

# **Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV): tradução da diferença vida/cena nas comunicações de uma opera-samba<sup>1</sup>**

Fabíola Ballarati Chechetto

*Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PPGCOS/PUC-SP). Membro do Institute of General Semantics (IGS) New York, USA e do Grupo de Pesquisa Espaço-Visualidade/Comunicação-Cultura (ESPACC) coordenado pela Profa. Dra. Lucrécia D'Alessio Ferrara (PUC-SP).*



O pequeno galpão do *Teatro Popular União e Olho Vivo* (TUOV) recebe uma vez mais o público, em cadeiras sem numeração, no mesmo chão sem desnível. *Tudo é palco, todo mundo é artista, nada é cena?! O ritual do teatro se repete e o espetáculo se refaz: “Atenção! Atenção! Senhoras e senhores, Alunos e professores, Desempregados e trabalhadores! Atenção! Atenção! Gente da rua, povo da lua! [...]”* (VIEIRA, 2019, p. 91). Existe uma estranha ligação entre espaço e palco, pessoa e artista, cenário e realidade?

Neri, Mestre-sala e Porta-bandeira vestidos com trapos de algodão cru, jeans, e materiais recicláveis entram na passarela rodopiando no ritmo de um samba que paulistano mistura sambas e lugares e cantam o hino do grupo:

Essa é a nossa bandeira  
Bandeira simples de uma só cor  
Vermelho, sangue (2x)

Cortada pela Maria do Manguê  
A dobra cerzida pela Joana da Vida  
Pano áspero, grosseiro  
Algodão cru, brasileiro

Bandeira feita por mão de costureira  
Alinhavada por linha companheira  
E, olhando bem vai se ver  
Olhando bem vai se ver bordado  
O sonho, o sonho, o sonho que cada um quer ver sonhado  
O sonho, o sonho, o sonho que cada um quer ver sonhado (*repete*)  
(VIEIRA, 2019, p. 92)

---

<sup>1</sup> Uma versão modificada deste trabalho foi publicada por Chechetto (2024) como capítulo do livro *“Novecento e teatro”* (Pizza e Sementilli, 2024), junto a uma coletânea de textos relativos à conferência *“Novecento e teatro: antropologie a confronto”* realizada na *Università degli Studi di Perugia*, na Itália, de 25 a 26 de outubro de 2021.



Facebook (2023)

Este trabalho analisa como a *mistura das diferenças* atua na *montagem* dramatúrgica de um teatro popular brasileiro de resistência como o *Teatro Popular União e Olho Vivo*, enquanto traduz a dramaticidade *do* cotidiano nas possíveis analogias *vida/cena* da peça teatral “Bom retiro Meu Amor Ópera Samba”. Por *mistura das diferenças* entende-se *mistura* como conjunto, complexo, amálgama de elementos distintos em contato - e *diferenças* compreendidas nas seguintes dimensões: diferenças culturais do contexto dramatizado (os imigrantes de variadas proveniência habitantes do bairro do Bom Retiro), diferenças dramáticas entre personagens passados e presentes coabitando a peça apresentada (Rei Momo, Saci-pererê, Queixadas), diferenças entre ritmos e tradições musicais (samba carioca/paulistano, forró nordestino, ópera, capoeira), diferenças entre fábulas e narrativas nos cinco atos, diferenças entre vários gêneros artísticos no teatro popular, diferenças das intenções nas várias formas de resistência como exercício político e finalmente diferenças entre “estranhamento” e “interrupção” e suas consequências na montagem dramática.

A questão central que o trabalho coloca é: que significa copiar o *drama cotidiano* como se a vida fosse uma *cena dramática*?

A estratégia metodológica se desenvolve na apreensão da relação entre *realidade contextual* do grupo teatral TUOV e a *cena teatral* apresentada na peça “Bom Retiro Meu Amor Ópera Samba”, das seguintes maneiras: a) breve aceno histórico do grupo teatral no âmbito novecentista brasileiro; b) etnografia do espetáculo teatral em cena; c) rastreamento textual, sensorial e imagético do material midiático da peça e do bairro; d) análise das relações analógicas e alegóricas entre realidade contextual do grupo teatral e atos encenados.



Tuov Blog (2023)



## História, independência e resistência

O Teatro União e Olho Vivo (TUOV) nasce em 1966 como *Teatro do XI do Centro Acadêmico da Faculdade de Direito da USP* e muda de nome entre 1972 e 1973 com a peça *Rei Momo*. “O TUOV atua com o teatro popular como alternativa ao teatro de temas e estéticas europeus, cuja proposta é levar os espetáculos à periferia para tratar a história do Brasil pelo ponto de vista do homem comum.” (MEMORIAL DA RESISTÊNCIA, 2023). O TUOV trabalha a tática “Robin Hood”, ou seja, reverte “a renda da venda de ingressos para o público de classe média em apresentações gratuitas em bairros da periferia” (MEMORIAL DA RESISTÊNCIA, 2023).



Tuov Blog (2023)

Nos anos da ditadura militar brasileira a partir de 1964, o grupo teatral sofreu forte censura de suas peças, ameaçado por grupos ultraconservadores e com a prisão de integrantes defensores dos oprimidos. Desde 1980, conquistou uma sede própria no

tradicional bairro do “Bom Retiro”, localizado na região central de São Paulo, maior cidade brasileira e polo econômico da América Latina. Todavia, seu principal circuito de apresentações acontece em bairros da periferia de São Paulo (MEMORIAL DA RESISTÊNCIA, 2023).

O TUOV se coloca como “teatro de resistência”, desafiando o regime militar com “textos que enfocam a repressão à luta armada, o papel da censura, o arrocho salarial, o milagre econômico e a ascensão dos executivos, a supressão da liberdade, muitas vezes apelando para episódios históricos ou situações simbólicas e alegóricas” (TEATRO DE RESISTÊNCIA, 2023). Como parte dessa resistência, o TUOV também faz parte do “Teatro independente” voltado para a ação: desloca-se dos centros urbanos criando formas de dramaturgia e produção e “buscando aliar um esforço de militância, quase clandestina, com a busca de uma linguagem popular para suas criações, tornando-as acessíveis às comunidades à margem do mercado de produção cultural” (TEATRO DE RESISTÊNCIA, 2023).





Tuov Blog (2023)

### **Drama *no* cotidiano e dramaticidade *do* cotidiano**

A peça teatral “Bom Retiro Meu Amor Ópera Samba” nasce entre 2016-2017 enquanto o TUOV continuava a dialogar com o público periférico em bairros distantes e apartados do circuito comercial da cena teatral paulistana. Dessa vez o grupo resolve debruçar-se sobre o lugar de sua sede há mais de 30 anos, o bairro do Bom Retiro:

Ocupando um local público, sem finalidade lucrativa, um antigo terreno baldio em que se depositavam lixos, o lugar foi retomado, revitalizado e transformado pelo TUOV em sede teatral e cultural onde acontecem diferentes atividades culturais voltadas à comunidade do entorno e a todo os que se interessam por teatro e cultura populares (Vieira, 2019, p. 81)

O bairro do Bom Retiro está localizado na zona central do município de São Paulo e tem habitantes de diversas culturas: italianos, judeus, gregos, coreanos, bolivianos etc.



Tradicionalmente, o Bom Retiro é conhecido pelo comércio, lugar histórico onde foi fundado o time de futebol Corinthians, abriga sua torcida organizada e a Escola de Samba “Gaviões da Fiel”, além de outra escola de samba chamada “Tom Maior” (BOM RETIRO, 2023). A história do Bom Retiro como bairro operário sediou o primeiro prédio no Brasil destinado à uma linha de montagem de automóveis, com a inauguração da fábrica da Ford do Brasil em 1921. O prédio ainda existe e foi sede da Ford até 1953, quando a empresa mudou para uma sede maior em outro bairro. (BOM RETIRO, 2023)



Tuov Facebook (2023)

A estreia de “Bom Retiro Meu Amor Ópera Samba” acontece em dezembro de 2018 e presenciei uma das apresentações em fevereiro de 2019, junto com um público numeroso lotando o pequeno galpão, ocupando todas as cadeiras e se acomodando no chão. Pessoas de todas as idades, colegas universitários, vizinhos, amigos, parentes, políticos famosos, professores, crianças, idosos, jovens, anônimos. Chamou-me a atenção o portão aberto da propriedade, muros com grafites, desenhos sobre indígenas, negros, mulheres, a presença dos cães, o museu, o acolhimento, a distribuição gratuita de ingressos e do livro comemorativo dos 50 anos, que conta a própria história.





Tuov Facebook (2023)

As temáticas abordadas na peça são: imigrações, trabalho escravo, exploração capitalista, consumismo pela moda, comércio dos corpos, prostituição como mercadoria, sofrimento, desigualdade, preconceito, marginalização, luta operária, exclusão e indiferença. O diferente é visto como estrangeiro, perigoso, vagabundo, exótico, aproveitador, sem direitos e anômalo a ser eliminado e dominado e o TUOV em sua peça, além de mostrar esse contexto, cria uma cena de reação dos diferentes.

Na luta pela sobrevivência nenhuma das personagens prevalece sobre as demais e cada uma delas incorpora papéis históricos ligados ao bairro: ferroviário, costureira, engraxate, mascate, prostituta, lavadeira, catadora de papéis, operários. Aparecem também personagens marcantes da história do TUOV vindos de peças teatrais passadas. A história teatral do grupo se mostra ao longo da peça em pequenos episódios integrados às novas histórias contadas, como se o passado estivesse sempre conversando com o presente, atualizando realidades e linguagens na atmosfera sociopolítico-cultural das

comunicações. Esse “resgate” histórico, ao invés de significar uma passagem metalinguística que descontinua a narrativa principal para rememorar a própria trajetória e conservá-la na memória, no caso do TUOV, a atmosfera sociopolítico-cultural das peças passadas se presta à ressignificação das personagens atuais, pois incide no clima da cultura do bairro, não como “estrangeiras” ou “turistas”, mas como elementos que integram e ainda têm algo a dizer sobre aquele lugar, que vem sendo o Bom Retiro.

Os problemas temáticos das categorias oprimidas narram histórias vividas pelos moradores do bairro e o bairro vai sendo mostrado como um “corpo” e assim se torna a personagem principal da peça. Um *corpo* histórico, imaginário, concreto e falante daquele lugar, com mazelas, recordações, saudades, dores, vínculos de vizinhança, desumanidade e laços comunitários de enfrentamento das dificuldades pela solidariedade. Para o levantamento e elaboração desses problemas, o TUOV constrói sua dramaturgia no diálogo com as pessoas da localidade, associações de moradores, sindicatos e comunidades de base em “reiteradas conversas, debates e reflexões envolvendo público, trabalhadores, moradores de bairros, pessoas comuns, artistas” (Guarapiran, Soares e Vieira, 2019, p. 41).

Na montagem de “Bom Retiro Meu Amor Ópera Samba”, a dramaturgia selecionou pequenos recortes do cotidiano ligados às categorias de personagens de destaque: da costureira anônima, da lavadeira, do ferroviário, do operário, assinalando as condições difíceis da classe trabalhadora, mas ao mesmo tempo caracteriza elementos próprios do lugar. A costureira trabalha muitas horas na tecelagem, o mascate enfrenta condições insalubres pelas enchentes nas ruas da cidade, as prostitutas meninas e mulheres choram com corpos cansados ao final do dia e a lavadeira imigrante que lava roupas das patroas inglesas e italianas no rio Tietê e têm três filhos com nomes libaneses para cuidar. O encontro se dá por aproximações na opressão, no preconceito, no sofrimento e na violência. O drama em cena se *assemelha* ou *copia* o drama cotidiano *igualando* os vários dramas em comum? Que significa copiar o drama cotidiano como se a vida fosse uma cena dramática?

Nesse sentido, trabalhando com o drama *no* cotidiano, o teatro pode tender a lançar mão de uma arcaica tática da cultura em seu uso social mais cotidiano: a imitação, ou mimese. Imitar pode ser considerado como processo social, ou tática da cultura que apazigua a sensação de desconforto própria do encontro com a situação diferente do hábito e tanto facilita quanto agiliza as práticas do dia a dia. Para enfrentarmos as instabilidades no cotidiano imitamos os outros em seus papéis sociais, costumes, jeitos de agir, assim, assimilamos o “sistema consuetudinário” (Heller, 1985, p. 36).

Esse sistema de modos de agir imitados procura repetir não somente o que se diz, mas sobretudo busca imitar a *entonação* do que se fala e faz, para que o enquadramento e a situação sejam agilmente reconhecíveis, persuasivas e induza reações do público. Entretanto, a cena construída pelo TUOV tem a intenção de resistência a este enquadre e procura trabalhar a dramaticidade *do* cotidiano no teatro, insinuando sua similaridade com o drama vivido no bairro, mas, possibilitando ao público um estranhamento daquilo que na cena difere do dia-a-dia. Na cena teatral mostrada, a lavadeira, a costureira, o operário imitam as tonalidades de falar mais conhecidas, o sotaque, as expressões, as roupas, o “colorido” das informações que lhes fazem “soar” como tais, um pouco para imitá-los, mas sobretudo para ressoar o que neles pode haver de dramaticidade que os aproxime à reinvenção da personagem Bom Retiro, no viés de engajamento político que o grupo teatral almeja inspirar.

A entonação das personagens na peça imita o drama na vida do bairro colocando-o reconhecivelmente em cena como *cópia*. Contudo, na relação entre os atos da peça existe um conjunto de *atmosferas tonais* específicas que, nas relações que estabelece, vão além da cópia pois, ora aderem e ora se distinguem da simples comunicação transmissora que as imita. Para compreender essas relações e tonalidades na tensão com a imitação cabe observar como se realiza este “mútuo reconhecimento da percepção”, que Bateson e Ruesch (1987 [1951], p. 209) denominam “metacomunicação”, um nível de abstração diferente da simples mediação pois, ao interagir, descontextualiza e recontextualiza pistas e proposições, deixando margem para dúvidas.

## Vida e cena, similaridade e repetição

O drama do cotidiano repete-se como estrutura do hábito, pois persuade e induz a traduzirmos a diferença cristalizando a crença de que a realidade vivida “é assim”. No entanto, o estranhamento dramático do teatro possibilita outra leitura das *similaridades* ativada por cognições não-lineares, reabrindo a desconfiança para perguntarmos: de que analogia se trata?

A peça teatral “Bom Retiro Meu Amor” propõe cinco partes. Cada parte constitui um “ato”, focaliza um tema e se liga ao próximo, com adições e injunções entre passado e presente do teatro, costumes do cotidiano, canções cantadas em coro, refrão repetido que fica na memória e instrumentos de “samba” com percussão ora suave, ora pulsante como rufar de tambores para a guerra.

Na *Primeira Parte*, “Brancaleone do Bom retiro” faz referência ao filme italiano “*L'armata Brancaleone*” (1966) de Mario Monicelli. A diretora artística, cenógrafa e figurinista do TUOV há 30 anos, Graciela Rodriguez, conta que:

“Entre tantas referências, aparece no início do filme, um desenho animado com um grupo carregando um barco por cima das cabeças, portanto invertido. Esta imagem e a música “Branca, Branca, Leon, Leon...” nos inspirou a iniciarmos a peça com a chegada dos imigrantes, daqueles que trabalharam e habitaram o Bom Retiro. Pessoas oriundas de várias nacionalidades que já passaram pelo bairro e daqueles de hoje, que agora estão lá.” (Rodriguez, 2019, p. 56)

O filme de Monicelli mostra a decadência do feudalismo com conflitos do novo sistema de produção, a exploração do trabalho, mas também o modo paródico que permitiu rir da falência de uma promessa enganosa, criticando o poder que vinha se instalando. O barco dos bandidos temerosos e covardes acompanha o belo, jovem, forte, aristocrata metido a cavaleiro quixotesco, que reivindica uma herança de um feudo. Na peça do TUOV a referência foi contextualizada no “Arauto dos Desvalidos”, onde aparecem os desesperados, os famintos, os miseráveis que buscam um paraíso, mas sabem



que este é disfarçado de inferno. Os desvalidos se unem e ativam para atravessar dificuldades juntos, sem um líder.

A mesma melodia de abertura do filme com o grito de guerra “Branca, Branca, Branca! Leon, Leon, Leon!” é traduzida, não literalmente, mas em uma versão que diz: “Canta, canta, canta! Eu vou, eu vou, eu vou!”. A batucada parece ser nordestina. O sobrenome-nobre-europeu-decadente se transforma em grito-conjunto de coragem e reação dos muitos de origens estrangeiras diferentes que, como mistura cultural constroem, acompanham e vinculam a realidade do bairro à dramaturgia do grupo.





Tuov Facebook (2023)

Na *Segunda Parte* da peça aparece a figura da “Catadora-Contadora” com seu carrinho cheio de trapos e o boneco Saci. Ele faz pirraça e diz o que ninguém quer ouvir. É como a figura de conselheiro do rei que tomando o público como realeza, lhe aconselha dizendo certas “verdades”. A personagem típica do folclore brasileiro, na alegoria de um menino negro com gorrinho vermelho, cachimbo na boca e uma perna só, ao dizer esta frase na peça mostra ar monótono, passivo, quase resignado: “Não sei como esse povo não se rebela que nem o Zumbi dos Palmares, como a Dandara...” (Vieira, 2019, p. 107). Saci é como um “grilo falante” que instiga a dúvida contra a resignação e insinua a possibilidade de revolta - o exato contrário do que parece ser, brincalhão e descompromissado com as lutas sociais e políticas cotidianas.



Tuov Facebook (2023)

O narrador Neri é vestido pelos desvalidos com sucatas, uma coroa e vira Rei Momo, personagem da mitologia grega antiga, deus do sarcasmo e do delírio, traduzido por alguns povos da América Latina em um símbolo do carnaval, muito popular no Brasil e que recebe simbolicamente a chave da cidade como se fosse governá-la “provisoriamente” durante a folia das festas. Ao final, a Catadora pede ao Rei que renuncie igual o fez em 1973, para que o público possa votar no próximo rei da brincadeira, referenciando a peça Rei Momo do TUOV apresentada naquele ano. Ele se nega... Os demais personagens manifestam indignação. E ao final, o Rei renuncia! A descrição sumaria de cada um dos atos dará subsídios sobre a narrativa para analisarmos as misturas das diferenças existentes na montagem da peça pelo grupo relacionadas ao contexto do bairro.





Tuov Facebook (2023)



Rodriguez (2022)



Na *Terceira Parte* aparecem outras questões do Bom Retiro, a prostituição, a Mulher-Poeta que fala das dores, do medo, da humilhação, da pobreza, da discriminação e do corpo, dos filhos. As costureiras contam suas experiências, como ingressaram na profissão, os afetos e as tristezas, a força para lutar e o preconceito, a violência do poder público, a truculência do aparelho de Estado.

A *Quarta Parte* trata da moda e do consumismo, fala do “Fast Fashion”. É realizado um desfile de moda escancarando o desperdício, as palavras fúteis, as poses forçadas das modelos nas passarelas de desfiles de alta moda, modelos masculinos, femininos, e a crítica do Narrador: “Esse pessoal é mais tóxico que o agrotóxico usado nas fazendas de algodão.” (Vieira, 2019, p. 109). Os danos causados à natureza e a questão climática com ameaça de extinção da própria humanidade aparecem, e além do trabalho escravo são evocados outros fragmentos de peças anteriores que homenageiam os trabalhadores de Perus como heróis da maior greve do país que durou sete anos. A música dos Queixadas é cantada pelos Trabalhadores e emociona o elenco e a plateia.



Tuov Facebook (2023)

A *Quinta e última parte* propõe Romeu e Julieta como operários que narram a própria história. Lembra-se da história shakespeareana dos dois amantes de Verona que foram impedidos de viverem juntos pela desavença entre as famílias Montecchio e Capuleto. O casal de operários se conhece em um momento de descanso na fábrica de costura, onde trabalham no Bom Retiro. Nas poucas horas livres se encontram, passeiam, conversam sobre arte, política e futebol. Quando os patrões descobrem o romance, demitem os operários por pararem a produção. Os operários convocam uma assembleia, fazem greve e sofrem a repressão violenta do capataz armado para obrigá-los a voltar ao trabalho. Os ânimos se exaltam, há pânico, correria, disparos, e o atirador acaba assassinando Romeu e Julieta. “Não há espaço para o amor quando se é assalariado” (Vieira, 2019, p. 116). Romeu então se levanta e canta a seguinte música:

O amor é mais forte que o revolver / Santos operários, a rua como altar  
/ Convocam trabalhadores, mendigos, pobres / A cantar, a lutar, a  
sonhar! / O amor é mais forte que o revólver / O amor é mais forte que  
o canhão / O amor é mais forte que o revólver / Essa é minha arma, meu  
refrão! (Vieira, 2019, p. 117)



Tuov Facebook (2023)

Cada uma das partes traduz o cotidiano com gestos e linguagens vendo o que já se conhece: a língua portuguesa falada, as expressões populares de indignação, lamentação, alegria ou tristeza, o ritmo marcado do samba, a figura conhecida do folclore, os preconceitos, a moda, o amor, o trabalho. Para fortalecer o espetáculo dos significados estabelecidos por meios dessas associações evocam-se *alegorias*. Partindo de elementos alegóricos como a barca, o Saci, o Rei, o corpo da mulher, a purpurina do carnaval, o revólver do capataz, que materializam os *símbolos* da cultura e são convenções reconhecidas pelo público.

O TUOV recria a imagem das personagens (o imigrante, a prostituta, a costureira, o operário, o engraxate etc.) que como símbolos são convertidos em alegorias. As alegorias, como metonímias, tomam a parte pelo todo, porém, a teatralidade altera o simples lance retórico interferindo nas traduções como choque ou simples mistura, justamente porque “acontecimentalizadas” pelo teatro. As ações da vida real se convertem

em fábulas da cena com cada um dos temas morais que prevalecem, em seus modos imitativos de contar e mostrar o drama cotidiano. Nas alegorias, como já dizia Melandri (2021, p.77, tradução nossa) “o tema predomina sobre a imagem (o símbolo) e sobre a ação (o mito)”<sup>2</sup>. Os temas na peça teatral analisada sobressaem deixando as alegorias somente como “contorno” enquanto a ação permanece a serviço da moral da história, mas se dissocia dela na medida em que lugares culturais diferentes atravessam a cena dramática suscitando a visibilidade de uma dialética entre a banalidade do cotidiano e o extraordinário.

### **Estranhar as traduções da cultura**

Uma primeira chance é “estranhar”, isto é, *rever* essa cena do cotidiano que nos é colocada como familiar pela força da repetição que a imita, ultrapassando a entonação transmissiva que já se sabe o que significa, e dissociando a ultrageneralização entre vida e cena, que facilita a tomada de decisão por imitação. Retomando e editando os temas morais prevalentes na *opera-samba* do TUOV pergunta-se: a) Ato 1: União e altivez ainda constituem valores sólidos no enfrentamento de adversidades que atualmente exigem novas modalidades de “guerrilha”, diplomacia e maleabilidade comunicativa?; b) Ato 2: O destronamento do poder substituída pelo oposto através da eleição garante a dissipação da dominação?; c) Ato 3: Resgatar a “memória” dos apagamentos da história dos excluídos configura-se como mero registro das narrativas “clássicas” com tonalidades afetivas claras e assertivas como por exemplo uma esperança de felicidade em meio à tristeza; d) Ato 4: Haveria outros modos de criticar o consumo que não sucumbam ao gosto apocalíptico da evidência nociva do consumismo, da manipulação de massa, da destruição da natureza pela cultura e da catástrofe anunciada? e e) Ato 5: Amor contra a

---

<sup>2</sup> Texto original: “[...] il tema predomina sull’immagine (o simbolo) e sull’azione (o mito)” (Melandro, 2021, p. 77).



violência perfazem polaridades antagônicas ou poderiam ser trabalhadas como forças em cena, agonisticamente?

O estranhamento ao familiar cultivado e analisado pela Antropologia Cultural, tornou-se imprescindível no olhar para diferença. Para a Comunicação estranhar o familiar é um gesto epistemológico fundamental para *descalibrar o modo de ver*. Para o Teatro, estranhar a encenação do drama cotidiano que lhe é familiar e imitável, se torna um desafio artístico e, portanto, político, para traduzir a diferença. A propósito de um aspecto que faz a diferença para aguçar o *estranhamento e reedição*, na obra *O Texto Estranho*, Lucrécia D'Alessio Ferrara analisa um poema camoniano e propõe enfrentar “um texto “estranho”, conhecido, mas, talvez, não percebido” (FERRARA, 1978, p. 76). Que quer dizer este “não percebido”? Como afinar a percepção do outro para verdadeiramente estranhá-lo, sem cair na armadilha do fetichismo do exótico, do estrangeiro como atração, do estereótipo como demarcação identitária, da memória da história que coloniza o outro como museu?

A tarefa de estranhamento do conhecido exige, porém, um aprendizado sempre novo, que envolve o desenvolvimento de uma sensibilidade para poder perceber os elementos comunicativos mutantes, que fazem a diferença no ambiente vivido e que imprevisíveis, passam despercebidos. A banalização do método etnográfico que, por ter se popularizado amplamente nas Ciências Sociais corre o risco de tornar-se acrítico, exige então que a tarefa do estranhamento seja repensada. A este propósito, Tim Ingold em seu artigo “Chega de Etnografia!”<sup>33</sup> chama a atenção para um tipo de aprendizado que propõe educar a atenção na direção dos trânsitos comunicativos em seus movimentos e ações intersubjetivas:

No que concerne à intersubjetividade etnográfica pergunta-se: seria ela dada enquanto condição existencial ou alcançada enquanto resultado comunicativo? Questão irrespondível, posto que enreda no mesmo movimento através do qual etnografar encontros transforma resultados

<sup>33</sup> Artigo originalmente publicado em inglês, com tradução autorizada pelo autor. INGOLD, Tim. That's enough about ethnography! *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, v. 4, n. 1, p. 383-395, 2014 (licensed under the Creative Commons | © Tim Ingold. ISSN 2049-1115 [on-line]. <http://dx.doi.org/10.14318/hau4.1.021>).

finais em condições iniciais. Mas, com a correspondência, essa questão não se coloca. A intersubjetividade não é nem dada, nem alcançada - está sempre em emergência. Certamente não é uma relação *entre* um sujeito (tal qual o antropólogo em pessoa) e outros, como sugere o prefixo *inter*; ela prossegue ou se desdobra ao longo de caminhos que se cruzam. E, ao seguirem vivendo, as pessoas e coisas não se encontram já lançadas no mundo - como sugere o sufixo *jet* -, mas estão sendo lançadas. Elas não são nem sujeitos, nem objetos, e tampouco híbridos de sujeitos-objetos. São, antes, verbos. (Ingold, 2016, p. 408)

Mas se pessoas e coisas produzem relações intersubjetivas que se cruzam em movimento como “verbos”, como seria possível cartografar esses caminhos dramáticos que atravessam cenários do palco e do bairro e se entreolham na peça teatral? O reaprendizado da etnografia que considera a intersubjetividade como movimento e aprende com ela a traduzir a diferença para além da observação descritiva, objetivada, mediativa e externa, requer um modo de pensar/sentir/fazer que participe da comunicação com o outro permitindo-se ser modificado pela cultura diferente e modificando a cultura própria de origem. É preciso vive-las na experiência, para compreendê-las e analisá-las.

No teatro popular etnografado foi necessário “deixar-se afetar” pela pessoa do bairro e suas construções, pelo dramaturgo, pela pesquisadora que sou, pelos atores, figurinistas, plateia, personagens, figurino, galpão, música, e pelos aplausos, para interagir com eles. Todos esses elementos me atravessaram e foi preciso questionar o conhecimento pré-existente para, criticamente, fazê-lo “tesouro” para a produção de sentidos, que agora tento compartilhar na forma escrita.



Tuov Facebook (2023)

Para traduzir a diferença e *colocar-se em jogo com ela*, não basta comparar a própria cultura com a cultura do outro, ou catalogar hábitos ou costumes, tampouco “aplicar” métodos de “observação participante”, pois não permitem *viver/sentir* as interferências! É desse aprendizado que se trata na experiência etnográfica de Favret-Saada no Bocage, interior da França junto às comunidades camponesas em 1968, no qual ela tentou compreender a feitiçaria e o desenfeitiçamento. A antropóloga francesa descobriu que as intensidades afetivas não são significáveis só pela verbalidade e para aproximar-se do outro desconhecido, era necessário “ser afetada” (Favret-Saada, 2005), contaminar-se de modo a perceber como acontecem as afetações por meio de *episódios informais*, da *comunicação não-verbal*, *involuntária e não intencional* durante a experiência vivenciada:

Nesses momentos, se for capaz de esquecer que estou em campo, que estou trabalhando, se for capaz de esquecer que tenho meu estoque de questões a fazer... se for capaz de dizer-me que a comunicação (etnográfica ou não, pois não é mais esse o problema) está precisamente se dando, assim, desse modo insuportável e incompreensível, então estou direcionada para uma variedade particular de experiência

humana – ser enfeitado, por exemplo – porque por ela estou afetada. Favret-Saada (2005, p. 159 e 160)

Enquanto a comunicação se dava nos bastidores, antes da peça “Bom Retiro Meu amor” começar, cheguei cedo e notei que os atores entravam e saíam da cozinha da casa anexada ao galpão, tomando café ou chá e conversavam entre si para encorajar-se. O lenço na cabeça de uma das atrizes, Mei Hua Soares, que faz a “Julieta operária”, me deu a impressão de que a cozinha onde se faz café, o galpão e o teatro são similares às contínuas faces do cotidiano embora artificializadas pelas separações das cenas, como mostrada nos atos. O uso do figurino e o fazer café, involuntariamente, usado fora do palco na ida à cozinha se confundia com o cenário do mundo da vida que, contextualizado, só pude notá-lo agora, na distância do tempo, fazendo o café em minha própria realidade. Aquela comunicação não-verbal do sorriso espontâneo da atriz que ali ainda não encenava e tomava seu café me fala do cansaço, da satisfação, da pausa, da companhia e do bastidor do trabalho performático do cotidiano.



Tuov Facebook (2023)

É quando a comunicação se dá de forma “insuportável” e “incompreensível” que é possível perceber o que as traduções não falam, mas *podem dizer*. Esquecer o próprio referencial, ou *script* para abrir-se à experiência envolve o risco de colocar a própria cultura, ciência e arte, para serem “afetadas”, mexidas, transformadas. O gesto de fazer o café com um lenço na cabeça traz para o mesmo lenço, mais de um sentido: da cena teatral



e do drama da vida. Na cozinha cotidiana recolhendo o cabelo como bandana tradicionalmente usada como uniforme para diferenciar a empregada da patroa, ou pelas avós, para manterem seus penteados como um lenço e hoje em dia pelo estilo do espetáculo televisivo, nas competições gastronômicas. Na cena teatral, um figurino passa de adereço para marca do lugar da operária costureira e constrói a alegoria daquela personagem.

As analogias entre vida que se movimenta sem precisar da cena e cena que dramatiza a vida copiando a vida como se precisasse dela, constroem teatros diferentes, na vida e na cena. Poderia o teatro das diferenças reverter o dispositivo alegórico de tradução das diferenças e devolver a força das imagens à vida? Repetir o que o cotidiano não mostra, e não se presta à sua representação seria um gesto político possível? Para isso, vida e arte se relacionam intersubjetivamente nos ambientes de trocas de informação que, catalisados pela comunicação poderiam reativar a parte “intacta” daquelas analogias, que ainda não se concretizaram em alegorias. Vimos que o cotidiano traduzido pelo teatro na peça “Bom Retiro Meu Amor”, com frequência emprega alegorias conhecidas pelo público. Como encontrar analogias que ainda não se concretizaram em alegorias, no fluxo das relações, enquanto nos afetam?

### **Cruzamentos e afetações**

As canções de “Bom Retiro Meu Amor Ópera Samba” são frequentemente entoadas em coro, não como o coro trágico grego que se mantinha afastado da ação principal da peça e comentava os acontecimentos, embora personifique uma voz da multidão em momentos de grande densidade dramática; nem como musical da Broadway, exceto por algumas falas cantadas e o tom espetaculoso. Trata-se de uma “ópera-samba” e a letra da música traz elementos de significados bem-marcados, se faz alegórica. A “Ópera” do TUOV, por um lado, satiriza o espetáculo burguês e o contrasta e compara com o samba como música popular, feita nos bares da periferia, nas casas e

festas de bairro, no carnaval, na simplicidade, na vizinhança, nas comunidades. O samba traduz-se Ópera como “obra” nobre, obra operária, canto de crítica social e exaltação ao amor, ao prazer e à união, da diversão, da esperança e do sonho. Mas o samba com o rodopiar da porta-bandeira, os refrões repetidos, o confete e a fisionomia do carnaval tipicamente brasileiro, vai sendo cooptado, colonizado, envaidecido pela alegoria da Ópera, ou o contrário?

A grande Ópera lírica é caracterizada pelo tom solene, as expressões faciais graves e caricatas e a suntuosidade dos figurinos que conversam e entram em diálogo com a ópera-samba do TUOV. Mas a batucada do samba incorporando a ópera, para fazer resistência àquele movimento lírico-dramático, transforma ópera e samba? Ou drama e lirismo ainda mantém suas bases e somente conservam as traduções a serviço das emoções “transmitidas” da autoria ao público?



Tuov Facebook (2023)

Neste espetáculo do TUOV, embora os atores sintam que podem fazer o que o público faz em seu cotidiano, devolvendo ao público o que lhe é genuíno, apresentam suas analogias pelas alegorias dos temas morais bem delimitados que, de modo estruturado, delimitam um modo de ver do público. Nessa linha, o dramaturgo brasileiro fundador do *Teatro do Oprimido* na década de '70, ligava teatro, pedagogia a diálogo como estratégias de conscientização popular, denúncia e ação social e indicava:

[...] seria belo um espetáculo de teatro em que nós, os artistas, apresentássemos no primeiro ato a nossa visão do mundo e que no segundo, eles, os espectadores criassem um mundo novo. Que o criassem ali mesmo no teatro, na ficção, para estarem melhor preparados e criá-lo depois lá fora, verdadeiramente. (Boal, 1979, p. 165)

Esta visão pedagógico-teatral sequencial, na qual o artista ensina pela ideia e o espectador espera como receptor que “assimila” o modo de ver artístico pronto como “modelo”, para depois criá-lo à sua imagem e semelhança lá fora, talvez ainda estivesse erradicada na ideia de que o artista-intelectual “transmite” uma preparação para enfrentar o mundo e suas dificuldades, a ser “aplicada” porque o recebe, nas práticas cotidianas.

Entretanto, a capacidade de conscientização que a ficção oferece, não se reduz ao símbolo, nem precisa imitar ou retroalimentar o modo de ver engajando-se na perspectiva do artista. O que se faz necessário é um *reencontro* da “vida do teatro” (Artaud, 2014, p. 26) com a *vida da própria vida*, uma aprendizagem da arte com a experiência, na qual intersubjetividades se *entreafetam* e aprendem no movimento de umas com o das outras. Aprender é diferente de repetir, embora cada repetição proporcione ambientes e modos de editar os aprendizados, sempre novos.



Tuov Facebook (2023)

Como parte dos aprendizados com o público em uma conversa ao final de cada apresentação da peça “Bom Retiro Meu Amor” do TUOV, o grupo promove um diálogo entre atuantes dos bastidores, atores e plateia. Abre-se espaço para depoimentos e o elenco de atores ouve as impressões dos espectadores, suas histórias, relações com o bairro e com o que foi mostrado, histórias pessoais, lembranças, surpresas e relatos de emoções. Embora haja timidez das pessoas do público em relação à extroversão dos atores, uma vez iniciadas as exposições, os espectadores começaram a falar do bairro, de si, das cenas, das próprias histórias que o teatro suscita. As perspectivas são similares e se repetem, porém cada qual traduz a mesma peça acionando o próprio repertório cultural e comunicacional de forma diferente.





Tuov Facebook (2023)

Ao analisarmos a relação do elenco com o público neste feedback pós-peça, corre-se um risco já amplamente conhecido e debatido nas Ciências Humanas e Sociais: o de traduzirmos as diferenças relativizando as recepções como multiculturas, ou, ao contrário, o de universalizá-las como instrumento de conversão do comum em várias linguagens. Nesse sentido é propício lembrar da crítica levantada por Geertz (1989, p.9), em objeção ao modo como o “anti-relativismo” traduz a diferença apoiado em epistemologias que abordam *linguagem e interpretação* em polarizações fracassadas entre relativistas e anti-relativistas:

Sobre aquela outra invocação mágica, “A Mente Humana”, levantada como uma cruz protetora contra o Drácula relativista, posso ser um pouco mais sucinto, pois o padrão geral, se não o detalhe substantivo, é quase exatamente o mesmo. Há o mesmo esforço para desenvolver uma linguagem privilegiada de explicação “real” ou “verdadeira” (“o vocabulário próprio da natureza”, como disse Richard Rorty (1983; cf.

Rorty, 1979) ao atacar essa noção como uma fantasia cientificista); e o mesmo desacordo generalizado sobre qual seria exatamente essa linguagem: a de Shannon? a de Saussure? a de Piaget? Há a mesma tendência para ver a diversidade como o superficial e a universalidade como o profundo. E há ainda o mesmo desejo de representar as interpretações feitas não como construções aproximadas de seus objetos - sociedades, culturas, línguas -, num esforço para de alguma forma compreendê-los, mas como a essência mesma de tais objetos imposta ao nosso pensamento. (Geertz, 1989, p. 9)

As traduções da diferença cênica e cotidiana podem se igualar em repetições alegóricas e oposições entre modos de receber a cultura como o relativismo e o anti-relativismo, tanto nas teorias, quanto no teatro, quanto na própria vida. Propondo um “anti-anti-relativismo” Geertz aponta a falha na produção de conhecimento que, querendo combater o “tudo-depender-de-como-você-vê” coloca “a moralidade além da cultura e o conhecimento além de ambas” e assim promove inferências impositivas. “Se queríamos verdades domésticas, deveríamos ter ficado em casa” (Geertz, 1989, p. 12). Essas verdades já estabelecidas impedem que vida (experiência como aprendizado), teatro (arte como necessidade existencial) e teoria (ciência que coloca em diálogo a dúvida) sejam meros mediadores, ao invés de potências dialógicas capazes de interações e transformações.

### **Interrupção e desaparecimento da cena: reaparecimento do assombro**

Na última parte de “Bom Retiro Meu Amor”, um dos atores interrompe a cena e grita: “A festa acabou, a luz apagou, o teatro fechou! E agora, José? E agora, João? E agora, Maria? E agora, José?” (Vieira, 2019, p. 118). Neriney, ator e um dos fundadores do grupo também interpela insistentemente o público: “E agora, José? E agora, Antonio?”. Outro ator volta-se para Neri e questiona: “E agora, Neriney?” e vai se retirando de cena. Neri pergunta: “E agora? O que vamos fazer? O teatro fechou?”. E em seguida grita atônito: “O teatro não fechou!!!” Eleva ainda mais o tom de voz e gesticula dizendo: “E agoraaaa???”

Vai saindo de cena, atordoado, tremulante, de costas para o portão de entrada do galpão e de frente para o público com olhar arregalado, semblante desesperado e braços abertos: “E agoraaaa?!?!?!”.  
“E agoraaaa?!?!?!”.



Tuov Facebook (2023)

Neri sai da cena, lentamente, as portas são vagarosamente fechadas pelo grupo de atores que o esperam do lado de fora do galpão e... “Encerra-se” a peça. Silêncio. Aplausos. É agora que a verdadeira peça começa? Interrompe-se a ação para mobilizá-la e o ator precisa desaparecer para encerrar toda ilusão de espetáculo e superá-lo, libertando a si e ao público da cena?





Tuov Youtube (2019)

O modo como o TUOV conclui a cena pode ser tensionado por duas ações, o *interromper* e o *desaparecer*, analisados pelas seguintes abordagens: 1. A *interrupção* da ação no teatro épico de Brecht ressaltada por Walter Benjamin e 2. O “desaparecimento” do ator ao sair de cena em Carmelo Bene analisado por Piergiorgio Giacchè. Vejamos:

Em uma conferência pronunciada no *Instituto para o Estudo do Fascismo*, em 27 de abril de 1934 intitulada *O autor como produtor*, Walter Benjamin evoca a maneira pela qual o teatro épico de Bertold Brecht não se propõe desenvolver ações, mas descobrir *condições*. Como? Por meio da interrupção das sequências! Refere-se ao procedimento da *montagem*, que tem função organizadora e “o material montado interrompe o contexto no qual é montado” (Benjamin, 1987, p. 133). Dessa maneira, a interrupção “imobiliza os acontecimentos e com isso obriga o espectador a tomar uma posição quanto à ação, e o ator, a tomar uma posição quanto ao seu papel” (Benjamin, 1987, p. 133). Em contraste com a leitura benjaminiana sobre aquela interrupção característica do teatro épico, digamos que a cena final do TUOV na peça “Bom retiro meu amor”, ao propor uma metalinguagem do “fim do teatro” pelo “fim do teatro”, em vez de interromper o contexto, o prolonga para fora da cena, na direção do bairro.



No mesmo ensaio, Benjamin fala de “assombro”, uma tonalidade afetiva que aparece na peça do TUOV e que se deixa afetar, na mudança temática entre os atos, no intercalar entre anúncio declamado e músicas cantadas em grupo, nas nuances da iluminação, na surpresa do figurino, no choque do desenlace final e especialmente nas interferências metalinguísticas que Neri e outros atores trazem para a narrativa, mostrando as dúvidas do público, do teatro, do ator, da vida. Outro gesto que nos afeta de maneira singular, quando Neriney vai se retirando do ato derradeiro, é exatamente o sentido do “sair de cena”, ou, o “desaparecimento do ator” que Piergiorgio Giacchè trabalha com perspicácia, a respeito da arte teatral de Carmelo Bene:

Può sembrare paradossale che il fine dell'attore sia togliersi di scena, ma invece l'unica via e l'ultima utopia che rimane all'Attore è proprio quella della sua sparizione. Consegnato nella prigionia della scena, obbligato alla presenza e condannato alla visibilità, sottomesso allo sguardo o alla guardia di un pubblico che pretende di ridurlo a spettacolo e asservirlo alla sua rappresentazione, cos'altro può e deve tentare un attore se non la sua incessante – e ahimè impotente – evasione? (Giacchè, 2019, p. 21)

Esse não-lugar que o ator atinge quando evade a cena do galpão, talvez enseje uma nova sugestão analógica do teatro popular, entre a vida cotidiana do bairro do Bom Retiro e o drama da *irrepresentabilidade* daquele drama cotidiano. Talvez esta noção interrompa a imitação dos contextos, para enxergar as diferenças entre ambientes e fazê-los interagir de outra maneira, deliberando imaginações ilimitadas, provenientes da experiência não-cotidiana.

Essa deliberação imaginária do público que imagina a continuidade do teatro ao sair de cena, pode ser capaz de modificar a usual conceituação tradicional de *mito e realidade*, de modo que a ação política e o caráter simbólico já não possuam mais um limite tão nítido. A exemplo deste aprendizado nas fronteiras da teatralidade com o cotidiano, a obra “Negara”, Geertz descreve a relação das formas simbólicas e teatrais da política tradicional em Bali no século XIX e nota que os espetáculos do Estado são o próprio Estado e o símbolo torna-se político, não o contrário:

A limitação da análise interpretativa na maior parte da antropologia contemporânea ao aspecto supostamente mais “simbólico” da cultura é um mero preconceito, nascido da noção, também presenteada pelo século XIX, de que o “simbólico” se opõe ao “real” como o extravagante ao sóbrio, o figurativo ao literal, o obscuro ao simples, o estético ao prático, o místico ao mundano e o decorativo ao substancial. Para se analisarem as expressões do Estado-teatro, para aprendê-las como teoria, este preconceito tem de ser posto de lado, juntamente com o seu aliado que diz que a dramaturgia do poder é exterior ao seu funcionamento. O real é tão imaginado como o imaginário. (Geertz, 1980, p. 170)

Se a realidade tem poderes análogos aos das imaginações, e por isso talvez lhe sejam simultâneos, ou seja, real e ficção trabalham juntos, quando o barco de Brancaloneo do cinema italiano e a *Barca dos Desvalidos* do TUOV perfazem suas alegorias, *política* vira *símbolo* e o simbólico reproduz a união dos fracos, para enfrentar a tempestade em direção a um destino a salvo, chegando à terra prometida. Todavia, é na imaginação da barca virada de ponta-cabeça e de seus tripulantes segurando-a com braços erguidos acima das cabeças, sem que se vejam nitidamente os rostos de cada indivíduo, como uma centopeia única e coordenada, que se move sincronicamente como uma dança ondejante junto com o balanço do mar, imaginação pela qual se abre um convite à rebeldia do agir! O vetor do poder passa do instrumental de transporte que leva pessoas passivamente a morrerem no mar, para a revelação de uma potência dos muitos e anônimos capazes de criar uma *auto-proteção*, sem destino certo, com uma afetividade pela diferença, que desmonta a indiferença do capital, livres dos locais de pertencimento e de identidade.

Por outro lado, a busca de metáforas interpretativas a respeito da barca, dos desvalidos, dos oprimidos, da esperança, com frequência reproduz traduções midiáticas e interpretativas que escondem uma armadilha pois, a arte e a experiência do teatro e da vida extrapolam o tempo da história e a circunscrição do significado. Considerando a realidade imaginada na transversalidade das traduções usuais do espetáculo teatral, talvez não haja nenhuma “restituição” entre teatro e vida:

Per cominciare, allora, chiudiamo il sipario e finiamola con i mille discorsi con cui si cerca di rimettere in logica e ridurre a ragione il teatro e la sua illogica e irragionevole anarchia. Di solito tutto questo discorrere va all'indietro o al di fuori, cioè verso la storia o la società che vogliono reinserire il teatro nei loro anni o rivestirlo dei loro panni, traducendo in segni (storici) e significati (sociali) un'arte scenica che – quando davvero si innalza – non vuole lasciar segno e si tuffa nel non senso. Di solito, il critico e lo storico vanno alla ricerca di metafore che raddoppiano ed espropriano il teatro della sua stessa essenza metaforica, al fine di restituire il mondo del teatro al teatro del mondo, giacché, come si sa, “tutto il mondo è teatro!”. (Giacchè, 2019, p. 13)

Para converter a tradução do significado, que expropria a essência metafórica do teatro em uma produção de pensamento crítico do teatro com o mundo, será possível uma aliança entre uma epistemologia da comunicação e uma antropologia cultural que, analogamente aprendam a reinventar o que ainda não sabem, interrompendo a cena do que lhes é mais caro, ou seja, a própria tradução entre o *cenário do signo* e o *teatro do simbólico*?

A experiência etnográfica no teatro popular com a ópera-samba do TUOV faz ver a reiteração do hábito dramático das alegorias, mas para além delas é possível recriar imagens com novas possibilidades analógicas: barca-teto dos sem-teto que podem ser nômades, o Saci-denúncia-lúdico como Pulcinella que ri dizendo a verdade, o Rei-destronado que mostra a falibilidade da substituição do mesmo poder pelo povo que não é nada soberano, o corpo-lixo da mulher-luxo que é corpo-autor-produtor de afetos, a roupa-luxo que se recicla e circula pelo comum em transformação sem moda, o revólver-flor que é máquina de amor e paz mais forte do que a mesquinha.

Essas assimetrias imaginadas no teatro, analisadas em conjunto com a vida cotidiano, são relações fundamentais para apreendermos os modos de interação com a alteridade, pois, como diz Ferrara (2015, p. 46) “para que seja possível construir territórios e culturas é necessário que nada seja simétrico a fim de que, nas diferenças, seja possível surpreender a troca e fazer da comunicação com o outro a grande possibilidade do encontro onde ainda é possível aprender”. O tipo de encontro ficção/realidade propiciado

pela heterogeneidade cultural exige revisão constante das traduções entre realidades, pois sempre em devir.

Traduzir o devir, junto com o modo móvel de olhar esse *irrepresentável* é um desafio “molecular”, noção gramsciana que anuncia “una lenta «mutazione» (Pizza, 2020, p. 78). Esta “lentidão”, não se refere aqui ao antônimo de “velocidade” da mudança em curso, mas a uma qualidade de tomada de consciência da transformação imperceptível entre o que foi e o que pode ser, *enquanto está sendo*. Participar percebendo dessa sutileza do que muda e trabalhar criticamente o enigma da “comunicação que não vemos” (Ferrara, 2018) contra uma visão mecanicista de mundo, poderia redesenhar uma nova cartografia diferente entre vida e teatro como política extraordinária do cotidiano?

## Referências

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e Vida**. Org. J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BATESON, Gregory; RUESCH, Jurgen **Communication: the Social Matrix of Psychiatry**, 3a ed., New York, W. W. Norton & Company, 1987 [1951].

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas v.1, Trad. Sergio P. Rouanet, São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

BOAL, Augusto. **Técnicas latino-americanas de Teatro Popular**. Uma revolução copernicana ao contrário. São Paulo: Hucitec, 1979.

BOM RETIRO. In: Wikipedia: a enciclopédia livre. Bom Retiro (bairro de São Paulo), 2023. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Bom\\_Retiro\\_\(bairro\\_de\\_S%C3%A3o\\_Paulo\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Bom_Retiro_(bairro_de_S%C3%A3o_Paulo)) Acesso em: 23 abr. 2023.

CHECHETTO, Fabiola Ballarati. Novecento e *Teatro Popular União e Olho Vivo* (TUOV): traduzione della differenza su un'opera-samba a San Paolo del Brasile. In: PIZZA, G.; SEMENTILLI, M. L. (a cura di). **Novecento e teatro**. Perugia: Morlacchi Editore, 2024.



FAVRET-SAADA, J. “Ser afetado”, de Jeanne Favret-Saada. Cadernos de Campo (São Paulo - 1991), [S. l.], v. 13, n. 13, p. 155-161, 2005.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. A Dramaturgia de Flusser. Em: VII Congresso Internacional de Comunicação e Cultura. **CoMcult 2021**, São Paulo: CISC/PUC-SP, 2021. Disponível em: <https://youtu.be/2oPAInjZayI> Acesso em: 18 set. 2021.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **A comunicação que não vemos**. São Paulo: Paulus, 2018.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **Comunicação mediações interações**. São Paulo: Paulus, 2015.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **O Texto Estranho**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GIACCHÈ, Piergiorgio. Un prologo e tre atti unici. **Il castello di Elsinore**, n. 79, p. 11-25, 2019.

GEERTZ, Clifford. Anti anti-relativismo. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 3, n. 8, 1989.

GEERTZ, Clifford. **Negara**. O Estado Teatro no século XIX. Lisboa: Difel, 1980.

GUARAPIRAN, Rogério; SOARES, Mei Hua; VIEIRA, César. Introdução. Em: VIEIRA, César. **Bom Retiro Meu Amor Ópera Samba**. Coleção de Peças do TUOV. Vol. 7, São Paulo: Fomento Teatro, 2019.

GUIDETTI, Luca. Postfazione. Em: MELANDRI, Enzo. **Contro il simbolico**. Dieci lezioni di filosofia. Macerata: Quodlibet, 2007.

HELLER, Ágnes. **O Cotidiano e a História**. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

INGOLD, Tim. **Chega de etnografia!** A educação da atenção como propósito da antropologia. In Educação. Porto Alegre, v.39, n.3, p. 404-411, set.-dez.2016.

MELANDRI, Enzo. **La linea e il circolo**. Studio logico-filosofico sull'analogia. Macerata: Quodlibet, 2021.

MELANDRI, Enzo. **Contro il simbolico**. Dieci lezioni di filosofia. Macerata: Quodlibet, 2007.

MEMORIAL DA RESISTÊNCIA. Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV). **Memorial da Resistência de São Paulo**, 2023. Disponível em: <http://memorialdaresistencia.org.br/lugares/teatro-popular-uniao-e-olho-vivo-tuov/> Acesso em: 01 mar. 2023.

PIZZA, Giovanni. **L'antropologia di Gramsci**. Corpo, natura, mutazione. Roma: Carocci editore, 2020.

RODRIGUEZ, Graciela (@graciela\_rodriguez\_arte). **Cena do carnaval e renúncia do Rei Momo em Bom Retiro Meu Amor Ópera Samba [...]**, 10 dez. 2022, Instagram:@graciela\_rodriguez\_arte. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/Cl\\_HA-HOy5X/?igshid=NTc4MTIwNjQ2YQ%3D%3D](https://www.instagram.com/p/Cl_HA-HOy5X/?igshid=NTc4MTIwNjQ2YQ%3D%3D) Acesso em: 11 jun. 2023.

RODRIGUEZ, Graciela. Olho Vivo no Bom Retiro Meu Amor, cenografia e figurino - no jogo da cena de um teatro popular. Em: VIEIRA, César. **Bom Retiro Meu Amor Ópera Samba**. Coleção de Peças do TUOV. Vol. 7, São Paulo: Fomento Teatro, 2019.

TEATRO DE RESISTÊNCIA. Em: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo613/teatro-de-resistencia> Acesso em: 01 mar. 2023.

TUOV BLOG. **Teatro Popular em Resistência desde 1966**. São Paulo, 2023. Disponível em: <https://tuov2010.blogspot.com/> Acesso em: 1 mar. 2023.

TUOV FACEBOOK. **Página Oficial do Teatro Popular União e Olho Vivo**. São Paulo, 2023. Facebook: tuovivo. Disponível em: <https://www.facebook.com/tuovivo/> Acesso em: 1 mar. 2023.

TUOV YOUTUBE. **Bom Retiro Meu Amor Ópera Samba**. Youtube, 19 jul. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ljtHG4dOgWY&t=20s> Acesso em 11.06.2023.

VIEIRA, César. **Bom Retiro Meu Amor Ópera Samba**. Coleção de Peças do TUOV. Vol. 7, São Paulo: Fomento Teatro, 2019.

VIEIRA, César. **Em busca de um teatro popular**. Teatro Popular União e Olho Vivo. 5ª ed. atualizada. São Paulo: Fomento Teatro, 2015.