Parque das Missões que foi realizada para enfatizar o acesso à universidade pública não só por meio do discurso, mas que viabilizou, durante o segundo semestre, a ida de alunos da rede pública à UFRJ conhecer as instruções do projeto. É somente a partir do período da pandemia de Covid-19 que Bruno começa a trabalhar com editais. Ao conquistar o primeiro, ele promove o trabalho chamado *Saída 124F*, uma vídeo-dança, ainda com um valor simbólico arrecadado pelo edital. A realização deste trabalho ocorreu em parceria com o projeto de extensão da UFRJ. Além disso, o trabalho contou com 06 pessoas no elenco e com uma metodologia própria.

Em 2021, conquista também o edital Aldir Blanc (Estado e Município) e desenvolve o espetáculo performativo *Se meu corpo fosse*, trabalhando com linguagem do movimento em dança. *Saída 124F* teve circulação fora do Estado e foi fruto também de um trabalho de conclusão de curso de Bacharelado em Dança, desenvolvido a partir do conceito de lugar de fala, o que legitimava o grupo e o lugar com quem trabalhava. Bruno aproveita para rechaçar a categorização da arte em editais que, por vezes, limita alguns projetos de conseguirem se enquadrar. Por fim, Bruno evidencia os objetivos dos trabalhos desenvolvidos a partir do Parque das Missões da seguinte forma: “Não me importo demasiadamente com a definição de linguagem e sim com o entendimento da metodologia utilizada a partir dos princípios provenientes de estímulos sensoriais pensando corpo e lugar, o interesse é mais centrado na compreensão da metodologia do que na definição de linguagem” (Notas de campo. 16/01/2024. Duque de Caxias). Ele salienta estar atualmente trabalhando com artistas circenses, procurando construir metodologias e os modos de produção, oportunizando acessos.

Dentre todos os coletivos anteriormente abordados, possivelmente, o trabalho de Bruno e Luiz no Parque das Missões seja o que melhor dialoga com a importância do viés identitário apregoado na presente pesquisa. Isto, por sua vez, traz algumas peculiaridades em sua abordagem a partir do referido viés, a destacar a importante relação com a escola local, a parceria com os professores de Artes dela, a integração com a comunidade, a fusão entre as linguagens da arte

abordadas. No entanto, este, assim como o coletivo Experiment-Art, segundo o viés da retomada, aparenta ser também, ainda rudimentar; ademais, em ambos os casos, os coletivos procuram deixar o seu interesse claro por tal busca enquanto proposição. Um fator que chama a atenção sobre o desenvolvimento do trabalho no Parque das Missões consiste na relação entre o trabalho da ONG com pessoas da comunidade. Este traço, a meu ver, pode ser percebido quando considerada a longevidade do trabalho: até quando é possível mensurar a durabilidade dessas ações? Assim como também questiono que, para a realização de ações comunitárias: até que ponto continuaremos a depender, seja do poder público ou do aparato do terceiro setor da sociedade civil? Seria possível realizar um trabalho longo nos dias de hoje, sem a presença dessas instituições? De outro modo, o coletivo desempenha considerável trabalho no sentido da formação de público; trabalho que, no Rio de Janeiro, assim também em Duque de Caxias, precisam ser intensificados. Desta maneira, reforça-se a importância deste como de outros coletivos locais.

\*\*\*

Nesse capítulo, foram consideradas as experiências teatrais de alguns coletivos com atuação (presentes ou descontinuadas) em áreas periféricas da referida cidade. A abordagem ocorreu de forma descritiva, reconstruindo a narrativa e trajetória a partir de entrevistas coletadas em campo. Aqui, procuramos, a partir das descrições e análises, elucidar o conceito de “outro teatro”. No próximo capítulo, destacaremos, mais uma vez, a relevância dos coletivos aqui apresentados, encaminhando esta pesquisa para as suas considerações finais.

#### 4 ENTRE POTÊNCIAS E AUSÊNCIAS

Até o momento desta pesquisa, não parece ter sido uma prática comum entre os grupos profissionais de teatro da região de Duque de Caxias – especificamente os coletivos estabelecidos, frequentemente apoiados por instituições e cujas produções são geralmente encenadas em teatros convencionais – realizar atividades em contextos periféricos. Houve algumas ações contingentes por parte do grupo TSC-CPT, notavelmente durante os anos de 2002 e 2003, quando promoveram um curso de teatro na Comunidade do Lixão. Posteriormente, estabeleceram o que afirmam ser o primeiro espaço cultural na comunidade Vila Nova, em 2007, próximo ao Lixão. Essas comunidades estão localizadas a poucos metros do TEMAM, local em que o grupo se manteve até o início da pandemia de Covid-19.

Segundo relatos, o impulso para essas ações veio das próprias crianças moradoras da Comunidade do Lixão que, ao assistir às peças de formatura no TEMAM, expressaram o desejo de ter aulas de teatro na própria comunidade. Guedes Ferraz destacou esse aspecto e considerou a viabilidade da proposta devido à escassez de espaços disponíveis. Paralelamente, Dona Ana, uma moradora local que frequentemente levava crianças ao teatro, solicitou ao Padre Renato da igreja da Capineira que providenciasse um espaço na igreja para essas aulas. O padre concordou com a proposta, e Ferraz direcionou os esforços do TSC-CPT para ministrar as aulas nesse local.

Posteriormente, houve a intenção de levar essa iniciativa ao poder público municipal para replicá-la em outras comunidades, porém, isso não se concretizou devido à instabilidade das políticas governamentais locais. Alguns aspectos dessa narrativa me suscitam reflexões sobre o desenvolvimento das ações comunitárias próximas ao TEMAM. Conhecendo a trajetória do TSC-CPT, percebe-se uma ausência de diálogo pedagógico entre as práticas artísticas do coletivo e as comunidades fora do TEMAM. Tal fator sugere que as ações foram pontuais, assemelhando-se a um projeto social.

Quanto ao espaço Villa Nova, inicialmente mantido pelo Grupo e posteriormente assumido pelo diretor Guedes Ferraz, houve uma tentativa de oferecer aulas gratuitas e realizar espetáculos. No entanto, o espaço acabou ficando

ocioso. Surge, então, a indagação sobre a falta de um projeto para adquirir e manter esse espaço na comunidade. Seria a falta de apoio determinante para o revés dessas ações, reconhecendo-se o apoio como fundamental para a manutenção de um espaço cultural, ou a ausência de um projeto contínuo de atividades nesse território?

Por outro lado, os coletivos formados por ex-alunos do TEMAM, influenciados por Ferraz, que também foi professor deles, situados em regiões periféricas, apresentam objetivos *sui generis*. Surgem da falta de iniciativas públicas em algumas regiões da cidade, bem como do desejo de disseminar cultura por meio das artes cênicas. Esses coletivos veem no itinerário periférico um caminho formativo e pedagógico, permitindo que alunos de diversas condições socioeconômicas explorem questões sociais, históricas e culturais. Essa abordagem proporciona uma imersão em diferentes realidades e perspectivas.

No entanto, os coletivos mencionados compartilham características em comum em relação aos seus percursos, embora cada um os aborde de maneira distinta, como já observado anteriormente. Em primeiro lugar, é importante destacar que esses coletivos surgiram como resultado de políticas públicas locais, o que ressalta a importância do contexto histórico do teatro na região. A pedagogia teatral adotada por eles também se baseia na tradição teatral local, que é transmitida de geração em geração, contribuindo para a continuidade e enriquecimento do trabalho artístico adaptado à realidade de seus contextos e alunos. Tanto o curso de teatro quanto o desejo de formar companhias refletem essa tradição, assim como a necessidade comum de buscar espaços para suas atividades, o que demonstra o empenho na manutenção dessas práticas.

Além disso, é possível considerar que essas ações se aproximam do conceito de teatro comunitário, uma vez que envolvem uma interação significativa entre os facilitadores e a comunidade. Essa interlocução entre diferentes saberes contribui para a construção de um conhecimento coletivo a ser compartilhado com a comunidade local. Isso também destaca a presença do teatro negro na cena regional, não apenas devido ao contexto local, mas também pela participação de artistas negros, como eu (Rafael), Leandro e Bruno, que frequentemente buscam resgatar essa presença em seus trabalhos.

Da mesma forma, assim como esses coletivos surgiram como resultado de políticas públicas desde sua formação no Teatro Municipal Armando Mello até sua

educação acadêmica, novamente moldados por políticas públicas, eles também se desenvolveram devido à ausência dessas políticas em determinadas regiões. Alguns coletivos tiveram que interromper seus projetos devido a essa falta de apoio. A legitimação dessas iniciativas é considerada importante para garantir que coletivos atuantes em áreas periféricas não apenas sobrevivam, mas também prosperem, beneficiando toda a população, não apenas uma pequena parcela dela.

Mesmo aqueles coletivos que não estão atualmente em atividade contribuíram significativamente para a formação de atores e artistas locais ao longo de aproximadamente sete a dez anos. O coletivo Experiment-Art, por exemplo, atendeu a mais de 200 pessoas com seus cursos, alguns dos quais agora são professores de artes cênicas ou estão realizando estudos de pós-graduação *stricto sensu* relacionados à cena. O projeto de aulas ministradas em teatro e dança por Bruno no Parque das Missões alcançou mais de 150 pessoas, duas das quais ingressaram no curso de Bacharelado em Dança na UFRJ. O Coletivo Fortunarte, por sua vez, formou cerca de 150 alunos, alguns dos quais agora estão dando aulas de teatro na região. Esse é, sem dúvida, o legado do teatro de uma cidade que não ficou estagnada no tempo, formando artistas de diversas maneiras e, também, expandindo o público teatral ao proporcionar produções em locais incomuns, de forma acessível e com conteúdo relevante para suas realidades, desenvolvido por pessoas que compartilham histórias com seu público.

A questão da ampliação das cenas promovidas por esses coletivos expõe convenções que até mesmo os teatros de regiões periféricas podem enfrentar. Em algumas áreas, o teatro é visto como uma mera reprodução de espetáculos, com texto, cenário e figurino desenvolvidos dentro de casas de espetáculos, sem considerar a renovação das linguagens, novas formas de interação com o público ou questionamentos sobre o sistema da arte e da cultura.

No entanto, esses coletivos parecem se valer desse sistema para dar continuidade aos seus projetos individuais ou coletivos. A contrapartida dessa abordagem é que grupos sub-representados na sociedade brasileira passam a ser representados pelo trabalho desses coletivos, que constantemente criam estratégias para desenvolver produções teatrais focadas na cena, priorizando dramaturgias autorais, histórias dos participantes e outras formas de expressão textual, como música, poesia, territórios, ancestralidades, dramas sociais, identidade e gênero.

Muitos dos coletivos periféricos não seguem os modos de produção do teatro convencional, que visam ao lucro por meio da venda de ingressos, nem contam com financiamento de investidores ou patrocinadores para garantir a visibilidade comercial das peças. Em vez disso, dependem do apoio da comunidade local e de parcerias colaborativas. No caso do coletivo Experiment-Art, por exemplo, parte das despesas era custeada pelo diretor, enquanto outra parte era mantida de forma colaborativa.

Um exemplo relevante foi o contato estabelecido entre a associação dos moradores locais e o superintendente da Secretaria Municipal de Saúde, que permitiu ao grupo utilizar o espaço físico da sede do combate à dengue para oferecer cursos à comunidade à noite. Além disso, o grupo desenvolveu estratégias para atrair público, como caminhadas pelos bairros com divulgação impressa de suas atividades, intensa presença nas redes sociais e divulgação em escolas estaduais e municipais, tanto nos arredores quanto dentro do próprio bairro.

Sobre a suspensão das atividades do coletivo, eu esclareço que todos estavam demasiadamente cansados devido à realização de tantas atividades consecutivas, o que não foi o motivo principal, mas sim o empenho pelo desejo de realizar algo significativo na localidade, especialmente devido à falta de subsídio, que nos obrigava a cuidar de todos os aspectos do projeto, levando-os ao esgotamento físico. Ao decidir desenvolver o trabalho em Campos Elíseos, foi uma experiência interessante para mim, pois seria a primeira vez que eu trabalharia minha formação em meu próprio bairro. No entanto, ao conseguir um emprego formal fora de minha área de atuação como professor, eu tive que aceitar devido à exigência de experiência em carteira na área da educação – que antes eu não tinha, sendo, portanto, requisitada na área como pré-requisito para contratação.

Quando estava prestes a assumir o emprego, nenhum dos integrantes mais experientes estava disponível para assumir a responsabilidade pelo projeto, levando à decisão de suspensão das atividades. Por outro lado, o coletivo Fortunarte surgiu do desejo do diretor Leandro de ministrar aulas em sua localidade, vinculando-se a um projeto existente na região. Posteriormente, ao assumir um cargo público, ele conseguiu desenvolver sua prática de forma mais efetiva, mesmo após pedir demissão desse cargo, continuou trabalhando com o coletivo, ensaiando na casa de um dos membros e, posteriormente, no Cine Teatro Oscarito, no Parque Fluminense.

Quanto às estratégias de fomento de público, essas se deram a partir das montagens produzidas, que promoviam a divulgação do projeto automaticamente, assim como a divulgação promovida pela Casa Brasil, onde Leandro ministrou aulas. No caso de Bruno, seu trabalho no Parque das Missões começou a ser articulado com o CIEP local, e a parceria com a ONG Apadrinhe um Sorriso foi fundamental para o sucesso do projeto de aulas comunitárias. Além disso, o apoio do grupo de extensão Práticas de Si e editais de fomento também foram importantes para a continuidade do projeto. As estratégias de fomento de público de Bruno se concentraram na escola, por ser um local de grande circulação diária e de visibilidade dentro da comunidade, assim como nas ações promovidas no espaço físico da ONG na comunidade.

A relação entre o poder público municipal, representado pela Secretaria de Cultura e Turismo, e os artistas locais é atualmente expressa através do Plano Municipal de Cultura, que constitui parte estruturante do Sistema Nacional de Cultura. O Conselho Municipal de Política Cultural de Duque de Caxias, instituído pela Lei Municipal nº 2.834 de 02 de maio de 2017, é um órgão deliberativo, fiscalizador e de assessoramento da Administração Pública em relação à Política Pública de Cultura do Município. Seu regimento define seu papel perante a sociedade, destacando sua composição paritária entre o Poder Público e a Sociedade Civil, responsável pelo acompanhamento e fiscalização da execução do Plano Municipal de Cultura, Lei nº 2.745 de 10 de novembro de 2015, e do Fundo Municipal de Cultura, Lei nº 2.796 de 21 de junho de 2016, fundamentando-se nos princípios da paridade, transparência e democratização da gestão cultural<sup>10</sup>.

A circulação dos projetos teatrais evidencia a postura que a prefeitura estabelece em relação à cultura e aos artistas locais. Apesar de algumas aquisições consideráveis, como o Centro Cultural Oscar Niemeyer (2004), que inclui a biblioteca pública Leonel de Moura Brizola e o teatro municipal Raul Cortez, e outros espaços públicos, a falta de gestões culturais especializadas tem sido notável. Isso acarreta a perda de iniciativas importantes promovidas pela sociedade local ao longo do tempo, como o curso de iniciação teatral realizado há cerca de 50 anos em apenas um distrito da região. A ausência de políticas públicas que ampliem o acesso dos artistas

---

<sup>10</sup> Disponível em: <https://smct.duquedecaxias.rj.gov.br/conselho-de-cultura.html> Acesso em 20/02/2024.

locais aos bens culturais e às práticas artísticas locais de formação e fomento é outra questão relevante.

O Plano Municipal de Cultura, instituído pela Lei 2.745 de 10/11/2015, apresenta metas que, segundo alguns conselheiros culturais locais, ainda estão distantes de serem cumpridas. Eduardo Prates (notas de campo. Entrevista realizada em 07/03/2024, em Duque de Caxias), por exemplo, destaca que “a prefeitura não consegue cumprir o que está no plano”. Um exemplo claro disso pode ser observado no Capítulo III, Artigo 5º, Inciso IV do Plano Municipal de Cultura, que trata da democratização dos espaços públicos de cultura através de editais divulgados pela Secretaria Municipal de Cultura e Turismo. Em Duque de Caxias, no entanto, a aquisição de espaços públicos ainda é realizada através de cargos comissionados do governo, e não por editais, o que indica uma falha no cumprimento do plano.

Além disso, é lamentável reconhecer que a construção de alguns teatros municipais, fruto do histórico de lutas de diversas classes sociais, ainda não proporcionou acesso aos próprios artistas locais. Apesar de iniciativas como os programas Aldir Blanc e Paulo Gustavo durante a pandemia, nota-se uma incipiência de projetos que contemplam a população preta local. Embora exista o Conselho Municipal de Defesa dos Direitos do Negro e Promoção da Igualdade Racial e Étnica, ainda não há políticas específicas para grupos teatrais negros que buscam uma representação afirmativa.

Por outro lado, para potencializar o trabalho de oferta de cursos, seria importante desenvolver estratégias como a implementação de uma escola pública profissionalizante de teatro local, a primeira na região da Baixada Fluminense. No entanto, a criação de políticas afirmativas para artistas pretos com atuação no território ainda tem sido inexistente, apesar do surgimento desses coletivos. Considerando esses aspectos, é necessário repensar a destinação de espaços e recursos para abrigar e apoiar os coletivos artísticos locais.

Quanto à história do teatro da cidade, este trabalho representa uma contribuição inédita. As três fases da historiografia local apresentam aspectos distintos e convergentes, evidenciando o poder formativo dos grupos teatrais, a oferta de cursos e a presença crescente de artistas negros questionando o modelo de produção teatral existente no município. A cena teatral em Duque de Caxias, mesmo enfrentando desafios políticos e sociais, continua a pulsar e a expressar as

vozes e subjetividades dos artistas locais, lutando por uma sociedade mais justa através de suas práticas teatrais comunitárias, profissionais e identitárias.

“A cena em Sombras”, como discutido por Leda Maria Martins (1995), em seu estudo meticoloso sobre teatro e dramaturgia negros, apresenta uma abordagem mais profunda e específica relacionada à questão racial. Nesse contexto, o termo refere-se à representação marginalizada e subalternizada da experiência negra na história do teatro e da performance. Martins analisa como as narrativas e personagens negros foram frequentemente relegados às sombras, figurativamente falando, em comparação com protagonistas brancos, refletindo assim uma hierarquia racial internalizada na dramaturgia.

Em primeiro lugar, a ideia de “cena em sombras” revela as dinâmicas de poder e privilégio presentes na construção das narrativas teatrais ao longo da história. Ao examinar peças teatrais e suas representações de personagens negros, Martins destaca como essas figuras foram frequentemente relegadas a papéis secundários, estereotipados ou marginalizados, refletindo uma visão distorcida e limitada da experiência negra na sociedade.

Além disso, a abordagem da pesquisadora destaca a necessidade de iluminar e dar destaque às vozes e histórias negras que foram historicamente subjugadas e esquecidas. Martins argumenta que é fundamental resgatar essas narrativas e dar-lhes visibilidade dentro do cenário teatral, a fim de desafiar estereótipos e construir uma representação mais autêntica e inclusiva da diversidade racial e cultural.

A ideia emerge como um estudo sobre a representação dos corpos negros no teatro, abrangendo suas riquezas, movimentos e significados. Martins destaca a importância da cena teatral como um espaço de resistência e resiliência, onde as experiências afro-atlânticas são refletidas e confrontadas com os racismos e preconceitos. O ensaio transcende o âmbito teatral, entrelaçando memórias, afetos, ritos e mitos da diáspora negra atlântica com a tradição e a cultura africanas, criando uma encruzilhada de narrativas e simbolismos.

O teatro negro não é apenas um espaço cênico, mas um espelho da vida cotidiana dos negros e negras, onde suas histórias ancestrais são resgatadas e reivindicadas contra processos de invisibilização e apagamento. Através da performance, os corpos negros se tornam agentes de transformação, desafiando as

estruturas de poder e construindo narrativas alternativas que celebram a negritude e a diversidade cultural.

A análise meticulosa de Martins atravessa o estudo da relação entre teatro, mito e rito, destacando como esses elementos se entrelaçam na construção da identidade e da resistência negra. A persona e a máscara dramática são exploradas como formas de fabulação e construção da existência negra no mundo, revelando as cortinas de um espetáculo de opressão e injustiças que ecoa ao longo dos séculos. E, de certa maneira, ainda reverbera em Caxias.

A ideia de “cena em sombras” pode dialogar de maneira profunda com o conceito de “racismo estrutural”, como proposto por Sílvio de Almeida (2019), trazido no primeiro capítulo deste trabalho, destacando como as representações artísticas refletem e perpetuam as desigualdades e injustiças enraizadas na sociedade. O “racismo estrutural”, conforme delineado por Almeida, refere-se às práticas, normas e instituições que perpetuam a marginalização e a exclusão sistemática de grupos raciais minoritários, mesmo na ausência de intenções individuais discriminatórias.

Nesse sentido, pensar a “cena em sombras”, nesta pesquisa, pode ser visto como uma metáfora visual das formas veladas e sutis de racismo que permeiam as estruturas sociais, políticas e culturais. Assim como as sombras ocultam parte da cena, o racismo estrutural muitas vezes opera de maneira invisível e subliminar, mantendo indivíduos e comunidades racialmente marginalizadas à margem da sociedade.

Além disso, tanto a ideia de “cena em sombras” quanto o “racismo estrutural” implicam uma análise crítica das representações e narrativas dominantes, questionando quem tem o poder de moldar e controlar as histórias contadas. Ambos os conceitos destacam a importância de dar visibilidade e voz às experiências e perspectivas das comunidades racialmente oprimidas, desafiando assim a hegemonia de discursos e imagens que perpetuam estereótipos e preconceitos.

A interseção entre as duas ideias também aponta para a necessidade de uma abordagem integral e multifacetada na luta contra a discriminação racial. Enquanto a “cena em sombras” destaca a importância da arte e da cultura na desconstrução de narrativas opressivas, o “racismo estrutural” aponta para a necessidade de reformas políticas, sociais e econômicas para dismantelar as estruturas que sustentam a injustiça racial.

O diálogo entre esses conceitos oferece uma oportunidade para uma análise mais profunda das formas como o racismo se manifesta e é perpetuado em diferentes aspectos da vida cotidiana, incluindo as artes, a educação, o mercado de trabalho e o sistema de justiça. Reconhecer e enfrentar as cenas em sombras do racismo estrutural é essencial para a construção de uma sociedade mais justa, inclusiva e equitativa para todas as pessoas, independentemente de sua raça ou origem.

A ideia trabalhada por Leda Martins (1995) impulsiona uma reflexão crítica sobre a responsabilidade dos criadores de arte, dramaturgos, diretores e produtores em reconhecer e confrontar os padrões de exclusão e marginalização racial no teatro, exigindo uma abordagem mais consciente e engajada na promoção da diversidade e da equidade, tal como abordamos em nossa pesquisa sobre o teatro em Duque de Caxias. Esta reflexão não apenas oferece uma contribuição significativa para o debate sobre a negritude e suas representações no teatro e na sociedade em geral, mas também ilumina as sombras que obscurecem a experiência negra, principalmente a mobilizada pelos coletivos aqui estudados. Martins nos convida a refletir sobre a potência da arte, do gesto político e da negrura na construção de um mundo mais inclusivo e justo, onde todos e todas possam verdadeiramente pertencer.

As ideias de “cena em sombras” e “racismo estrutural” são fundamentais para entender a história do teatro em Duque de Caxias, especialmente no contexto dos coletivos periféricos e da cena teatral negra. A noção de “cena em sombras” ajuda a compreender como as produções teatrais desses coletivos muitas vezes são marginalizadas e subalternizadas em relação à hegemonia cultural, refletindo as estruturas de poder e exclusão presentes na sociedade. Esses grupos, muitas vezes, enfrentam obstáculos para obter reconhecimento e apoio, encontrando-se às margens do cenário teatral.

Por sua vez, o conceito de “racismo estrutural” é crucial para analisar os desafios enfrentados pelos artistas negros em Duque de Caxias. O racismo estrutural permeia as instituições e práticas sociais, impactando as oportunidades de acesso, visibilidade e recursos para os coletivos periféricos e artistas negros. Essa forma de discriminação sistêmica contribui para a invisibilização e subvalorização do trabalho desses grupos, perpetuando assim a desigualdade racial no campo cultural.

Nossa reflexão sobre os coletivos periféricos e a cena teatral negra em Duque de Caxias oferece valiosas contribuições para o desenvolvimento de políticas públicas afirmativas. Reconhecer a importância desses grupos e promover iniciativas que apoiem sua atuação de forma efetiva é essencial para ampliar o acesso à cultura e combater o racismo estrutural no campo artístico. Isso inclui a implementação de políticas de financiamento e incentivo, bem como a criação de espaços de visibilidade e diálogo para as produções teatrais periféricas.

Além disso, é fundamental realizar mais pesquisas que explorem os diferentes aspectos da cena teatral negra em Duque de Caxias, indo além dos grupos específicos para investigar o desenvolvimento cultural da população negra em suas diversas realizações. Isso pode contribuir para uma compreensão mais abrangente das contribuições históricas e contemporâneas dos artistas negros para o cenário teatral local, destacando suas trajetórias, desafios e conquistas em meio às adversidades do racismo estrutural. Essas pesquisas também podem informar políticas culturais mais inclusivas e sensíveis à diversidade racial, fortalecendo assim a cena teatral e promovendo a equidade no acesso à cultura em Duque de Caxias.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A caminho da elaboração do panorama da história do teatro em Duque de Caxias, deparamo-nos com muitos desafios e possibilidades. Não buscamos aqui chegar a conclusões definitivas, mas sim estimular reflexões que possam despertar o interesse por outras narrativas históricas sobre o tema investigado. Um dos principais desafios residiu no fato do pesquisador ser morador da região e um dos responsáveis por um dos coletivos aqui tratado, além de ser amigo de alguns dos artistas desses coletivos. Isso o levou a se colocar diante de suas produções, procurando compreender suas motivações e adotando uma postura crítica em relação a elas. Durante esse processo, foi observado que, ao pesquisar um lugar que conhecemos, podemos nos aproximar de certos aspectos, mas também podemos perder outros, o que ressalta a complexidade do trabalho de pesquisa.

A cena teatral em Duque de Caxias, ao longo de mais de 70 anos, evidenciou uma história rica e abrangente, que se estende desde o Centro da cidade até suas partes mais periféricas. Essa história é permeada por diversas gerações de atores, que transmitiram tradições teatrais de forma oral ao longo do tempo. No entanto, é importante considerar que essa história do teatro local se entrelaça com o desenvolvimento humano local, influenciado por questões políticas, econômicas e sociais. O trabalho de pesquisa mergulhou na história oral, obtida por meio de entrevistas com artistas e produtores locais, buscando privilegiar essas narrativas no lugar das obras de autores brancos e europeus, o que afirma uma escolha metodológica e política.

Além disso, a pesquisa esteve focada na produção teatral de coletivos com atuação em áreas periféricas, especialmente os coletivos negros, que abordam questões raciais e sociais em suas obras. Essa abordagem foi uma escolha política e metodológica que visa dar voz e visibilidade a esses grupos, que muitas vezes são marginalizados no cenário teatral local e, também, nacional. No entanto, também foi importante avaliar as diferentes fases do teatro na região, destacando as políticas culturais do poder público que favorecem alguns coletivos em detrimento de outros, perpetuando desigualdades no cenário teatral.

A relevância da pesquisa afirma-se na relevância dos coletivos periféricos e busca contribuir para o desenvolvimento da cena teatral negra em Duque de Caxias,

e assim contribuir para a criação de políticas públicas afirmativas para artistas negros na região bem como fortalecer as práticas culturais e seus coletivos. No entanto, é necessário que o poder público reconheça essa realidade cultural e promova iniciativas que apoiem esses coletivos de forma efetiva. Além disso, seria importante realizar mais pesquisas que explorem os diferentes aspectos da cena teatral negra na região, não apenas focando os grupos, mas também na complexidade e potências culturais da população negra em suas diversas realizações.

O teatro em Duque de Caxias apresenta diversas potências, evidenciadas por meio da mobilização coletiva por espaços teatrais na região. Grupos e coletivos locais têm se unido para reivindicar e criar espaços destinados à prática teatral, demonstrando um engajamento significativo na promoção da cultura na comunidade. Além disso, a oferta de formação de atores a partir de práticas pedagógicas, que também objetivam a formação de plateia, é uma característica marcante. Essas iniciativas não apenas capacitam artistas locais, mas também estimulam o interesse do público pelo teatro, contribuindo para a formação de uma audiência mais participativa e crítica. Outra potência é a forte presença de coletivos negros em Duque de Caxias, que não apenas diversificam o cenário artístico local, mas também promovem a produção de cenas e dramaturgias de forte teor crítico-político-social, abordando questões relevantes para a comunidade e para a sociedade em geral.

No entanto, o teatro em Duque de Caxias também enfrenta algumas ausências significativas. Uma delas é a carência de políticas públicas que impliquem no fomento de espetáculos e na profissionalização de artistas. A falta de apoio do poder público dificulta o desenvolvimento sustentável das atividades teatrais na região e limita as oportunidades para os artistas locais. Outra ausência importante é a falta de pesquisas que complementem e reforcem o valor histórico das artes da cena no município. A falta de documentação e estudos aprofundados sobre o teatro em Duque de Caxias pode ocultar sua importância cultural e dificultar o reconhecimento de seu legado artístico. Além disso, muitas obras teatrais produzidas na região acabam ficando restritas aos festivais locais, sem alcançar a visibilidade e a expansão necessárias para atingir um público mais amplo. Essa falta de projeção externa pode limitar o impacto e a influência do teatro de Duque de Caxias no cenário cultural mais amplo.

Concluindo, o estudo da história do teatro em Duque de Caxias está apenas começando e revela pontos importantes sobre o espetáculo, especialmente em relação aos coletivos periféricos que ainda enfrentam desafios devido ao racismo estrutural. Devemos continuar lutando para garantir que os direitos culturais das populações negras sejam respeitados e que tenham acesso a espaços e recursos para expressarem suas artes. Que as luzes do tablado iluminem o que ainda permanece nas sombras.

## REFERÊNCIAS

- ALARCON, B. A. T.; KREMER, F. O corpo como lugar de fala: um manifesto sobre o Parque das Missões. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 7., 2022. *Anais eletrônicos* [...]. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança; Editora ANDA, 2022.
- ALMEIDA, S. L. **Racismo estrutural**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2019.
- ALCURE, A. S.; FLORENCIO, T. Procedimentos dramáticos em cidade correria: ocupações urgentes, corpos insurgentes. **O Percevejo Online**, v. 9, n. 1, p. 89–104, 2017.
- ALEXANDRE, A. B.; LOPES, F. Presenças: a performance negra como corpo político. In: SOUZA, J. R. de. **Personagem negra: uma reflexão crítica sobre os padrões raciais na produção dramática brasileira**. Santa Catarina: [s.n.], 2017.
- ALEXANDRE, M. A.. Marcas da violência: vozes insurgentes no Teatro Negro Brasileiro. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 2, n. 1, p. 123–147, jan. 2012.
- ANZALDÚA, G. **La frontera: a nova mestiça**. São Francisco: Livro da Fundação Tia Lute, 1987.
- ANZALDÚA, G. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Afro-Ásia**, n. 23, p. 255-274, 2000.
- BARBOSA, F. J. O teatro preto de candomblé: Descolonizando as peles pretas. **Revista Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, [S. I.], v. 7, n. 1, 2020.
- BOAL, A. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- BOAL, A. **Jogos para atores e não atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- BRAGA JUNIOR, J. R. R. Espaço de formação teatral na Baixada. **Moringa Artes do Espetáculo**, João Pessoa, UFPB v.13 n. 2, jul./dez. 2022.
- BRASIL. Lei nº 12.711, de 29 de agosto de 2012. Dispõe sobre o ingresso nas universidades federais e nas instituições federais de ensino técnico de nível médio e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, 30 ago. 2012. Seção 1, p. 1.
- DOUXAMI, C. Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono. **Revista Afro-Ásia**, 2001, 25-26, p. 313-363.

COSTA, M. H. D. C. S. Acesso à água na periferia da Região Metropolitana do Rio de Janeiro: O Distrito de Imbariê, Duque de Caxias (RJ). **AMBIENTES: Revista de Geografia e Ecologia Política**, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 254, 2021.

COSTA SANTOS, T. E. Negros pingos nos “is”: djeli na África ocidental; griô como transcrição; e oralidade como um possível pilar da cena negra. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 22, p. 157-171, 2015.

SILVA JUNIOR, E. A. da; SILVA, G. H. G. Microagressões raciais no ensino superior no âmbito das ciências exatas. In: ENCONTRO MINEIRO DE EDUCAÇÃO MATEMÁTICA, 9. 2021, Pouso Alegre, MG. Os desafios e possibilidades da educação matemática durante e pós-pandemia. *Anais eletrônicos [...]*. Pouso Alegre, MG: [s.n.], 2021.

LIMA, E. T. Por uma história negra do teatro brasileiro. **Urdimento Florianópolis**, v. 1, n. 24, p. 92–104, 2015.

FEYERABEND, P. K. **Contra o método**. São Paulo: Editora da UNESP, 2011.

FEYERABEND, P. K. **Adeus à razão**. São Paulo: Editora da UNESP, 2010.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

GADELHA, J. J. O sensível negro: rotas de fuga para performances. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Florianópolis, v. 7, n. 2, 2017.

GILENO, C. H.; SANTOS CRUZ, J. A. (Editorial). **Revista Sem Aspas**, v. 9, n. 1, p. 1–3, jan./jun. 2020.

GOMES DA SILVA, G. H.; POWELL, A. B. Microagressões no ensino superior nas vias da educação matemática. **Revista Latinoamericana de Etnomatemática**, San Juan de Pasto, Colômbia, v. 9, n. 3, p. 44-76, 2016.

KILOMBA, G. **Memórias de plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LACERDA, S. **Uma passagem pela Caxias dos anos 60**: fragmentos de memória e registros diversos. São Paulo: Edição do Autor, 2001.

LIGIÉRO, Z. **Corpo a corpo**: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIGIÉRO, Z. **Outro teatro**: tradição, performance e arte pública. Rio de Janeiro: Garamond, 2023.

MAGALDI, S. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.

MARTINS, L. **A cena em sombras**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MARTINS, L. **Afrografias da memória**: O Reinado do Rosário no Jatobá/Leda Maria Martins. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997. (Coleção Perspectiva).

MARTINS, L. **Performances da oralitura**: corpo, lugar da memória. *Letras (Santa Maria)*. Santa Maria, v. 25, p. 55-71, 2003.

MAYOR, M. S. Teatro do século XVIII no Brasil: das festas públicas às casas de ópera. **Revista Aspas**, v. 5, n. 2, p. 103-110, 2015.

NASCIMENTO, A. do. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**, v. 18, n. 50, p. 209–224, jan. 2004.

NOGUEIRA, M. P. Buscando uma interação teatral poética e dialética com comunidades. **Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 4, p. 70-89, 2017.

PEREIRA, A. A.; LIMA, Thayara C. S. de. Performance e estética nas lutas do movimento negro brasileiro para reeducar a sociedade. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Florianópolis, v. 7, n. 2, 2017.

SCHUCMAN, L. V. Sim, nós somos racistas: estudo psicossocial da branquitude paulistana. **Psicologia & Sociedade**, v. 26, n. 1, p. 83–94, jan. 2014.

SOUZA, J. R. de. As estruturas do racismo no campo teatral: contribuições para pensar a branquitude e a naturalização do perfil branco na construção de personagens. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 47, 2016.

SOUZA, J. R. de. Personagem negra: uma reflexão crítica sobre os padrões raciais na produção dramaturgica brasileira. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Florianópolis, v. 7, n. 2, p. 274–295, 2017.

SOUZA, J. R. de. **Reflexões sobre o teatro negro**: uma análise a partir de textos teatrais contemporâneos de autoria negra. Material de defesa da pesquisa de doutorado, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT, na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, na linha de Pesquisa Teatro, Sociedade e Criação Cênica. Orientador: Prof. Dr. Stephan Arnulf Baumgartel. Coorientador: Prof. Dr. Julio Cesar de Souza Tavares. Florianópolis, SC, 2019.

TEATROS Negros em Rede. Disponível em:  
<https://sites.google.com/view/teatrosnegrosemrede/in%C3%ADcio?authuser=5>.  
Acesso em: 10 out. 2023.

TORRES, G. **Baixada Fluminense**: a construção de uma história: sociedade, economia, política. São João de Meriti, RJ: IPAHB, 2004.

TROTTA, R. Teatro periférico e universidade: sinais de uma epistemologia da margem no Rio de Janeiro. **Moringa – Artes do Espetáculo**, v. 9, n. 2, 2018.

**ANEXO A - Coletivo Fortunarte (acervo pessoal)**



**ANEXO B** - Coletivo Experiment-Art (acervo pessoal, disponibilizado pelo grupo)





**ANEXO C - Coletivo Parque das Missões (acervo pessoal, cedido pelos artistas)**

