



ARTIGOS E RELATOS DE PROCESSO

# Por que Teatro?, mais uma vez

## Why Theatre?, one more time

Cibele Forjaz<sup>1</sup>

1 Diretora e iluminadora de teatro. Docente e pesquisadora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA/USP, onde cursou Graduação e Pós-graduação. Participou de diversos coletivos de teatro e dirigiu mais de sessenta espetáculos. É diretora artística da Cia Livre desde 1999. E-mail: cibelesforjaz@gmail.com. ORCID: 0000-0002-3202-634X.

## Resumo

O presente texto constitui-se de lembranças de minha trajetória como diretora teatral e fundadora da Cia. Livre, que criamos em 1999. Em forma de relato pessoal, tento responder a essa pergunta fundante “Por que teatro?”. A cada retorno da pergunta, são trazidas para a reflexão aspectos que definem o teatro e o fazer teatro que têm me interessado, em termos de linguagem, rito, política e encontro.

## Palavras-chave

Teatro de grupo; Processos Criativos; Companhia Livre.

## Abstract:

This text consists of memories of my career as a theatre director and founder of Cia. Livre, which we created in 1999. In the form of a personal report, I try to answer this fundamental question “Why theatre?”. With each return of the question, are brought to reflection aspects that define theatre and theatre making that have interested me, in terms of language, rite, politics and encounter.

## Keywords

Group Theater; Creative Processes; Companhia Livre.

## 1 Por que Teatro? Porque teatro multiplica vidas

Desde que me entendo por gente, queria fazer teatro...

Criança, queria “fazer teatro” como quem quer ser astronauta para pisar na Lua e, quem sabe, ao invés de fincar lá uma bandeira brasileira, estadunidense ou da russa, dançar na pouca gravidade, para todo mundo ver da Terra, em noite de lua cheia.

“Fazer teatro” era como ser viajante e dar a volta no globo, para conhecer toda a gente que há e que haverá, todas tão diferentes umas das outras. O mundo é múltiplo e nós somos obrigados a escolher ser UM(A) só? Ainda criança, que precisa escolher o que quer ser quando crescer, parecia-me pouco ser só uma pessoa, com identidade e coerência. Acho que queria “fazer teatro” para ser tudo o que imaginasse ser. Queria atravessar mundos e diferentes formas de vida. Assim, seria também historiadora, bailarina, antropóloga, educadora, cientista e *hippie*, mesmo que fora do tempo, e viveria experiências de transcendência e de imanência; tomaria um chá de cogumelos e uivaria para a lua, e seria o sonho do mandarim ou o próprio mandarim, que sonha outros mundos possíveis.

Meu padrasto, Victor Knoll, era professor de filosofia e amava o teatro... escrevia peças e foi fotógrafo do Teatro de Arena. Lembro de um grande pôster de *A Resistível Ascensão de Arturo Ui* (1970) na sala de casa. Quando minha mãe ficou grávida da minha primeira irmã, Laura, eu tinha oito anos de idade e toda a semana Victor comprava de presente para o bebê que ia nascer um livro da coleção *Teatro Vivo*, da Editora Abril, que crescia na prateleira, por detrás de um vidro, ao mesmo tempo que a barriga da minha mãe. Nunca desejei tanto algo aparentemente inalcançável como atravessar o vidro, abrir os livros vermelhos e ler *Édipo Rei*, *Bacantes*, *Hamlet*, *Mary Stuart*, *Um Bonde Chamado Desejo*...

Uma de minhas primeiras lembranças de fazer teatro: na escola, em uma aula de artes, resolvemos representar a história do filme *2001 – Uma Odisséia no Espaço* (1968). Meus amigos e eu, agachados, gritando, para fazer a cena dos macacos que encontram o Monolito e inventam a guerra. Nessa mesma época, mataram o pai do meu amigo e colega de classe, Ivo Herzog. Era 25 de outubro de 1975. Eu fiz nove anos no dia seguinte.

Um tempo depois, com um grupo de amigos, inventamos um “movimento” para as crianças votarem, assim que fosse possível... já que estávamos em plena “Dita Dura”. Enquanto não chegava a hora, resolvemos criar um grupo de teatro, para lutar por nossos direitos: nos trancamos no quarto do Cacau para ler uma peça de teatro, ensaiar e (em nossos planos mirabolantes) apresentar para a escola inteira. Acho que foi a primeira peça de teatro que li na vida, *Ponto de Partida* (1976), que Gianfrancesco Guarnieri escreveu sobre o assassinato de Vladimir Herzog, seu amigo Vlado. Começa com um enforcado no centro da praça. Esquecer, jamais.

No fim daquele ano, resolvi que ia “fazer teatro” por toda a vida... muito séria, contei para a minha professora de artes que queria ser profissional e fazer

uma faculdade de teatro, a ECA. Enfim, seria uma forma de construir uma vida plena de transformações. Viver muitas vidas em uma só vida. Há muitos teatros em um só Teatro.

## 2 Por que Teatro? Porque teatro é imaginação, brincadeira e jogo

Com quinze anos, entrei no Ensino Médio e fui fazer uma oficina de teatro para adolescentes. Lá, encontrei a professora Carlota Novaes e o método de improvisação de Joana Lopes, em seu *Pega Teatro* (1981). No primeiro dia de aula, fizemos uma improvisação de duas horas seguidas, em que um jovem com um capacete de chifres, chamado “Bode”, chega em uma festa de aniversário, coloca um pozinho mágico no bolo e leva todos para o céu e para o inferno, para encontrar os mortos. No mesmo dia, viramos um grupo de teatro, chamado Sons Linguísticos Oficínicos Chamando Unzumindumilder. Estreamos no Teatro Arthur Azevedo, no bairro da Mooca, no Festival de Teatro Amador da Fepama, em 1982.

Em 2022, fiz quarenta anos de teatro. Nesses anos, nunca pensei o teatro como uma “carreira solo”, mas uma atividade coletiva, onde se faz de tudo: da atuação à dramaturgia, da produção à luz; o que for necessário para o teatro acontecer e comunicar-se com o público. Dirigir foi uma consequência inevitável dessa visão do todo. Minha grande alegria sempre foi fazer parte de um grupo e me sentir em comunidade. Desde o começo até hoje, sou uma mulher de teatro de grupo: Sons Linguísticos Oficínicos, Barca de Dionisos, Teatro Oficina Uzyna Uzona, Cia Livre... mais de quarenta anos de teatro de grupo.

Em 1983, entrei para o curso de Qualificação Profissional com habilitação em atuação do Teatro-Escola Macunaíma, na época em que a escola ainda pertencia a Silvio Zilber, e as influências de Myrian Muniz, Flávio Império e do Teatro de Arena ainda eram muito fortes. Tive ali aulas de teoria inesquecíveis, com Edécio Mostaço, Antônio Cadengue e Alexandre Mate. Fui dirigida em sala de aula por Celso Frateschi, no texto *Terror e Miséria do Terceiro Reich* (1935), de Brecht, e estreei na equipe técnica do espetáculo *Loucura Nua*, sobre o livro *Menores no Brasil, Loucura Nua* (1981), de Cecília Prada, com direção de Celso Frateschi. Para a estreia, exigiram de mim uma galharufa, que pedi para Guarnieri. Mas ele não tinha nenhuma para me dar, e Fernanda Montenegro também não! Na última hora, no dia da estreia, Celso Frateschi me revelou o segredo da profissão, e eu ganhei a minha galharufa antes do terceiro sinal.

Em *Loucura Nua*, cuidei das projeções de *slides* que surgiam por detrás de telas de tecido branco, em palcos móveis que cercavam a plateia, numa encenação tipicamente piscatoriana. Aprendi a enrolar cabos e participei da minha primeira pesquisa de campo, no Hospital Psiquiátrico do Juqueri: impossível esquecer, também, o que vi e ouvi por lá.

É brincando que se vai adiante e mais fundo.

### 3 Por que Teatro? Porque teatro é renascer das cinzas

Em minha memória, misturo o ensino médio, pela manhã; os ensaios do grupo, à tarde e as aulas no curso profissionalizante, à noite, com o movimento pelas Diretas Já!. Aquela multidão nas ruas... o país acordava de um grande pesadelo e exigia o fim da ditadura nas ruas, aos milhões. Mas, a Câmara dos Deputados não escutou o clamor popular, e nosso primeiro presidente civil, depois de vinte e quatro anos de ditadura, foi escolhido em eleição indireta, para morrer em um hospital militar, antes de tomar posse. A conciliação nesse país nunca deu certo... Depois de Tancredo Neves, uma promessa de um presidente de centro (mas, um homem honrado, que lutou contra a ditadura), fomos parar nas mãos de José Sarney, então presidente da Arena, partido que representava a continuidade do governo militar e seu regime.

Na ressaca das Diretas Já!, o grupo Sons Linguísticos se dispersou e Sylvio Zilber vendeu o Macunaíma. Em meu sonho adolescente, queria ser um colibri em busca do Deus dos pássaros, o “Simorgh”, para aprender a renascer das cinzas a cada nova morte. Ou, então, ser uma atriz em um teatrinho à beira de um lago na Rússia, para acessar o mistério da existência de ser... desde leões, águias e perdizes, até a mais ínfima sanguessuga. Que mudança era aquela?

Fiz o vestibular no fim de 1984 e entrei na USP. Saí do curso profissionalizante um ano antes de me formar atriz, para estudar Direção Teatral no Departamento de Artes Cênicas da ECA.

Renascer das cinzas. Há muitos teatros em um só Teatro.

### 4 Por que Teatro? Porque teatro é tradição e ruptura

Na maré da esperança e da desilusão do movimento pelas Diretas Já!, entrou na faculdade a turma de 1985, composta por um grupo muito especial de alunos e alunas. Por sua perseverança, de alguma forma, esse grupo de pessoas trabalha junto até hoje. São trinta anos de estrada.

Logo no início do primeiro ano da faculdade, um conjunto de calouros e calouros, do qual eu fazia parte, foi convidado por Rodrigo Matheus (na época um jovem ator, mas já com alguma experiência profissional) para ensaiar uma peça do dramaturgo alemão Georg Büchner, com um grupo de amigos do último ano.

Começamos a preparar *Leonce e Lena*, primeiro na casa de William Pereira e Abílio Tavares, na Rua Simpatia (na Vila Madalena, em São Paulo) e, depois, na Biblioteca Anne Frank (em Santa Cecília, sede do Timol), com direção de Abílio Tavares. Abílio Tavares acabara de fazer um seminário sobre o processo de criação de *Macunaíma* (1978), coordenado por Antunes Filho e Naum Alves de Souza. Naqueles ensaios, pela primeira vez, entramos em contato com os famosos “workshops”, em que atores, atrizes e toda a equipe de criação propõem versões para as cenas da peça, com grande liberdade de recriação do texto, antes da direção chegar à sua concepção. Acho que não seguimos exatamente o método

usado por Antunes e Naum na criação de *Macunaíma*, mas o revisamos, a partir do que ouvíamos falar e da nossa forma de pensar. Na minha opinião, as narrativas sobre *Macunaíma* (1978) foram um dos embriões do processo colaborativo como prática teatral, pelo menos para a minha geração, na ECA, em São Paulo.

Na equipe da montagem, estavam, além dos veteranos de universidade Abílio Tavares, William Pereira, Maria Paula Zurawski, Marcos Moraes e Marco Lima (aluno do curso de Artes Plásticas), os calouros Rodrigo Matheus, Vanderlei Bernardino, Emílio de Mello, Lúcia Romano, Antônio Araújo e eu. Fui eu que chamei Luciano Chirolli, que conhecia desde os tempos da escola Macunaíma, para se juntar a nós.

Por causa desse longo processo de criação, fomos fazer um curso interdisciplinar, entre todos os departamentos da área de artes da ECA, sobre Expressionismo, além de cursar, como ouvinte, as aulas de Jacó Guinsburg, no curso Estética Teatral II, sobre *Romantismo*. Jacó Guinsburg, com certeza, foi minha grande influência intelectual durante os anos da graduação. Também inspirados por suas aulas, ensaiamos *Leonce e Lena* por três meses, em 1985, e paramos por um tempo. A tentativa de montar essa peça que Anatol Rosenfeld (1985) nomeia de comédia do niilismo, e através da qual buscamos falar da desilusão da nossa juventude ou de uma juventude desiludida, acompanhou nossa formação no CAC por três anos. Foi o primeiro impulso criativo do grupo A Barca de Dionisos, e de muitos caminhos que seguimos a partir daí.

No segundo semestre, fui chamada para fazer um teste para o CPT, e entrei para o grupo de Antunes Filho, que naquele momento estava criando o espetáculo *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (1986) e ensaiando uma nova versão de *Macunaíma*. Durante quatro ou cinco meses, saía da USP ao meio-dia, e ficava das duas da tarde às dez da noite no CPT, que então ocupava uma quadra de esportes, no segundo andar do Sesc Consolação. Lembro perfeitamente da engrenagem do espetáculo, com uma das coxias mais organizadas e dinâmicas que já vi e vivi: a contrarregragem de *Macunaíma*, realizada por todos, era praticamente um espetáculo à parte.

Minha passagem pelo CPT foi rápida e intensa, mas meu medo de Antunes Filho custou o meu desejo de ser atriz... Fui mandada embora do grupo principal um mês antes da reestrea de *Macunaíma*, e até hoje não sei bem o porquê. Mas, na época, achei que não tinha garra o bastante para estar em cena e me dispor a ser “desmontada”, colocando-me totalmente à disposição da direção, sem couraças. Quanto à garra, minha vida no teatro provou que esta nunca me faltou. Porém, sempre fui uma artista crítica, que precisa ser, de alguma forma, coautora dos sentidos e objetivos da criação, parceira na concepção do trabalho. Nunca fui boa em seguir ordens, ainda mais violentamente, às cegas. De qualquer maneira, foi uma prova de fogo que me marcou muito e que, se me deixou muito insegura como atriz, também aumentou meu desejo de dirigir e, principalmente, de uma forma mais colaborativa, onde atrizes e atores não são um brinquedo nas mãos da direção. O tempo do “diretor-deus-todos-poderoso” estava mesmo no fim... porém, experimentei na pele o que significa a autoridade da direção baseada no medo, e não gostei nada do que senti.

Em 1986, fui dar aulas na Oficina de Adolescentes do Teatro Escola Macunaíma, a convite de Ingrid Dormien Koudela e virei professora. Logo depois, voltamos a ensaiar *Leonce e Lena* (1987), sob a direção de William Pereira. Foram meses e meses de muito trabalho, despendidos tanto nos ensaios quanto na produção do espetáculo, que estreou ocupando o galpão de exposições do Sesc Pompéia, com três torres de andaime e nove palcos (3m x 1,5m), todos móveis (Fig. 1).



Fig. 1 - Apresentação de *Leonce e Lena* (1987) no SESC Pompeia. Foto de Victor Knoll. Arquivo da autora.

Em *Leonce e Lena*, corríamos pelo espaço com aqueles andaimes com rodas como se fossemos atropelar o público, que seguia a cena, livremente, de pé pelo imenso galpão. A luz e a cenografia criavam cada relação espacial, cena a cena. Essa produção de um espetáculo profissional de grandes proporções foi realizada graças à nossa garra de amadores: rifas, permutas, livro de ouro e muitas dívidas foram acumuladas. Fiz a co-direção; participei ativamente da produção e acabei fazendo a luz da montagem. A estreia, em 28 de outubro de 1987, marcou nossa entrada no teatro profissional.

Ficava na bilheteria e operava a luz. O espetáculo caiu nas graças de público e crítica e foi considerado, junto com o *Despertar da Primavera* (1986), dirigido por Ulysses Cruz, como um dos primeiros espetáculos de uma nova geração, que chegava com força nova nos palcos, trabalhando de uma forma mais coletiva. Ganhamos o Prêmio Mambembe de Melhor Espetáculo do ano e muitos prêmios de “revelação”, de ator (Luciano Chirolli), atriz (Lúcia Romano), figurinos (Marco Lima) e direção (William Pereira). Apesar de conseguirmos pagar todas as nossas dívidas, não conseguimos manter o espetáculo em cartaz, para além de sua temporada de estreia de dois meses, quase sempre com casa lotada.

A luz de *Leonce e Lena* também rendeu para mim um prêmio de revelação e uma carreira meteórica como iluminadora, o que me permitiu viver de teatro bem antes de me formar. Quase ao mesmo tempo, William Pereira dirigiu o espetáculo *O Burguês Fidalgo - B* (1990), adaptação de Bráulio Mantovani e Eduardo Logullo para o texto de Molière (Fig. 2), depois de uma versão bem sucedida, encenada na ECA, chamada apenas de *O Burguês Fidalgo* (Fig.3). Isso fortaleceu o grupo A Barca de Dionisos: éramos Fernanda Haucke, Antônio Araújo, Vanderlei Bernardino, João Federicci, Claudia Ayub, Lúcia Romano, Luciano Chirolli, Maria Paula Zurawski, Carmo Murano, Marcos Moraes, Marco Lima, Jorge Nakao e Zé Ernesto Pessoa no grupo criado em *Leonce e Lena*.



Fig. 2 - *O Burguês Fidalgo - B*, 1990. Foto de Victor Knoll. Arquivo da autora.

Continuei fazendo minhas direções dentro da escola, sempre com meus parceiros d'A Barca de Dionisos, Lúcia Romano, Luciano Chirolli e Vanderlei Bernardino: *O Homem Com a Flor na Boca* (1988), versão adaptada (Fig. 4) de Antônio Araújo para o texto de Pirandello (2022); *A Menor Dor* (1988), que unia os textos *Noite*, de Harold Pinter, e *Fala Comigo Doce Como a Chuva*, de Tennessee Williams, foram os espetáculos, com os quais viajamos para festivais de teatro amador e estudantil.



Fig. 3 - Foto do grupo Barca de Dionisos, durante ensaios de *O Burguês Fidalgo*. Arquivo da autora.

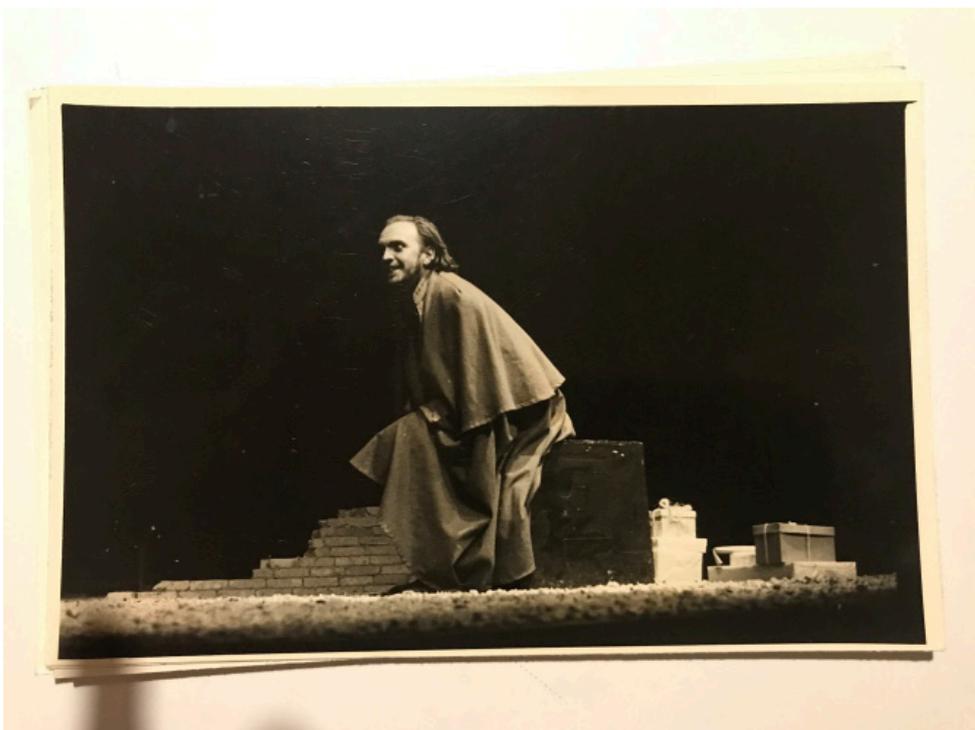


Fig. 4 - *O Homem da Flor na Boca*, 1988. Foto de Victor Knoll. Arquivo da autora.

Minhas parcerias fundamentais, trago desde essa época. A ética do teatro de grupo, em coletivo, também. Fazer em coletivo. Há muitos teatros em um só Teatro.

## 5 Por que Teatro? Porque teatro é o aprendizado da entrega

Nos meus primeiros anos como iluminadora, fiz de tudo um pouco: participei de espetáculos de grupos jovens, na escola e fora dela, todos os espetáculos da Barca de Dionisos; peças profissionais, em São Paulo e no Rio de Janeiro, e até óperas. Com certeza, foi iluminando que aprendi a dirigir, graças à possibilidade de ver muitos diretores, de gerações e estilos bem distintos, trabalharem. Minha maior influência, nesse sentido, veio de uma parceria de dois anos como iluminadora e estagiária de direção com Márcio Aurélio, em espetáculos como *Ópera Joyce* (1988), de Alcides Nogueira; *Eras* (1988) com três textos de Heiner Müller (*Filoctetes*, *Horácio* e *Mauser*)<sup>2</sup> e *Essa Valsa É Minha* (1989), texto de William Luce (com Tônia Carrero, que me contou inúmeras histórias suas).

Foi também graças à luz que ganhei um dos grandes presentes da minha vida: a parceria com Marilena Ansaldi. Em agosto de 1989, Marcio Aurélio me chamou para mais uma outra experiência, a de iluminar Marilena Ansaldi, em um novo espetáculo, *A Paixão Segundo GH*, baseado no livro de Clarice Lispector.

Todos nós havíamos visto Marilena Ansaldi em cena, em *Hamletmachine* (1987), que era uma referência para nossa geração. Cada vez que a atriz e bailarina ia ao Departamento de Artes Cênicas, na ECA (o que lembro de ter acontecido umas duas vezes), nós saíamos correndo, nervosos, anunciando pelas salas: “- Marilena Ansaldi está aí...”. A seguíamos de longe, com os olhares escancarados de admiração; aquela mulher pequena e esguia, que andava pelos corredores da universidade com uma energia de quem está sempre em cena.

Então, estar com Márcio Aurélio, Marilena Ansaldi e Abílio Tavares, juntos, era para mim uma grande honra. Começamos o trabalho e mergulhei de cabeça no universo de Clarice Lispector e seus comentadores. Porém, no fim da primeira semana de ensaios intensos, Márcio Aurélio não pôde continuar (não me lembro bem o porquê), e ficamos sem diretor, o que levou a atriz e Abílio Tavares a me convidarem para dirigir a montagem. Lembro bem da Marilena Ansaldi olhar no fundo dos meus olhos, com aquele olhar penetrante de escorpiana (ela era do signo de escorpião, com ascendente em escorpião), e dizer: “- Gostei muito do seu olhar... quero que você assuma... confio em você”. Respirei fundo, e aceitei feliz o presente que a vida me deu. Dirigi essa atriz maravilhosa com menos de vinte e três anos de idade; ela, completando quarenta anos de cena (entre a dança clássica e o teatro-dança).

Marilena Ansaldi se entregou completamente a GH, aos ensaios e ao meu olhar, jovem e inexperiente, mas extremamente cuidadoso e atento a tudo, principalmente, aos detalhes, o que a agradava imensamente. Nos demos muito bem.

---

2 Ver em: Müller [1993].

A ideia do projeto havia sido dela; ela assinava o roteiro e sabia exatamente o que queria, do ponto de vista da concepção geral. No entanto, era totalmente aberta e entregue para a parceria; escutava com cuidado cada indicação, cada observação; experimentava incessantemente, detalhista, profunda e incansável. Sempre tinha “uma vez mais”, de novo e de novo e de novo, sempre nova no espírito da flor, como fala Zeami (GIROUX, 1991), com impressionante dedicação.

Duas horas antes da hora marcada para o começo do ensaio, ela chegava; passava pano na sala de ensaio no porão do Centro Cultural São Paulo e fazia uma aula de clássico, sozinha. Na hora de iniciarmos, já estava aquecida e pronta para trabalhar comigo. Assim que descobri essa rotina, passei a chegar junto com ela e a preparar o ensaio enquanto ela fazia seu aquecimento corporal, inspirada pela presença dela. A criação do espetáculo foi, assim, intensa e concentrada. O espetáculo era o espelho desse processo: essencial. Cada passo, cada gesto, cada palavra... como se fosse única e derradeira, com a força vulcânica de Clarice Lispector e Marilena Ansaldi (Fig. 5).



Fig. 5 - Marilena Ansaldi, em *A Paixão Segundo GH*, 1989. Foto de autor desconhecido. Arquivo da autora.

O cenário, de Marcos Pedroso (sua estreia no teatro “profissional”, junto comigo estreando na direção), casava-se com a iluminação, de minha autoria. A primeira cena da peça era um solo, de luz e movimento; uma coreografia dentro de dois fachos de elipsoidais formando uma cruz, com o início do livro em voz *off*. Depois, vinha o caminho de GH até o quarto da empregada, Anadir... e lá, por trás de um tecido preto, abria-se uma fenda, e o público via, pintado em carvão sobre uma parede branca, a mulher, o homem e o cachorro. A entrada no quarto determinava uma transformação do espaço; ela tirava do chão um

tecido, dançava com ele, esticava o espaço e revelava um trapézio isósceles, de linóleo preto brilhante, e no centro dele, um buraco no chão, com uma grade e um vidro blindado por cima. O armário era feito de luz (seis elipsoidais juntos, fazendo um único fecho muito intenso, de cima, a pino), e no fim, uma bateria de lâmpadas PAR de baixo, sob a grade.

Lembro como se fosse hoje, a GH de Marilena, dentro do armário fecho de luz, diante da barata, descobrindo a dor e a paixão da existência. Ali, a transformação em barata era imobilidade e peso, até seu corpo escorrer e, com ele, as formas de gente virar inseto, aos olhos do(a) espectador(a). Nada em excesso. Um nada, que era tudo. Deus, sim está, nos detalhes! Conheci ali que presença é o divino imanente no corpo. Marilena e Clarice me contaram.

Nossos maiores problemas no espetáculo foram de produção. Isso deixava Marilena Ansaldi à flor da pele, dadas as imensas dificuldades materiais que ela sempre teve que enfrentar, vida afora. Num certo momento, ela paralisou por causa dessas dificuldades financeiras; quis parar, como que entregue a um pânico da própria limitação financeira, dos problemas que se acumulavam, da falta de dinheiro para realizar nossas ideias. Abílio Tavares e eu, então, assumimos os riscos e o trabalho de produzir, tomando para nós todas as decisões que envolviam dinheiro, para que ela pudesse retomar os ensaios e estrear bem. Inesquecível o cuidado com que Abílio Tavares preparou para ela um camarim no auditório do MAC, com uma bela estrela pregada na porta.

Na época, não entendi esse pânico que percebi em Marilena Ansaldi; mas hoje, mais de trinta anos depois, compreendo profundamente o esgotamento que produzir sem estrutura pode causar nos nervos de alguém tão entregue e intensa como ela. Isso age na artista como um trauma. Tudo por um fio, sempre, como se fôssemos morrer no instante seguinte, e precisássemos estar inteiras a cada instante, sentindo o pulsar da vida. A cada respiração, um último suspiro.

A estreia do espetáculo foi no auditório do MAC, como evento especial da 20ª Bienal de Arte de São Paulo; experiência que Marilena Ansaldi descreve em sua biografia (ANSALDI, 1994). Pela peça, fui indicada aos prêmios Mambembe e Apetesp de revelação. Não ganhei prêmios, nem dinheiro. Mas, ganhei algo imensurável, pelo que agradeço eternamente à Marilena Ansaldi, que confiou tanto em mim. A radicalidade de suas escolhas, sempre de caráter não-mercado-lógico, ficou marcada em meu coração, e me deu forças na hora em que tive de fazer as escolhas mais difíceis. Lembro dela me aconselhar: “- Nunca venda sua arte e seu poder de criação. A gente acaba se tornando aquilo que faz”<sup>3</sup>.

Finalizei o curso na ECA no fim daquele mesmo ano de 1989. Foi na faculdade que abracei, também, a função de editora na luz, atendendo à paixão pela iluminação e pelo cinema, que se articulam entre tempo e espaço, numa trama de linguagens. Dediquei-me à *techné* do teatro, à escrita da cena, virando iluminadora e diretora. Aprendi, enfim, formas e formas de contar histórias; a fazer roteiros, roteiros e roteiros. Um ótimo ofício.

Teatro não é mercadoria, mas o aprendizado da entrega. Há muitos teatros em um só Teatro.

---

3      Conversa pessoal com a autora, sem data.

## 6 Por que Teatro? Porque teatro é um ofício, com língua e linguagem

Logo depois de formada (e algumas luzes criadas), recebi um convite de Aimar Labaki para dirigir um projeto de Didática da Encenação, na Oficina Cultural Oswald de Andrade; um projeto integrado de oficinas, cada uma dedicada a uma área da criação teatral e que, no conjunto, eram voltadas à elaboração e montagem de um espetáculo teatral. A ideia do projeto era fortalecer o aspecto coletivo da encenação teatral e transformá-la em aprendizado.

O tema sugerido por Labaki era a cidade de São Paulo. Propus uma montagem de *Woyzeck* de Georg Büchner (1837), sendo o “Trabalho” o mote central: São Paulo, Cidade-Trabalho. Aimar Labaki aceitou e, além de coordenar as oficinas de interpretação e direção, convidei parte d’A Barca de Dionisos para integrar o projeto: Antônio Araújo (na tradução e dramaturgismo); Marcos Pedroso (na cenografia e figurinos); Guilherme Bonfanti (na iluminação); Luciano Chirolli e Waghy (na sonoplastia) e Lúcia Romano (na preparação corporal).

Naquele projeto, além dos membros da Barca como coordenadores(as) das oficinas, participaram sessenta jovens artistas, que fizeram uma audição. Estavam entre eles, naquele grupo enorme de artistas queridos, Valdir Rivaben, Roberto Áudio e Matheus Nachtergaele. Trabalhamos intensamente, de outubro de 1990 a março de 1991, quando estreamos *Woyzeck* (1991), no estacionamento do Cineclube Elétrico (Fig. 6). O espetáculo era composto de uma linha de produção, que movimentava sem parar mais de quinhentos *pallets*, que eram lavados, secados, lixados e carregados; sendo posicionados pelo elenco no espaço cênico, de modo a transformá-lo incessantemente, criando os locais específicos de cada cena. A engrenagem nunca parava, e o público ficava posicionado no meio dessa estrutura de trabalho, que engolia a todos e todas (atores, atrizes e público), enlouquecendo *Woyzeck*, o primeiro operário protagonista da história do teatro (na verdade soldado raso, que faz bicos para viver).



Fig. 6 - Roberto Audi, em *Woyzeck*, 1991. Foto de Cibele Forjaz, arquivo da autora.

Apesar de seu caráter eminentemente didático, considero esse o último espetáculo da Barca naquela estrutura original; seu “canto do cisne”. Depois disso, a vida foi dispersando as pessoas que formaram o grupo em 1987 e abrindo para todos e todas novos caminhos. Mas, essas primeiras experiências em comum; os modos de fazer e criar processos em coletivo que construímos, o sentido que demos aos *workshops* e à colaboração, levamos conosco nas nossas malas de couro curtido, mochilas e sacolas. William Pereira, a seguir, foi estudar ópera na Inglaterra; Abílio Tavares virou diretor do Tusp e funcionário da USP, e Luciano Chirolli encontrou parceria com Maria Alice Vergueiro. Lúcia Romano, Vanderlei Bernardino, Guilherme Bonfanti e Marcos Pedroso reuniram-se com Antônio Araújo (que depois de cursar teoria na ECA, estava se formando em direção) e, junto com Matheus Nachtergaele, Sérgio Siviero, Daniela Nefussi, Luciene Guedes, Marcos Lobo e Johana Albuquerque, participaram da criação do Teatro da Vertigem<sup>4</sup>.

Eu também segui meu caminho. Ainda em 1991, vi Zé Celso em cena pela primeira vez. O diretor e ator de *As Boas* (1991), de Jean Genet, falava diretamente para a plateia; falava não, gritava, explicitando a “sociedade do espetáculo” e rasgando a máscara da cordialidade, para esfregar na cara do público a violência da desigualdade brasileira. Zé Celso escancarava essa violência alegorizada na representação de mundo pelas novelas da Rede Globo de Televisão, consumidas logo após o jantar, em todo o Brasil.

País multiétnico e multilinguístico, o Brasil só se reconhece através dessa representação neoliberal, de uma corte escravocrata, que mora em coberturas de luxo no Rio de Janeiro. Por isso, na montagem de 1991, Raul Cortez era a Madame perfeita: um grande ator de teatro, que representava milionários nas novelas da Globo, dividia a cena com a dupla que é alma do Teatro Oficina, Zé Celso e Marcelo Drummond.

Ali, naquela hora, levei um soco no estômago e entendi o poder transformador do teatro, de quebrar couraças, não apenas dos oficiantes, mas também do público. Senti em mim a força do teatro, quando cumpre a função de rasgar as máscaras da sociedade, virando o espelho para sua própria cara. O teatro de Zé Celso tornava visíveis as contradições de nosso próprio tempo, provocando a reflexão crítica e revelando as cicatrizes profundas de uma civilização construída sobre as bases da violência de classe, gênero e raça.

Esse teatro, sim, é um coquetel Molotov para a Pólis. Como diz Hamlet aos atores, quase no fim do Ato II: a peça é a “coisa” que vai explodir a consciência do Rei” (CORRÊA, DRUMMOND, SÁ, 1993, p. 49). Há muitos teatros em um só teatro.

---

4 Essa formação foi, depois, modificada, com a chegada de Cristina Lozano, Miriam Rinaldi, Luciana Schwinden, Evandro Amorim, Roberto Áudio, Sérgio Mastropasqua, Luis Miranda e Mariana Lima, entre outros artistas que vieram.

## 7 Por que Teatro? Porque teatro é política em ação: rito da política e política do rito

O resultado imediato daquele “soco no estômago”, daquele “baque”, foi uma guinada total e abrupta. Entrei em crise profunda com o teatro em que fui formada. Resolvi parar de dirigir por um tempo e fui fazer uma longa viagem... Quando voltei, entrei em casa e encontrei um recado de Zé Celso na secretária eletrônica: era um convite para fazer a luz de *Ham-Let* (1993).

No dia seguinte, subi num ônibus em direção ao Sesc São José dos Campos, para iluminar a primeira leitura pública do processo de criação de *Ham-Let*, versão brasileira da peça de Shakespeare. Os atores e atrizes tinham começado a ensaiar dois dias antes uma leitura encenada. Eu caí de paraquedas num pequeno auditório e, mesmo sem saber do que se tratava, fiz um contra luz bem forte e uma geral suave no palco, onde ficavam as doze cadeiras preparadas para a leitura. Na primeira cena, quando Francisco e Bernardo avistam o Fantasma, Zé gritou, do meio da escuridão da plateia: “- Luz! luz aqui!”. Na hora, de improviso, acendi a luz do fundo da plateia e, no contra luz, surgiu o vulto do Fantasma. Peguei um refletor plano-convexo, uma extensão e corri até a tomada mais próxima. Com o refletor quente nas mãos, segui Zé Celso por toda a parte, iluminando a plateia sempre que ele se dirigia aos “vivos” ali presentes. Esse foi o começo de uma parceria de doze anos com Zé Celso, na qual iluminei o diálogo da cena com o público de mil maneiras.

Minha primeira impressão dos ensaios: lembro perfeitamente que fiquei comovida de ver como Zé Celso dirigia os atores e as atrizes. Percebi, com surpresa, a força da herança de Stanislávski, na maneira detalhista com que ele dirigia cada fala, cada imagem, cada vírgula ou ponto final, até fazer surgir a ação da fala. Com o tempo, percebi também a forte herança de Brecht no modo dele dirigir os espetáculos, inventando planos distintos, que não dizem a mesma coisa, mas que se atritam e se confrontam; criando tensão e chamando atenção para as contradições; deixando perguntas no ar, talvez, para serem respondidas depois; exigindo da plateia uma reflexão profunda e, se possível, uma tomada de posição diante do momento histórico presente, num tipo de teatro que sempre leva à ação.

Por fim, de Oswald de Andrade, percebo sua práxis antropofágica! Desse caldo, Zé Celso construiu sua própria formação e, ao mesmo tempo, as experiências estéticas, éticas e políticas do Teatro Oficina, de forma a atravessar linguagens distintas, experimentando de tudo e misturando tudo depois, à sua própria maneira. Um grande homem de teatro como Zé Celso é, traz sempre consigo a si mesmo e todos os seus mestres, vivos e mortos, de Kusnet a Stanislávski, de Brecht a Artaud, de Oswald de Andrade a Lina Bo Bardi, Madame Morineau, Henricão, Marcelo, Eurípidas, Pascoal da Conceição, Silvinha, Katherine, Nina, Camila Motta, Sylvia Borges, Cacilda.... As grandes forças do teatro mundial, ali devoradas e digeridas, para formar sua tragicomédiaorgia, brasileira por excelência. Um devorador de antropófagos, como queria Oswald de Andrade, quando proclama: “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (ANDRADE, 1928, p. 1).

Então, achando que tinha descoberto finalmente o mistério e a razão de ser do teatro, entrei para o tyaso<sup>5</sup> do Teatro Oficina Uzyna Uzona. Um grupo de teatro é, em alguma medida, uma aldeia ou uma comunidade transitória. O mito do teatro da minha infância e juventude encarnava, assim, nesse companheiro de trabalho exigente e radical, diretor incansável, que não separa o teatro da vida, e também no Fantasma do Rei Hamlet, que pede ao seu filho que vinque seu assassínio pelas mãos do irmão, o Rei Claudius. “Lembra de mim!...” (SHAKESPEARE, s.d., p. 26), diz o Fantasma, ao se despedir de Hamlet, antes do galo cantar a chegada da madrugada (Fig. 7).

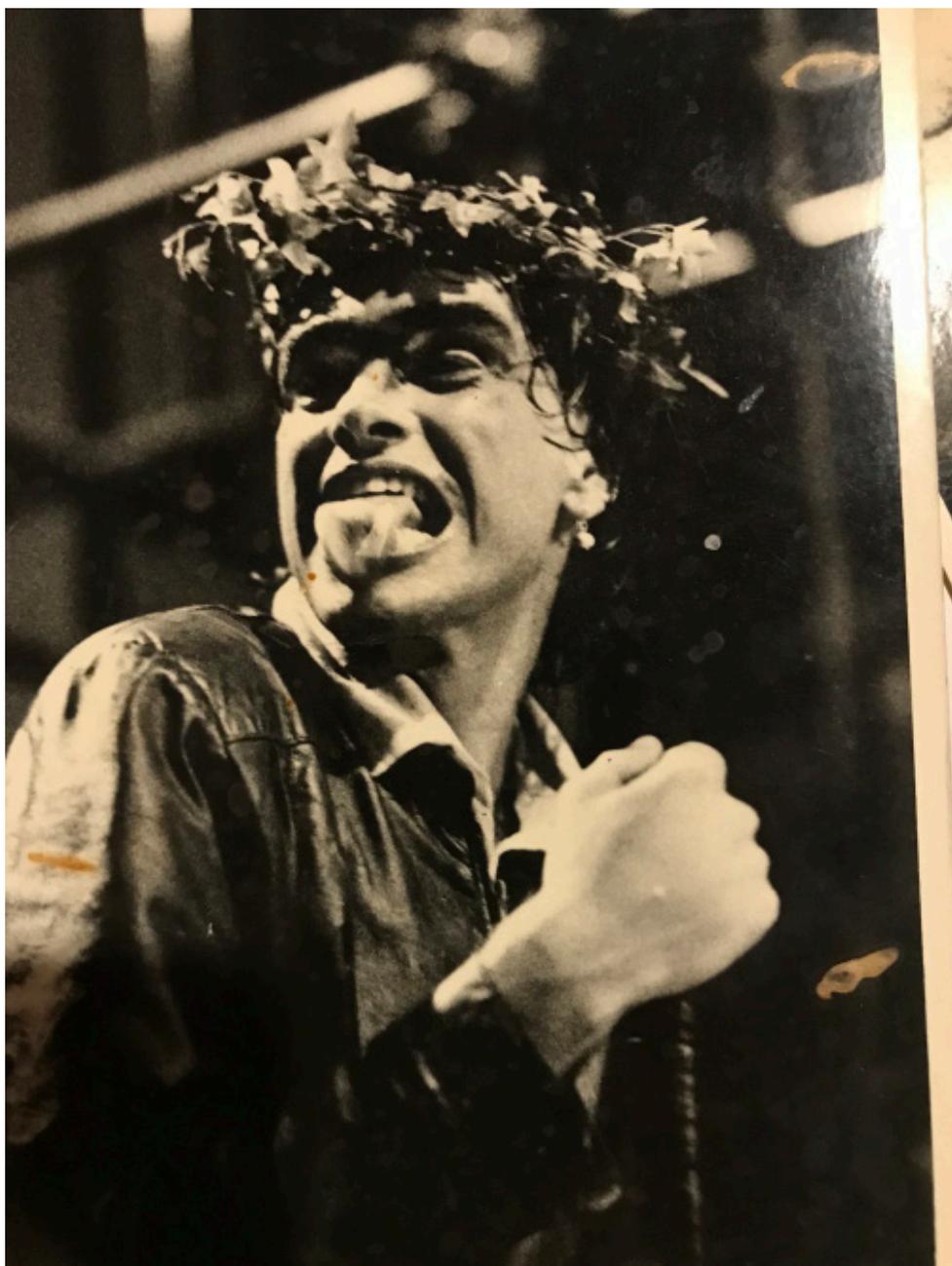


Fig. 7 - Marcelo Drummond, em *Ham-let*, 1993. Foto de Lenise Pinheiro, arquivo da autora.

---

5 A palavra, utilizada no Teatro Oficina, refere-se ao conjunto, ao *ensemble*. Foi o *Tyaso* das *Bacantes* que originou essa forma de autodenominação na Companhia. Ainda, às vezes, Zé Celso usava a expressão “cordão dourado”.

Ensaíamos durante quase dois anos, período em que a máquina de *Ham-Let* forjou a nova Cia. de Teatro Comum Oficina Uzyna Uzona, até reabrirmos o Teat(r)o Oficina, ainda em obras, no dia 23 de outubro de 1993. A primeira imagem da peça era o enterro do Rei Hamlet, com Zé Celso entrando no teatro morto, carregado em cortejo, para ser enterrado no fosso do palco-passarela. Ali morria o fantasma, o mito de um teatro do passado, para renascer o diretor de *Ham-let* (1993/94), *Mistérios Gozozos* (1995/96), *Bacantes* (1996/97/2000/2016), *Ella* (1997), *Pra Dar um Fim no Juízo de Deus* (1996/97/98), *Cacilda!* (1998/99/2000), *Os Sertões* (2002/2008) e tantos espetáculos que fizeram a cabeça de muitas e muitas gerações, para quem o Teatro Oficina é uma referência de presente e, também, da invenção de futuros possíveis.

Escolhi ficar no Oficina e ser iluminadora, assistente de direção, eletricista, aprendiz de feiticeiro, faxineira, conselho fiscal da Associação Oficina Uzyna Uzona e tudo o mais que fosse necessário para o teatro acontecer. Ali, encontrei um elo perdido, que queria e precisava resgatar. O teatro é um ofício que se aprende ao vivo e passa de mão em mão, de geração em geração, no cotidiano do próprio fazer teatral. Fui assistente de direção e iluminadora em *Ham-Let*, de Shakespeare, e *Mistérios Gozozos*, de Oswald de Andrade (Fig. 8); iluminadora, em *Bacantes*, de Eurípidés, *Pra Dar Um Fim no Juízo de Deus*, de Antonin Artaud (Fig. 9); *Ella!*, de Jean Genet, e *Cacilda!*, de Zé Celso (Figs. 10 e 11). Em 2001 e 2002, participei da gravação em DVD do repertório dos anos 1990 do Teatro Oficina. Mesmo fora da Companhia, em *Os Sertões*, adaptação de Zé Celso para o romance homônimo de Euclides da Cunha (1902), participei como artista-convidada, coordenando a oficina de iluminadores do projeto d'A Terra e criei a luz de *O Homem II* e *A Luta II* (2000/06). Ainda depois disso, iluminei *Os Bandidos* (2007/08), de Schiller.



Fig. 8 - Mariana Lima, Aleyona Cavalli e Lucia Gayotto, em *Mistérios Gozozos*, 1994. Foto de Lenise Pinheiro. Arquivo da autora.



Fig. 9 - *Pra dar um fim no juízo de Deus*, 1996. Foto de Lenise Pinheiro. Arquivo da autora.



Fig. 10 - *Cacilda*, 1998. Arquivo da autora.

Foram muitas experiências radicais. Por exemplo, na montagem de *Bacantes* (Fig. 12), um rito dionisíaco, tomamos Ayahuasca durante três meses para officiar os espetáculos e provamos da telepatia em cena, entre nós e do elenco com o público. No fim destes meses, eu estava grávida. Rompeu de vez a frágil membrana que ainda existia entre dentro e fora da cena, e a vida se impôs. Lá, em *Companhia*, aprendi a relação intrínseca entre essas dimensões do teatro: arte e vida; política e ritual.

Nunca esqueço e nunca esquecerei a potência do rito. Há muitos teatros em um só Teatro.



Fig. 11 - *Cacilda*, 1998. Foto de Lenise Pinheiro. Arquivo da autora.

### **8 Por que Teatro? Porque Teatro é o mote/motor da presença, do “eterno retorno do encontro” (KRENAK, 1999)**

Saí do Teatro Oficina em 1999 para fundar a Cia Livre, junto com outros(as) artistas-criadorxs da minha geração. Atravessamos muitos tipos de teatro, do teatro de arena à cena expandida: de “Toda Nudez Será Castigada” (2000) até “Arena Conta Danton” (2004), foram muitos espetáculos. A Ocupação da Cia. Livre do Teatro de Arena (*Arena Conta Arena 50 Anos*) e o encontro com

as várias gerações de artistas do Teatro de Arena nos transformou profundamente. Iniciamos uma longa pesquisa em busca de uma forma específica de Teatro Épico Brasileiro, que chamamos carinhosamente de Teatro Épico-Ritual.

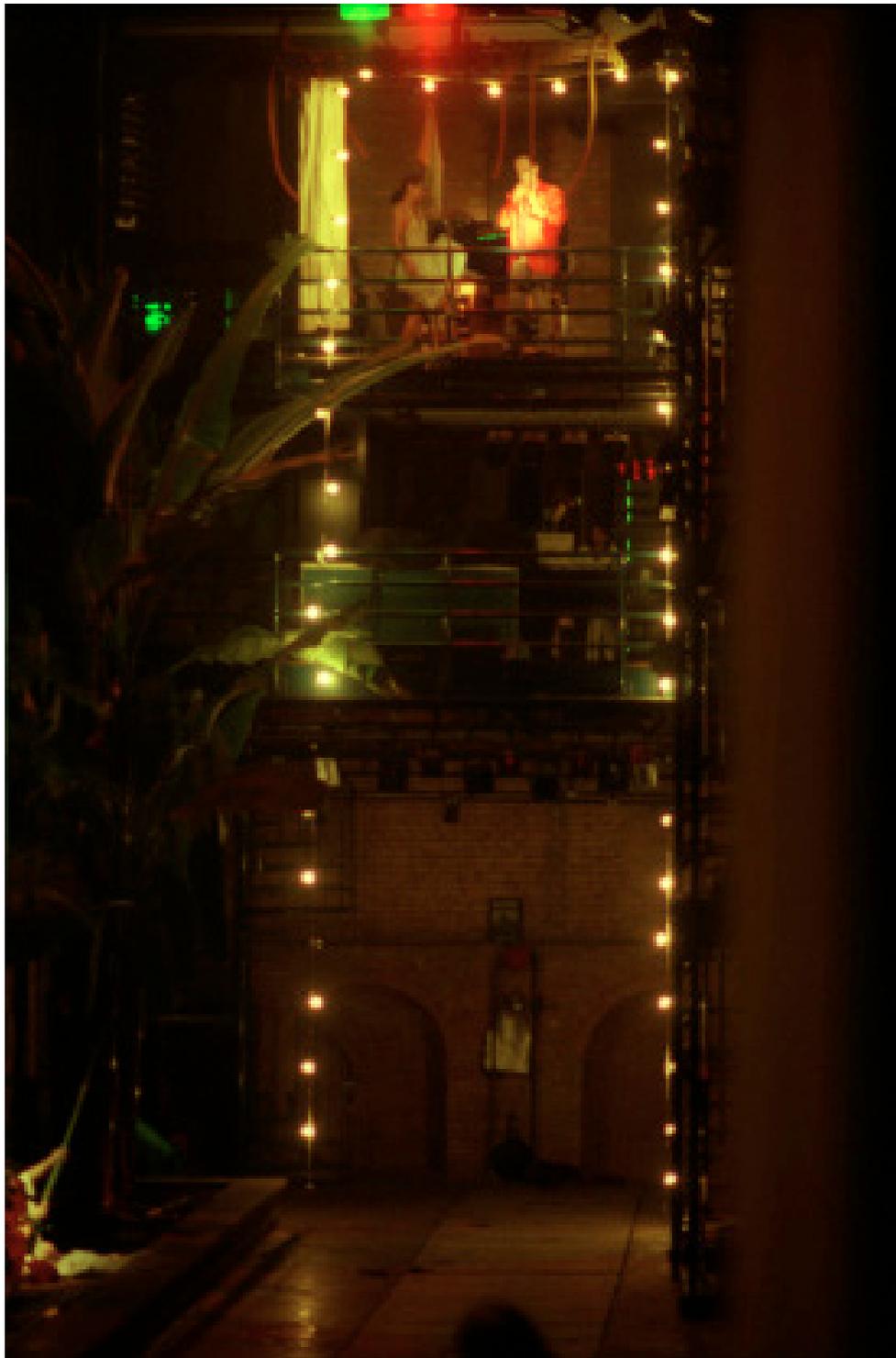


Fig. 12 - *Bacantes*, 1995. Foto de Lenise Pinheiro. Arquivo da autora.

Em 2006, começamos a pesquisar narrativas e cosmologias ameríndias, com o projeto *Mitos de Morte e Renascimento [Povos Ameríndios]* (2006-7), que deu origem ao espetáculo *Vem Vai - O Caminho dos Mortos* (2007) (Fig. 13). Desde então, seguimos fazendo livres recriações de mitos, cantos e narrativas de diferentes povos indígenas para a dramaturgia brasileira, assim como buscamos realizar uma tradução do conceito de perspectivismo ameríndio para a linguagem teatral, inventando assim, por meio da interdisciplinaridade entre a antropologia social e as artes cênicas, um teatro épico brasileiro, que se relaciona às matrizes culturais não-ocidentais. A antropofagia tornou-se, ao mesmo tempo, tema e procedimento de trabalho.



Fig. 13 - *Vem-Vai, o caminho dos mortos*, 2007. Foto de Roberto Setton, arquivo da autora.

Em 2018, cansados de devorar teoria e antropólogos, resolvemos sair a campo para conhecer ao vivo um outro Brasil, que tem mais de trezentos povos e duzentas e setenta e quatro línguas. Empreendemos uma travessia pelo Rio Xingu, da foz às cabeceiras, com estudo etnográfico junto aos povos Araweté, Kayapó-Mebengokré, Kamayurá e Juruna/Yudjá. Descobrimos outros mundos e formas de vida, e em cada aldeia ou comunidade que conheci, busquei o teatro... Pela primeira vez na vida, descobri que existem sociedades que não conhecem aquilo que chamamos de teatro e que vivem muito bem dessa maneira. E se me perguntassem alí: “- Por que Teatro?”, acho que não saberia mais responder.

Entretanto, encontrei nessas travessias uma multitude de mitos, que são ao mesmo tempo Cultura, História e Ciência; eles ensinam como plantar e colher; pescar; caçar; cozinhar; comer e tudo o mais. Quase tudo tem sua história, desde a origem de cada povo e da língua, até os bichos e as plantas, os rios e as montanhas; são narrativas que ensinam a ética das relações entre as várias culturas humanas e trans humanas (já que tudo é, ou já foi, gente). Porém, nada

parecido com os conceitos de representação ou de ficção que estudei nas escolas e universidades pelas quais passei. Por outro lado, não existe ação cotidiana ou ritual que não tenha sua forma convencionada, sua “maneira estética” de ser. Se não há teatro, como entendemos em nossa forma ocidental (eurocentrada e colonial), a teatralidade nos povos indígenas que conheci está entranhada na vida mesma, onde não há fronteira entre existência e arte, seja você humano, onça, capivara ou o ente mais insignificante.

Em 2019, quando terminávamos a travessia pelo Rio Xingu, as condições políticas pioraram muito para os povos indígenas do Brasil. Estávamos na aldeia Tubatuba, do povo Yudjá, quando o presidente B. foi empossado. Quando a notícia chegou na aldeia, em 2 de janeiro, o pajé e liderança política Yabaywá nos disse que, na manhã seguinte, eles iriam se pintar e se preparar para mandar mensagens para os Karáí: era para virmos armadas com nossas câmeras. O cacique Tinini, então, enviou uma mensagem direta para o novo presidente:

Esse governante está querendo acabar com a gente. Ele está falando que o índio não existe mais, porque os índios se vestem igual ao branco e que, então, somos todos iguais. (...) Se ele visse e ouvisse essa mensagem, saberia que nós somos diferentes, porque cada povo tem a sua cultura, nós nos vestimos da forma que o nosso Deus fez pra nós: com a nossa cultura, as nossas pinturas corporais, a nossa arte e o nosso jeito de viver. Se ele visse isso, ele poderia perceber que nós não somos iguais (JURUNA, 2019, sem paginação).

De volta a São Paulo, pensamos sobre como divulgar esta mensagem e refletir publicamente a respeito das várias situações emergenciais que encontramos na viagem, por meio do teatro. Começamos uma adaptação do texto “Os Horácios e Os Curiácios”, de Brecht, voltada para a questão ameríndia e falando da situação política do país. Para isso, além da experiência e da documentação levantada no Xingu, fizemos imersões junto aos Guarani MBya que vivem em torno da cidade de São Paulo. Durante o processo de ensaios, a troca do coletivo de artistas da Cia. Livre e da Companhia Oito Nova Dança (nossa parceira) com os Guarani foi tão intensa, que eles acabaram participando conosco do espetáculo *Os Um e os Outros* (2019) (Fig. 14).



Fig. 14 - *Os Um e Os Outros*, 2019. Foto de Cacá Bernardes, arquivo da autora.

Depois, veio a pandemia e ficamos presos, por dois anos, dentro de computadores e celulares. Ao mesmo tempo, uma grave crise ética e política promoveu em nosso país, novamente, um ataque aos direitos dos povos indígenas, representado pela tese do Marco Temporal. A boiada passou por cima das leis que vinham tentando proteger a Floresta Amazônica. A pandemia passou, mas a existência humana segue em cheque.

Atravessando esse período histórico intolerável, vi que a arte da presença coletiva é absolutamente necessária, porque tem o poder de transformar ou provar que tudo pode ser transformado, coletivamente. E é não só no teatro, mas na teatralidade de nossas existências humanas e extra-humanas que ainda busco a mais frágil possibilidade de uma transformação global, capaz de nos conduzir para longe do sistema capitalista, que devora o planeta em uma velocidade absolutamente insustentável.

Hoje, acredito que está na *devoir ser outro*, não mais como representação, mas como transfiguração do próprio corpo, o que nos prepara para um *vir a ser* coletivo. Para sobreviver, temos que aprender com os povos que estão cantando e dançando para sustentar o céu. Diante da necessidade de uma reviravolta na existência humana, o teatro se reinventou, como uma arte da presença para o cultivo coletivo da alegria, motivo principal da vida. Ainda vivemos tempos em que cabe reinventar o teatro, seja com este ou outro nome qualquer... e como ensina o ativista e pensador indígena Ailton Krenak (2019): enquanto pudermos contar mais uma história, estaremos adiando o fim do mundo...

Contar histórias dentro e fora do Teatro, e em Teatros que não cabem no Teatro. Há muitos Teatros em um só Teatro.

## Referências

- ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago*. PIB Socioambiental, p. 1-4, 1928. Disponível em: [https://pib.socioambiental.org/files/manifesto\\_antropofago.pdf](https://pib.socioambiental.org/files/manifesto_antropofago.pdf). Acesso em: 20 mai. 2023.
- ANSALDI, Marilena. *Atos, movimentos na vida e no palco*. São Paulo: Ed. Maltese, 1994.
- BRECHT, Bertold. *Estudos sobre o Teatro*. Trad. Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Editora Fronteira, 1978.
- \_\_\_\_\_. A resistível ascensão de Arturo Ui. *Teatro Completo*, vol. 8. Trad. Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2009.
- \_\_\_\_\_. Terror e miséria no Terceiro Reich. *Teatro Completo*, vol. 5. Trad. Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2009.
- BÜCHNER, Georg. *Leonce e Lena e Woyzeck*. In: GUINSBURG, Jacó; KOUDELA, Ingrid Dormien (orgs.). *Büchner na pena e na cena*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.
- CESARINO, Pedro; ROMANO, Lúcia R. V. (org.). *Vemvai - O Caminho dos Mortos* (Coleção Nóz - Caderno Livre). São Paulo: Cia. Livre, 2009.
- CORRÊA, Zé Celso; DRUMMOND, Marcelo; SÁ, Nelson de. *Ham-Let*. Tradução e adaptação do original de Shakespeare. 1993 (material não publicado).
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Ed. Três, 1984.
- GIROUX, Sakae Murakami. *Zeami: cena e pensamento Nô*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. *Ponto de partida*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1976.
- KRENAK, Ailton. O eterno retorno do encontro. In: NOVAES, Adauto (org.). *A outra margem do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 23-31.
- \_\_\_\_\_. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo; Cia das Letras, 2019.
- KUBRICK, Stanley. 2001 - *Uma Odisséia no espaço*. Longa-metragem, colorido, 2h 19min, EUA/Reino Unido, 1968.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo GH*. São Paulo: Rocco, 2009.
- LOPES, Joana. *Pega Teatro*. Campinas: Papyrus, 1989. MÜLLER, Heiner. *Medeamaterial e outros textos*. Trad. Christine Höring. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- PINTER, Harold. *Noite*. Cadernos de Teatro 82, Trad. R. Nóvoa; F. Bohrer, Rio de Janeiro: Idat, 1979.

PIRANDELLO, Luigi. *O homem da flor na boca*. Trad. Maurício Santana Dias, São Paulo: Carambaia, 2022.

PISCATOR, Erwin. *O Teatro político*. Trad. Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: ed. Civilização Brasileira, 1968.

PRADA, Cecília. *Menores no Brasil, Loucura Nua*. São Paulo: Ed. Alternativa, 1981.

ROMANO, Lucia et al. (org.). *Cia Livre: Experimentos e Processos 2000-2011* (Coleção Nóz - Caderno Livre). São Paulo: Cia Livre, 2012.

ROSENFELD, Anatol. Georg Büchner. In: \_\_\_\_\_. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 77-81.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet, o príncipe da Dinamarca*. Trad. Millôr Fernandes, s.d. Disponível em: <https://liviafloreslopes.files.wordpress.com/2014/10/shakespeare-hamlet.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2023.

WILLIAMS, Tennessee. *Um Bonde Chamado Desejo*. Trad. Vadim Nikitin, São Paulo: Ed. Peixoto Neto, 2004.

\_\_\_\_\_. *Fala Comigo Doce Como a Chuva*. Cadernos de Teatro 82, Trad. Vorhees, Maria. Rio de Janeiro: Idart, 1979.

**Submetido em: 07/07/2023**

**Aceito em: 28/09/2023**