



## Performatividade e política em *Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos*

### Performativity and politics in *Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos*

Kil Abreu<sup>1</sup>

#### Resumo

O artigo trata das relações entre teatro e sociedade a partir da dramaturgia e encenação do espetáculo *Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos*, peça de Dione Carlos com a Companhia de teatro Heliópolis. Quanto ao método, a análise textual surge aqui justaposta à leitura formal do espetáculo, para investigar os modos como a montagem apresenta as tensões entre duplos de categorias, a saber: no plano de fundo, classe social e identidade. No plano estético, a performatividade imediatamente política. O estudo orienta-se pelo repertório da teoria crítica.

**Palavras-chave:** Performatividade política; Dramaturgia e gênero; Dramaturgias negras; Dramaturgia e classe; *Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos*.

#### Abstract

This paper investigates the intersections between theater and society based on the dramaturgy and staging of *Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos*, play by Dione Carlos produced by Companhia de teatro Heliópolis. Methodologically, the textual analysis is juxtaposed with the formal reading of the staging, to investigate how the performance presents tensions between pairs of categories, namely: in the background, social class, and identity; on the aesthetic level, an immediately political performativity. The study is guided by the critical theory.

**Keywords:** Political performativity; Dramaturgy; Gender; Black theater; Class struggle; *Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos*.

---

<sup>1</sup> Jornalista, crítico e pesquisador do teatro. Doutorando em artes cênicas pela Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP). E-mail: kil.abreu@uol.com.br.

Só a forma é verdadeiramente social e permite ao poeta comunicar uma experiência a seu público. Só então a arte se torna social. Ela se socializa nessa “comunicação formada”, que lhe possibilita produzir seus efeitos” (Lukács, 1976, p. 9).

### **Novas políticas, novas formas**

A justaposição analítica das formas estéticas ao processo social não é, como sabemos, procedimento novo. Tem sido prática tanto no campo historiográfico, onde se impõe como necessidade epistemológica, quanto no campo da criação cênica, sobretudo entre artistas que se dedicaram e se dedicam aos teatros políticos. Cabe notar que a renovação ou reabordagem de dispositivos cênico-dramatúrgicos não raro estão enraizadas nas motivações vindas da convivência comum e dos fatores que determinam mudanças na sociabilidade.

Este artigo toma como princípio a análise atual desta aproximação, entre teatro e sociedade, tendo como objeto o texto de Dione Carlos, *Cárcere – ou porque as mulheres viram búfalos*, escrito a convite da Cia. de teatro Heliópolis, coletivo da cidade de São Paulo, no contexto da cena de grupo. A peça originou o espetáculo homônimo estreado na sede da Companhia, em 2022.

A discussão proposta aqui é sobre os modos como estas relações entre fatura artística e mobilização social se estabelecem, diante de um horizonte próprio de expectativas quanto à ideia de teatro político, assim como dos arranjos textuais e cênicos derivados deste. Do ponto de vista histórico, trata-se de um teatro já informado por novas maneiras de pensar a política na cena, distinta daquelas que vigoraram no palco brasileiro ao menos até o final dos anos de 1970.

Influenciadas pelas assim chamadas demandas de identidade, as soluções poéticas do presente assimilam ao texto uma considerável tonalidade performativa, da qual é possível perceber os cruzos entre história pessoal e lugares de classe na representação dos impasses coletivos. Trata-se, do ponto de vista formal, de abordagens dramatúrgicas não tributárias de coordenadas fixas de gênero (no sentido literário) e de aproximações notáveis ao documental, sem que o princípio ficcional seja dispensado. Este quadro envolve, além das questões estéticas, *strictu sensu*, também questões correspondentes ao status ideológico dos cruzamentos entre forma artística e processo social.

## Dione Carlos

Dione Carlos (1977) é dramaturga carioca, embora suas atividades de criação tenham sido realizadas essencialmente em São Paulo. Escreveu peças encenadas fundamentalmente por grupos, como: Cia Capulanas de arte negra, Cia livre, Coletivo legítima defesa e Companhia de teatro Heliópolis. É tributária de uma poética em que surgem apontados temas como passado histórico, ancestralidade negra e imaginário da mulher. Entre suas peças já encenadas estão: *Oriki* (2013), *Bonita* (2015), *Baquaquá* (2016), *Revoltar* (2018), *Black Brecht – e se Brecht fosse negro?* (2019), *Nizinga* (2022), *Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos* (2022). Depois de *Cárcere...* criou uma segunda peça junto à Cia. de Heliópolis, *A boca que tudo come tem fome - do cárcere às ruas* (2025).

O encontro de Dione Carlos com a Cia. de teatro Heliópolis se dá no contexto do rico panorama da cultura de grupo em São Paulo, uma cidade com mais que razoável apoio público às artes, onde os artistas “arrancaram” da administração municipal, na expressão do filósofo Paulo Arantes, um programa de fomento ao teatro sem paralelo no país (Arantes, 2007, p. 8-9). Este é um dado importante no encontro da autora com o grupo. É este capítulo da produção subvencionada que garante o capital financeiro para a realização do processo de montagem de *Cárcere...*, algo inusual se considerarmos um projeto de produção não comercial. Mais que isso, o programa de fomento é um mecanismo de gestão cultural criado para amparar o trabalho de criação coletiva e processos de pesquisa cênica que têm tempo para serem desenvolvidos no longo prazo. Isto oportuniza, entre outras coisas, o reconhecimento mútuo da vocação de classe comum àqueles artistas e os campos de interesse que a partir dali seriam incorporados como matéria no texto e no espetáculo. O convite feito pela Companhia a Dione Carlos traz, subjacente, esta sintonia, que passa por questões de gênero e raça – trata-se de uma artista mulher, negra, em uma peça sobre mulheres majoritariamente negras. Mas passa também, certamente, pelo reconhecimento de classe. Dione é uma autora que vem das classes populares, filha do subúrbio carioca, tanto quanto o grupo dirigido por Miguel Rocha tem sua história e interesses enraizados no universo, conflitos, demandas e imaginários dos andares de baixo da sociedade.

Sobre esta origem, diz a autora:

Tenho uma trajetória um pouco incomum. Comecei muito tarde no teatro, já com quase 30 anos. Costumo dizer que não é possível sonhar com aquilo que você não conhece. Eu não tive acesso ao teatro por muitos anos. Era algo realmente muito distante e destinado a pessoas de uma determinada classe. Venho do Rio, do subúrbio, a gente não tinha acesso a isso. O subúrbio é uma espécie de limbo no Rio de Janeiro. Falo isso aqui porque acho importante [...] Fui criada num ambiente extremamente oral onde palavra era e é garantia. A palavra não é uma performance, no sentido de ser utilizada para tentar se relacionar. A palavra tem uma força. Nesse sentido, acho que sim, venho da tradição dos griôs do Rio de Janeiro, de alguma maneira. Venho do samba, da palavra. Na casa da minha mãe, por exemplo, as pessoas entravam pedindo licença cantando (Carlos, 2019, p. 118).

Não é difícil constatar, na peça, o modo como estas vivências de origem se inscrevem em cena. A experiência do lugar social da autora mistura referências: vai das tradições narrativas e mitológicas da cultura afrodiaspórica amplamente experimentadas no texto, aos modos da sociabilidade que entrecruzam festa, cultura popular de massa e pauta política.

A terceira cena do texto é exemplar destes paralelismos. São ações encadeadas em dois planos diferentes. Em um, há a dança que remete a um dia de visita no presídio. Em outro, a repercussão da liberdade esperada, no diálogo entre as mulheres da comunidade.

### **CENA 3 – AS MULHERES DA CASA SEMPRE SABEM**

(O som do ranger de uma porta metálica é ouvido no espaço. O Bando dança e canta realizando gestos que remetem a uma revista em dia de visita e a uma fila de mulheres levando sacolas transparentes cheias de potes. Maria das Dores ocupa a cena acompanhada da irmã, Maria dos Prazeres e de Mocinha, afilhada de Dos Prazeres).

#### **MARIA DAS DORES**

Essa é a rotina que ninguém vê. Fico aqui sonhando com a volta dele. Já pensou, quando ele voltar?

#### **MOCINHA**

(Para Maria dos Prazeres)

A madrinha vai comprar dez caixas de cerveja, vai fazer churrasco.

#### **MARIA DOS PRAZERES**

Olha aqui, minha afilhada, no dia que o meu sobrinho voltar, eu vou pegar a geladeira. Eu vou colocar a geladeira em cima da laje, vou encher de cerveja, vou comprar um monte de carne. Eu vou mandar a Irene fazer aquela maionese que só ela faz. Tu, Mocinha, tu vai fazer aquela farofa que só tu sabe fazer. E eu vou botar a maior caixa de som que eu encontrar e vou meter uma playlist de pagode. Vai ter Katinguelê, Péricles, Art Popular, Soweto, Péricles, Só pra contrariar, Jeito Moleque, Péricles, Karametade e Péricles. E eu vou mandar tua mãe ficar quieta e não encher

minha paciência com reclamação porque eu vou tomar todas, eu vou beijar meu sobrinho, eu vou receber o meu menino como um rei. O rei que ele é.

MOCINHA

A senhora gosta do Péricles, né, madrinha?

MARIA DOS PRAZERES

Eu gosto é de Xangô, que cuida de mim do lado de Iansã. Mas eu gosto sim, de Xangô e do Péricles (Carlos, 2024, p. 40).

### **A Cia. de teatro Heliópolis**

A Companhia de Heliópolis tem sede, por meio de cessão de uso do espaço, na Casa de Teatro Maria José de Carvalho, no bairro do Ipiranga, nas imediações da favela Heliópolis, em São Paulo. O imóvel pertence à Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo e abriga há onze anos as atividades do coletivo, além de acolher diversos grupos de teatro durante seus processos de criação e temporadas regulares de apresentações. Quase a totalidade dos integrantes do grupo vive na favela. É uma informação que em outro contexto poderia ser acidental, mas aqui significa elemento essencial ao que apontamos como a singularidade performativa no trabalho do grupo, assimilada pela dramaturgia.

A companhia surgiu no ano 2000, reunindo jovens daquela comunidade, sob direção de Miguel Rocha, que segue como diretor até o momento. A ideia inicial era montar o espetáculo *A queda para o alto*, baseado no romance homônimo de Sandra Mara Herzer. Desde então a Companhia montou doze espetáculos, todos criados em diálogo com a paisagem humana da favela. Depois de *A queda para o alto*, vieram as peças *Coração de vidro* (2004) e *Os meninos do Brasil* (2007). Entre 2008 e 2009, com o patrocínio da Petrobras, foi criado o espetáculo *O dia em que Túlio descobriu a África*. Em 2016, estreou *Medo*, inspirado nos ataques do PCC em São Paulo ocorridos uma década antes. Ali se apontava um dos temas recorrentes da Companhia: a violência, especialmente contra os estratos sociais de base da sociedade. Também neste ano o grupo voltou a ser contemplado com subvenção pública e passou a chamar a atenção da crítica, desta vez para o projeto de pesquisa que resultou no espetáculo *Sutil Violento*. O projeto seguinte geraria a peça *(IN)JUSTIÇA*.

*Cárcere...* estreia em 2022 e consolida o grupo no panorama teatral de São Paulo. O espetáculo recebeu diversos prêmios, entre os quais o Shell e o da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). O projeto que levou à montagem da peça trata da questão do

aprisionamento em massa no Brasil e seus desdobramentos. Foi elaborado para comemorar os 20 anos da Companhia e foi um dos selecionados pelo Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo.

### **Performatividade, documento, símbolo**

Estas notas sobre a autora e o grupo nos levam a alguns aspectos salientes do texto: a sua vocação a um só tempo documental, performativa e simbólica.

Trata-se de uma performancização da cena que só pode ser compreendida em relação aos seus contextos. Qual seja, as escolhas, temáticas ou estilísticas, não podem ser desvinculadas das condições materiais de vida dos artistas que agenciam a construção da peça e do espetáculo, nem tampouco do fundo metafísico que serve a narrativa, como uma metáfora estendida. Ainda que a representação se efetive, tanto no texto quanto na cena, em chave de ficção, é uma obra matizada pelo *background* da experiência social real, gestada junto ao mito. O ponto de chegada, por assim dizer, comprometido, segue engajado na exploração de um problema localizado no espaço coletivo da favela: a punição institucional dos empobrecidos.

A peça organiza-se a partir de referências buscadas no repertório da cena dramática, do teatro épico-narrativo, e assimila o viés performativo, no sentido da relação umbilical entre arte e vida. Para uma compreensão das linhas gerais da ação e de algumas das questões apresentadas no texto, reproduzimos o resumo/sinopse apresentado quando da temporada em São Paulo. É um extrato que vai além da síntese fabular:

As irmãs Maria Dos Prazeres e Maria Das Dores têm a vida marcada pelo encarceramento dos homens da família: primeiro, o pai; depois, o companheiro de uma; agora o filho da outra. Dentro do presídio, o jovem Gabriel – que sonha em ser desenhista – aprende as estratégias de sobrevivência para lidar com as disputas internas de poder e a falta de perspectivas inerente ao sistema carcerário. Naquele microcosmo, a violência dita as regras e não poupa os considerados fracos ou rebeldes. Fora dali, em suas comunidades, as mulheres – mães, filhas, afilhadas – buscam alternativas para, ao menos, tentar romper os ciclos de opressão que as aprisionam em existências sem futuro. Outros horizontes são possíveis? Os saberes ancestrais resistiram à barbárie e atravessaram os séculos nos corpos, nas vozes e nas crenças das e dos africanos que, escravizados, fizeram

a travessia do Atlântico. Iansã, Rainha Oyá, deusa guerreira dos ventos, das tempestades e do fogo, não abandonou seu povo. Ela permanece iluminando caminhos e inspirando fabulações para que seus filhos e filhas experimentem, por fim, a liberdade. O título da peça faz referência às mulheres que transmutam as energias de violência e morte e reinventam realidades.

Pela descrição é possível notar de imediato a proposta da autora, de dispor, em linhas paralelas, um plano factual mais próximo da narrativa naturalista, a um outro, de ordem simbólica, extrafactual, traduzido na recuperação da mitologia iorubá a partir da trajetória de Oyá/Iansã – o arquétipo da grande mãe africana que transforma-se em búfalo para defender os filhos.

A base da pesquisa que gerou a peça e o espetáculo é essencialmente o documento, tomado como fonte aberta, em que este quase gênero da cena contemporânea foi investigado através de diferentes materiais, como os relatos colhidos entre mulheres da favela. Em certa medida, são biografias cênicas não só das depoentes como também do *locus* social visto em conjunto. É importante notar que este teatro em diálogo com o documental não significa estreitamento da ficção em favor do documento, mas mútua abordagem entre a matéria ficcional e a inspiração na realidade. Como indica Marcelo Soler nos seus estudos sobre o teatro documentário, mais que o registro sociológico a cena passa a questionar e entretecer elementos como memória coletiva e criação artística.

Numa proposta de teatro documentário, questões específicas são apresentadas para o espectador. O acervo da memória social, por exemplo, trazido à baila pelos documentos de ordem sonora, imagética ou escrita é matéria do gesto artístico. Inquietações surgem: o que esse dado tem a nos dizer? Como ele se articula com os outros signos que compõem o discurso? As referências sobre o fato, pessoa/grupo social e/ou época documentados são solicitadas em busca de uma decodificação. Não há como escapar, os dados documentais fazem com que o contato direto com uma versão sobre os acontecimentos históricos requeira do espectador seu posicionamento sobre os mesmos [...] A proposição de um processo em teatro documentário, portanto, oferece aos envolvidos (documentaristas, documentados, espectadores) a oportunidade de questionamento ético sobre questões urgentes em dias que o ‘show do eu’ impera sobre a ‘consciência do nós’ (Soler, 2013, p. 142-143).

O factual é então agenciado pelo simbólico, em um procedimento que lembra a sentença de Jean-Pierre Sarrazac a respeito do drama contemporâneo: “Evoluindo em espaços mentais [...] as personagens estão a todo momento preparadas para uma travessia



do seu passado e do seu imaginário coletivos” (Sarrazac, 2002, p. 88).

Em *Cárcere...* o depoimento social funciona como matéria de base a servir de argamassa para a criação literária, e permanece na obra como um qualificativo, um valor sem o qual ela seria outra. Nesse aspecto, é interessante analisar os modos como o documento, agora rearranjado na moldura ficcional, sobrevive, vazado na dialógica textual tanto quanto nos outros elementos da encenação, como a dança.

É neste cruzamento de motivações – mitológicas, reais, imaginadas ou documentadas – que a dramaturga opera as pactuações, alinhamentos e dissensos de um teatro colado de todo modo à vida, na direção de um debate sobre a subalternização da existência a partir dos lugares de classe das personagens, em cenários estéticos e políticos liminares (Caballero, 2011). Ou seja, no liame entre verdade e invenção, registro e fábula. Ou, em outras palavras, entre representação, performance e política.

Os lugares e conflitos de classe são problematizados na própria ossatura dialógica, por via direta ou indireta, através da tematização dos abismos entre grupos sociais ou por via da discussão sobre a racialização dos corpos – dos personagens e provavelmente dos artistas. Isto reforça a percepção de uma performatividade imediatamente política, em horizontes intercambiáveis. Subliminarmente, a peça intui os caminhos de uma experiência artística que não se funda em abstrato e sim em um fazer indissociado do lastro histórico brasileiro, no sentido da sociabilidade geral, do conjunto de práticas que incluem o imaginário escravocrata e o situam dentro do sistema que o rege.

Em uma passagem marcante do texto, a personagem Maria dos Prazeres, que tem o filho preso, visita a advogada. É uma das falas que inscreve com maior precisão as relações entre lugar de classe, aparatos institucionais e subjetividades, que a peça elege como eixos.

#### MARIA DOS PRAZERES

O meu filho tá bem? Essa é a pergunta que você faz para a advogada que estive com ele. É uma madame bonita, de unhas pintadas com francesinha bem-feita (se bem que eu faço melhor). Ela tem um cheiro bom, a Doutora. De quem usa perfume caro. Daí, você olha para as suas próprias mãos grossas de quem mexeu muito com água e fogo, ora limpando, ora cozinhando e pensa que gostaria de ter aquelas mãos de quem escreve. Mãos de Doutora, mãos de advogada. Acho que é por isso que larguei o fogão, o tanque e fugi pro esmalte, pro algodão, pra acetona. A Doutora, ela se cuida. Dá pra ver. Mesmo trabalhando tanto. Ela tem tempo pra se cuidar, não é como eu. Ela faz perguntas sobre você e teu filho, mas ela já conhece as respostas. Está só cumprindo seu papel. Todo dia ela defende o mesmo caso, a mesma pessoa. Ela só muda de roupa. Já se acostumou. ‘Todo cidadão tem direito de defesa’, ela diz. Sobre a mesa da Doutora tem



uma montanha de pastas verdes com muitos papéis. Será que ela consegue ler tudo? Sobre a mesa dela tem também a foto de uma criança. Será que ela é mãe? Ela retira um creme da bolsa para passar nas mãos, enquanto ouve minha irmã falar sobre o nosso Gabriel. Ela olha para o computador na sua mesa e fica lá, digitando. O que será que a Doutora tanto escreve? De vez em quando ela olha pra gente, não por muito tempo. Ela erra o nome do Gabriel, mas acerta o sobrenome. São tantos 'da Silva', sem pai, que ela confunde. A doutora diz que o julgamento pode demorar semanas, meses. Não importa se é inocente ou culpado, mas o que o tá escrito no processo. E no processo o nosso Gabriel é culpado. Não importa se ele não fez o que dizem, se tem gente dizendo que não foi ele. No papel tá escrito que foi. A Doutora encerra o atendimento conosco, diz que precisa receber outra família naquela sala. É a mesma família composta de 'dois contra o mundo'. Mãe e filho, mãe e filha. A Doutora diz que 'está fazendo tudo o que pode'. Deve estar mesmo. Ela faz a mesma coisa todo dia. Tem experiência. As suas mãos são bonitas, mas o seu rosto está cheio de corretivo para tentar disfarçar as olheiras. Eu acho que a Doutora não dorme. Fazer todo dia a mesma coisa deve roubar o sono dela. Nada que se compare ao pesadelo que a gente tá vivendo, mas ela também não consegue mais dormir (Carlos, 2024, p. 47).

A performatividade, no caso, é menos amparada na recorrência mais saliente dos teatros performativos usuais – com o gosto pelos relatos íntimos – que na ideia de uma performance diretamente política e social, em que os artistas são elas e eles mesmos os vetores reais que alimentam as motivações da dramaturgia. Aqui o desdobramento de vida em arte envolve a um só tempo as coordenadas de lugar de classe e de condição de gênero. Tanto quanto uma história sobre os homens encarcerados nas prisões, é uma história sobre as mulheres encarceradas nos espaços de “liberdade” do meio social, notadamente onde vivem os subalternizados. Estes cruzamentos não são pacíficos. Do ponto de vista da forma, por exemplo, uma questão saliente é a da tonalidade do naturalismo dramático que segue paripassu às funções épicas.

Nos termos em que Jean-Pierre Sarrazac tratou o tema do hibridismo de gêneros na cena contemporânea:

A subjetividade destes autores é diretamente política. Não se alimenta do ego solitário de um escritor, mas da combinação discordante das vozes de uma época [...] Esta voz, que transforma o autor em sujeito épico, é contígua ao teatro e à realidade; percorre os caminhos mistos da arte e da vida. Além disso, detém o poder de suspender e de retomar o desenvolvimento da peça. Engrena e problematiza [...] no cruzamento dos modos dramático, épico e lírico; no ajuntamento de formas teatrais e extrateatrais; e da passagem da voz narradora-interrogante que não se reduz ao 'sujeito épico', em direção a uma subjetividade alternadamente dramática e épica (Sarrazac, 2002, p. 76).

Nesse sentido, vale apontar que a cena invoca os retratos da sociabilidade lançando-se em ao menos duas direções. Primeiro, mais especificamente na direção da coordenada ideológica, em presente contínuo, ao explorar o problema da racialização. Mas nesse caso, indo além do próprio tema racial. Isto coincide com a fala de Leda Maria Martins, quando da caracterização da cena negra:

[...] o teatro negro tece-se em uma performance que não se separa do cotidiano, mas que a ele se alia na apreensão mesma da realidade [...] Pensar um Teatro Negro, em uma acepção estrita, demanda, portanto, a compreensão e o reconhecimento desse arcabouço teatral que funda a própria experiência expressiva do negro, sem reduzi-lo a um agrupamento de textos elaborados por escritores negros ou reunidos por uma temática racial (Martins, 1995, p. 65).

A segunda direção leva à condição de classe propriamente dita, no contexto das desigualdades estruturais de sociedades economicamente dependentes e da relação entre localismo e totalidade. É algo que parece próximo às criações artísticas que não raro operam através da alegorização, como sustenta Ismail Xavier ao comentar o inconsciente político a partir do pensamento de Fredric Jameson:

Há o texto mais localizado, que expressa um inconsciente geopolítico ancorado em um contexto nacional em que a representação alegórica, voltada para a figuração de uma forma de estar no mundo, alude ao sistema mundial e, ao mesmo tempo, expressa certo modo, local e específico, de estar inserido neste sistema. Aqui, segundo ele, o senso de pertinência a um espaço, digamos periférico, se confunde com o político e mesmo com o existencial, como seria próprio da vivência em países dependentes (Xavier, 2000, p. 108).

## **Sociabilidade da forma**

Neste artigo consideraremos a acepção contemporânea da palavra dramaturgia, ou seja, uma prática que estende-se em um campo amplo, além do texto – no modelo dramático ou não. Inclui as narrativas ligadas diretamente ao ato cênico. No caso particular desta peça, o que chamamos “obra” tende a ser a busca dos gestos artísticos que sedimentam o ato estético como um resultado “em trânsito”, através do qual podemos discutir as questões de criação e os assuntos de fundo não apenas no âmbito das suas tipificações, mas, sobretudo, nas suas negociações entre autonomia criativa e determinação social.

Esta é quase uma necessidade da dramaturgia brasileira contemporânea, se a disposição estiver mais centrada na liberdade produtiva das formas oximóricas que nos modelos usuais oferecidos pela literatura dramática.

Se olharmos nessa perspectiva veremos que os impasses entre assunto e forma foram relativamente pouco explorados no teatro brasileiro moderno. Desde os anos de 1940 – para ficar em um marco precário tomado como momento de consolidação daquela cena – o mais recorrente, como sabemos, era a afirmação da expectativa em torno do “verdadeiro” teatro brasileiro, amparado no repertório europeu, por alinhamento ou por oposição. No capítulo da dramaturgia trata-se, do ponto de vista prático, de uma esperada correspondência dos assuntos aos gêneros e estruturas modelares da tradição dramatúrgica.

Mas o processo histórico nos trouxe, hoje, a uma vasta produção “pós-gênero” que nos comunica sobre o hibridismo das formas não só como experimento, mas como necessidade. Podemos mesmo dizer, forçando a contradição, que para nós muitas formas dramatúrgicas deliberadamente “erradas” do ponto de vista do gênero literário, são na verdade as “certas” se compreendermos que uma sociabilidade quebradiça como a brasileira tem mais chances de se reconhecer no desvio que no cumprimento das tradições de escrita para o palco. *Cárcere...*, com a sua deliberada mistura de elementos épicos, dramáticos (e, ainda, melodramáticos), documentais e lírico-simbólicos nos diz também sobre isso.

Não por acaso o texto/encenação dialogam com a disposição para a escrita laboratorial. O que quer dizer que contornam as expectativas que, enfim, dariam no seu contrário. Hoje, salvo engano, um dos elementos que configuram certa consciência do teatro brasileiro é a assunção da responsabilidade sobre uma política de formas em processo de experimentação. Esse fator sem dúvida dialoga com o sentido geral da cena internacional, mas entre nós tem as suas configurações próprias. Por exemplo, não parece acidental investigar a criação cênica como sumo da nossa incompletude histórica, a partir da representação dos lugares de classe, identidade, raça, atualizados no palco. Do que podemos intuir que as eventuais incongruências e desarranjos da linguagem cênica revelam, no campo estético, as falhas e descontinuidades do campo social, às vezes mais, às vezes menos criticamente.

## Texto e cena

*Cárcere...*, o texto/montagem é, neste momento, a penúltima criação da Cia. de teatro Heliópolis e um dos trabalhos mais recentes de Dione Carlos. Narra, como informado, sobre aquelas duas irmãs, personagens da classe trabalhadora que simbolicamente “viram búfalos” para revelar os meandros da vida dos encarcerados. Enquanto a mãe enfrenta o sistema jurídico-prisional na tentativa de libertar o filho preso injustamente, lutando pela sobrevivência da família, sua irmã é refém do ex-companheiro, também encarcerado, a quem deve garantir a subsistência no presídio. Presas ao ciclo dramático, lutam para quebrá-lo.

Abaixo apresentaremos a relação de figuras e personagens descrita pela autora, tal qual aparecem na folha de rosto do texto:

### FIGURAS/PERSONAGENS

Bando - coro de vozes.

Voices - mulher/ detentos 1, 2, 3 e detento/poeta.

Maria das Dores - mãe de Gabriel, irmã de Maria dos Prazeres.

Maria dos Prazeres - mãe de Olga, irmã de Maria das Dores.

Mocinha - afilhada de Maria dos Prazeres.

Olga - filha de Maria dos Prazeres. Iansã/Oyá menina.

Gabriel - filho de Maria das Dores, jovem desenhista preso injustamente.

Lady - encarcerado, homem gay.

Jó - uma vítima de assalto.

Anjo - detento, o líder da cela.

Enfermeiro - um enfermeiro do sistema carcerário.

Policial - policial que prendeu Gabriel.

Mister M. - carcereiro

(Carlos, 2024, p. 23).

A divisão entre personagens reconhecidas como tal e o que a dramaturga chama de “figuras” ilumina uma separação bem explicitada na narrativa: por um lado, a assunção da mimese naturalista, no sentido rigoroso da composição de papéis. Por outro, os vários procedimentos de estilização desta face naturalista mais imediata, operados fundamentalmente através de suspensões da ação através de intervenções corais (na encenação, muitas vezes dançadas). Este movimento pendular entre a composição redonda de personagens e as sínteses imagéticas exibem de imediato as duas frentes de

expressão articuladas na cena: a literal e a simbólica.

Para a visualização destes diferentes dispositivos há quatro modos centrais de articulação entre o texto escrito e a encenação. Através deles podemos fazer a decupagem da estrutura, pois são recorrentes. A peça traz um prólogo e nove cenas, divididas em:

1. Narrações - isoladas ou corais - e diálogos;
2. Indicações de coreografias musicadas, seguidas de passagens dialogadas ou narrações;
3. Indicações de coreografias musicadas sobrepostas aos diálogos ou narrações;
4. Indicações de coreografias musicadas sem diálogos ou narrações.

Como exemplo destas interpolações, segue a descrição do prólogo:

A) Rubrica:

PRÓLOGO DA TRAVESSIA

IAN SÃ CHEGA AO BRASIL

Corpos formam um navio em alto-mar. No centro da embarcação, uma menina é protegida, escondida pelos corpos que a cercam. Vozes humanas emitem sons de lamentos e murmúrios, brados de guerra, imitam animais. Os corpos cantam e dançam, formam um BANDO. Todas as vozes singulares desta narrativa nascem do coletivo (Carlos, 2024, p. 25).

B) Descrição da encenação: O espaço não é definido com recursos cenográficos que não sejam os próprios corpos dos atores e atrizes. A rubrica é traduzida em cena como coreografia musicada. Uma voz narradora intercala-se aos movimentos e às outras vozes.

C) O texto:

VOZ DE MULHER

Dizem que a gente vira carneiro depois de cruzar a linha do mar.

Nos levam daqui para nos transformarem em bichos lá.

E nos sacrificam e nos devoram e nos servem em banquetes repletos de fantasmas, pessoas sem corpo, mas que não chegam a ser assombrações,

apenas não conseguem morrer.

BANDO

(Sons de orações murmuradas, ondas do mar)

VOZ DE MULHER

Estão sempre com fome, mesmo com a barriga cheia. Por isso nos devoram.

Eles pensam que viemos sem nada. Ledo engano.

BANDO

(Gargalham)

Nossos corpos são assentamentos. Foi assim que Ela chegou aqui.

BANDO

(Cantam repetindo as palavras “Oyá” e a saudação “Epahey”)

Dizem que a Mãe dos nove tem privilégios. Oito filhos nasceram mudos e um nasceu com voz de animal.

BANDO

(Batem com os pés no solo, as mãos no corpo, recriando o som de tambores)

Dizem que ela é capaz de se transformar em búfalo. Dizem que Ela entrega os chifres do animal nas mãos de suas filhas para que elas batam um chifre contra o outro. Esse é o sinal de que estão em perigo. É quando Ela vem em socorro. Dizem que Ela é capaz de se transformar em borboleta.

(Os corpos dançam imitando vento, com as mãos espalmadas para o ar).

VOZ DE MULHER

Porque Ela não tem medo da morte. Ela é a mãe dos mortos. Nossos corpos são assentamentos. Foi assim que Iansã chegou aqui.

- A menina que estava protegida pelo bando é revelada. Ela encara a plateia e lidera o bando, caminhando pela cena, sendo seguida por eles e elas. Apenas uma mulher fica no centro da cena. O Bando, porém, a observa e interage com ela (Carlos, 2024, p. 26).

### **Estrutura, linguagem, sentidos**

Podemos considerar, olhando este esquema geral, que o texto cumpre uma estrutura relativamente instável, ou variante, visto comportar diversos modos que

definem seu arcabouço formal. Temos, por exemplo, quanto aos modos de exposição da ação: a ordenação temporal característica da forma dramática e sua expectativa de que a ação flua em direção ao futuro e, talvez em direção a alguma forma de desenlace. Aqui chamaremos de ação ao movimento que mobiliza as personagens (enquanto personagens, não enquanto figuras) com certa disposição razoavelmente firme para um andamento regular, em termos de exposição das demandas em conflito, complicação e, eventualmente, resolução. De outro modo, como se pode observar, tal ação, ainda que esteja disponibilizada para cumprir este caminho, encontra a resistência dos dispositivos de retardamento ou suspensão característicos dos recursos épico-narrativos que fazem a contraforça do movimento dramático. De uma maneira em que a totalidade da estrutura tende ao andamento e à composição do quadro naturalista, mas é, aqui e ali, impedida de bastar-se nele.

Assim, temos no andamento da peça os dispositivos mais próximos do desejo “dramático”. Lá estão a sua instância retórica (fala das personagens, em diálogos) e o escopo mais explícito do pensamento e das atitudes que definem, em termos naturalistas, as personagens. Em outro procedimento, temos a mobilização dos elementos mais especificamente cênico-espetaculares da narrativa, com menor interesse pela fala verbal. São as passagens em que as entradas gestuais e a música ocupam totalmente o espaço físico-sonoro da representação.

E temos, ainda, os momentos de simultaneidade, quando estes artifícios da carpintaria se entrecruzam, total ou parcialmente.

Desta estrutura mais geral podemos partir para os cotejamentos entre os recursos poéticos, o contexto social e a linguagem. Como princípio operativo é possível pensar não só sobre como a linguagem é articulada a partir do esquema, mas também sobre quais são os elementos socioestéticos mobilizados na encenação.

### **O elemento cênico-coreográfico**

O espetáculo, como apresentado, tem forte participação do discurso não verbal, notadamente através das intervenções coreográficas e gestuais que funcionam, na economia interna da encenação, gerando ao menos dois efeitos. Primeiro, como se observou, a quebra do andamento naturalista. As passagens dançadas, embora não



anulem, suspendem em certo grau o naturalismo dos diálogos. Segundo, agora já no âmbito próprio dos significados, a dança tende a insuflar uma relação mais aberta entre gestualidade e sentido. De uma forma que no espetáculo a fábula ganha, nestes contrastes, um tipo específico de intensificação e de efeito.

Na montagem, apesar dos diferentes status interpretativos que gesto dançado e gesto representado possam apresentar, parece haver uma negociação muito precisa entre ambos. Não é difícil perceber, por exemplo, que a dança, tanto quanto a música, incorporam ou são incorporadas à mimese – não para detoná-las, mas para ampará-las. O gênero da gestualidade dançada no espetáculo está então em uma zona intermediária entre a mimese e a abstração, mantendo, entretanto, sempre uma relação mais ou menos visível com a referencialidade da fábula – por exemplo: nas cenas passadas no cárcere as coreografias, quando dispensam o verbo, apresentam-se também na chave de uma narratividade referencial, com movimentos, dinâmicas e composições físicas que não agridem a referência, apenas a redimensionam em formas livres.

Desse modo, podemos dizer que o espetáculo orchestra a sua sintaxe a partir de procedimentos variados, mas tem como objetivo manter o seu campo semântico atendendo à vocação geral do projeto, que comporta tanto a abstração quanto as variações do naturalismo.

Esta nota será lateral se dela não tirarmos melhor proveito que a descrição do seu modelo comunicacional. Então será necessário pensar nos fundamentos propriamente sociais das escolhas que articulam a linguagem, seja no campo da mimese estrita, seja no campo do simbólico. Quanto à questão do naturalismo, será preciso perguntar à obra sobre as consequências propriamente políticas dos artifícios utilizados. Por exemplo, o que uma cena de feição parcialmente ilusionista pode oferecer a um projeto estético (o da Companhia, da autora), no sentido da apresentação daquelas demandas em chave marcadamente afetiva e, no limite, melodramática?

Na pista da narrativa coreográfica, quando falamos daquela negociação entre forma, contexto e sentido, o que se poderia dizer, no âmbito das questões apresentadas pelo espetáculo?

**Imagem 1** – Cena do espetáculo. A atriz Dalma Régia no primeiro plano



Fonte: Acervo pessoal do fotógrafo Tigazz.

**Imagem 2** – Caracterização de Iansã/Oyá no espetáculo



Fonte: Acervo pessoal do fotógrafo Tigazz.

Sobre este aspecto, vale uma nota de Valentin Volóchinov.

Uma vez que o signo é criado entre os indivíduos e no âmbito social, é necessário que o objeto também obtenha uma significação interindividual, pois apenas assim ele poderá adquirir uma forma sígnica. Em outras palavras, somente aquilo que adquiriu um valor social poderá entrar no mundo da ideologia, tomar forma e nele consolidar-se [...] No geral, a tarefa de compreensão não se reduz ao reconhecimento da forma usada, mas à sua compreensão em um contexto concreto, à compreensão da sua significação em um enunciado, ou seja, à compreensão da sua novidade e não no reconhecimento de sua identidade (Volochinov, 2017, p. 111).

No espetáculo o verbo não pode ser visto como único disparador do pensamento, no sentido textocêntrico. É preciso verificar o que diz o cotejamento entre texto e variações corporais de maneira que a composição física, menos obediente a sentidos precisos, seja pautada indistintamente pela função enunciativa vinda da palavra. Ambas compõem com igual função, embora em formas diferentes, o quadro em que o sistema social pode ser lido.

Assim, observamos que o movimento físico deve ser visto como enunciação que convoca implicações com a textualidade verbal, em idas e voltas nas quais a autonomia do plano coreográfico é ora afirmada, ora relativizada. Quanto a isso, é importante notar como no espetáculo os elementos que demarcam o espaço e o tempo das cenas dançadas perfazem um tipo de performance corporal que propõe pensar não apenas possibilidades de escrita e leitura a respeito das questões de fundo, mas também os modos como esses temas são atualizados segundo certas perspectivas críticas a respeito das relações de poder.

Por exemplo, é possível ver, nas cenas dançadas, o desenho simbólico das resistências tanto quando das opressões, operando de modo interligado – por vezes alternadamente, por vezes sincronicamente. Isto é, tanto as resistências quanto os poderes das opressões nos chegam pelos movimentos, ações e gestos de maneira concomitante. Desta forma, é a partir dos comportamentos e condutas corporais que os sistemas sociais são constituídos e, por isso, não podem ser lidos como representações em abstrato – transcendentais ou metafísicas.

Trata-se de uma concepção em que poder de mando e subalternização dos sujeitos aparecem entretecidos “em estratificações observáveis nos níveis de descrição do corpo – percepções, hábitos, memórias, cognições” (Marques, 2022, p. 87) e, além disso, os poderes

do mando, tanto quanto da contestação, “estão interligados nos e pelos corpos conforme os próprios se comportam como indivíduos segmentados nas mais diversas categorias sociais – classe, gênero, etnia” (Marques, 2022, p. 87).

Dessa maneira, aquilo que podemos identificar como representações físicas no espetáculo possui pesos, volumes, direções, medidas, energias e significados conforme são materializadas no continuum estabelecido “entre as insubmissões resistentes e os poderes subordinantes atualizados nas e pelas co-implicações corporais com os mais diversos contextos sociais” (Lugones, 2003, p. 89).

As ações, os gestos, a performance física, são informados por um poder que em princípio está fora do corpo. Por outro lado, há um movimento pendular que pode ser visto facilmente na montagem. Como notara Michel Foucault quando se referia às sociedades modernas, “[...] o poder penetrou no corpo, está exposto no próprio corpo, de modo que, a impressão de que o poder vacila é falsa, porque ele pode recuar, se deslocar, investir em outros lugares” (Foucault, 2015, p. 283). Portanto, as coreografias representam a administração disciplinar da vida, ao mesmo tempo em que ensaiam a fuga dos enquadramentos.

## **Problemas críticos**

Como nota adicional, consideramos que as justaposições entre teatro e sociedade que o texto de Dione Carlos evoca nos oferecem alguns problemas críticos que podem ser de interesse. Nessa perspectiva metodológica, a análise dos objetos singulares deve ser empreendida no mesmo movimento do seu processo político-criativo. Nesse sentido, “a ênfase dada ao processo não é feita em detrimento da obra [...] só nos interessamos em estudar o processo de criação porque a obra existe. Mas, o foco não é apenas avaliação estética do resultado e sim o fenômeno que a gerou” (Salles, 2008, p. 37).

Neste trabalho a autora está alinhada aos que seguem em busca da representação das imagens do povo. São obras que tratam o assunto de frente, já na primeira face das suas narrativas. E oportunizam, nas suas variações formais, verificar o que há de novo, e o porquê, no modo como estas representações acontecem atualmente.

Por “representações das imagens do povo” entendemos não apenas a representação do popular, no sentido amplo. O que organiza estes autores e autoras é a disposição em

tratar a ideia de povo articulada a um lugar de classe determinado, mas também ao estudo das suas subjetividades, o que nos parece um gesto político por excelência.

Derivada deste desejo, as ideias de povo e de lugares de classe movimentam-se com a conjuntura. O que coloca a criação artística diante de novas questões. Por exemplo, o arrefecimento das lutas sociais que vinham ancoradas nas teorias socialistas clássicas. A militância política com interesse na transformação social já não abraça, ao menos não majoritariamente, os projetos de mudança baseados na revolução geral do sistema. Esta mudança de chave complexificou bastante as coisas. Modificaram-se as formas de simbolização artística das classes sociais e seus impasses. Isto explica outras maneiras de considerar o conceito de político que demarcou tanto uma parte do pensamento social quanto a criação e produção teatral. A ação política mais importante, hoje, vem das lutas setoriais, localizadas, que valorizam pautas específicas. Nesse sentido, as políticas da identidade têm sido fundamentais na disputa de valores e direitos que vivemos. E têm relevância na fatura artística, como se pode notar nesta peça.

Na esteira das relações que são propostas aqui, uma constatação e uma pergunta surgem de forma recorrente: se considerarmos o movimento pendular entre autonomia e determinação da obra teatral, o que mudou, o que muda, nos termos próprios da formalização cênica interessada em retratar este lugar de classe?

Do ponto de vista crítico, já não se trata apenas de elencar e ler os elementos formais, *strictu sensu*, de textos e espetáculos, mas talvez de pensar naquelas criações de uma maneira em que autonomia e condicionamento não sejam fatores autoexcluentes e sim complementares. Se partimos do princípio de que a forma arrasta para si todo o seu processo, podemos perguntar: de que maneira, com os deslocamentos do processo, o sistema expressivo dos espetáculos atuais é movimentado? O que acontece com a invenção livre diante das condições materiais que a informam? O que é a imagem de povo na época em que a estética passa a ser não algo acidental, mas essencial ao modelo ideológico do capitalismo tardio?

A peça de Dione Carlos nos mostra que as mudanças de perspectiva no quadro das mobilizações sociais provocaram fundas respostas no espaço livre da cena, muitas vezes a contrapelo. Isso revelou uma série de gestos criativos “desobedientes”. A questão, a esta altura dos estudos teatrais, não é apenas identificar hibridismos, derivas estéticas e variantes – o que é fato. A questão é intuir, a partir daqui, como interpretar os novos



imaginários políticos no seu encontro com a cena. *Cárcere...* nos chama a verificar então não apenas as sintaxes como também as semânticas possíveis, em contexto, do teatro brasileiro que mostra interesse pela discussão social.

## Referências

ARANTES, Paulo. Paulo Arantes: um pensador na cena paulistana [Entrevista concedida a] Beth Néspoli. **O Estado de São Paulo**, Caderno 2, São Paulo, p. 8-9, 15 jun. 2007.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários liminares**: teatralidades, performances e política. Uberlândia: Edufu, 2011.

CARLOS, Dione. **Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos**. Belo Horizonte: Javali, 2024.

LUKÁCS, Giorgio. **Il dramma moderno**. Milano: Sugarco, 1976.

Maratona de dramaturgia [Entrevista concedida a] Isabel Diegues, José Fernando Peixoto de Azevedo e Kil Abreu. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. p. 117-141.

MARQUES, Alexsandro da Silva. **Tornando-se sujeitos da aprendizagem filosófica**: experimentações, modelagens e análise cognitiva de um ateliê filosófico na formação de professores/as. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-graduação multi-institucional em difusão do conhecimento, Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

SALLES, Cecilia Almeida. **Redes da criação** – construção da obra de arte. Novo Horizonte: Novo Horizonte, 2008.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama** – escritas dramáticas contemporâneas. Porto: Campo das Letras, 2002.

SOLER, Marcelo. O campo do teatro documentário. **Revista Sala Preta**, São Paulo: ECA-USO, v. 13 n. 2, p. 130-143, 2013.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: 34, 2017.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

Submetido em: 01 out. 2025

Aprovado em: 22 dez. 2025