



Vol. 31, nº 4 (2025)

FICA PEDRO!, DA CIA CENA ONZE DE TEATRO: MEMÓRIA E DRAMATURGIA TEXTUAL COMO INSTRUMENTOS DE RESISTÊNCIA E CONSTRUÇÃO DE MEMÓRIA COLETIVA

FICA PEDRO!, BY CIA CENA ONZE DE TEATRO: MEMORY AND TEXTUAL DRAMATURGY AS INSTRUMENTS OF RESISTANCE AND CONSTRUCTION OF COLLECTIVE MEMORY

Marcio Borges de Campos¹
Agnaldo Rodrigues da Silva²

Recebimento do Texto: 12/07/2025

Data de Aceite: 10/08/2025

Resumo: Este artigo investiga a dramaturgia textual da peça "*Fica, Pedro!*", da Cia. Cena Onze de Teatro, sob a perspectiva da memória histórica e coletiva, conforme proposto por Jacques Le Goff, articulando-a com as teorias de John Dewey sobre arte como experiência e também a de Mikhail Bakhtin sobre dialogismo e polifonia. O estudo visa compreender como a memória coletiva, a memória histórica e a construção de identidade social se manifestam na construção da narrativa cênica e em sua recepção pelo público. O artigo situa a obra no contexto do teatro político brasileiro e da literatura de resistência, analisando como a peça dialoga com a tradição do teatro engajado brasileiro, especialmente aquele desenvolvido durante a ditadura militar (1964-1985). A análise demonstra que *Fica, Pedro!* não apenas narra a trajetória de Dom Pedro Casaldáliga (1928-2020), mas constitui um ato político de memória que ressignifica o passado repressivo; além disso, atualiza as lutas por justiça social no presente, utilizando a tessitura interartística como estratégia estética e política. O estudo adota a Análise Crítica Interartes como método, articulando teoria e prática teatral.

Palavras-chave: Memória e Dramaturgia. Teatro Político e Literatura. Resistência. Ditadura Militar. Dom Pedro Casaldáliga.

Abstract: This article investigates the textual dramaturgy of the play *Fica, Pedro!* by Cia. Cena Onze de Teatro, from the perspective of historical and collective memory, as proposed by Jacques Le Goff, articulating it with John Dewey's theories on art as experience and Mikhail Bakhtin's concepts of dialogism and polyphony. The study aims to understand how collective memory, historical memory, and the construction of social identity manifest themselves in the construction of the scenic narrative and in its reception by the audience. The article situates the work in the context of Brazilian political theater and resistance literature, analyzing how the play dialogues with the tradition of engaged Brazilian theater, especially that developed during the military dictatorship (1964-1985). The analysis demonstrates that "*Fica, Pedro!*" not only narrates the trajectory of Dom Pedro Casaldáliga (1928-2020), but constitutes a political act of memory that resignifies the repressive past and updates the struggles for social justice in the present, using interartistic texture as an aesthetic and political strategy. The study adopts Critical Interarts Analysis as a method, articulating theory and theatrical practice.

Keywords: Memory and Dramaturgy. Political Theater and Literature; Resistance. Military Dictatorship. Dom Pedro Casaldáliga.

¹ Mestrando do PPGEL/ UNEMAT - Tangará da Serra. Bolsista Capes. E-mail: marcio.borges@unemat.br

² Doutor da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT. E-mail: agnaldosilva20@unemat.br



1. Introdução

A relação entre literatura, teatro e política constitui um dos eixos mais significativos da produção cultural brasileira contemporânea, especialmente quando se trata da memória dos períodos de exceção vividos pelo país. Neste contexto, a peça *Fica, Pedro!*, escrita por Flávio Ferreira e Luiz Carlos Ribeiro e encenada pela Cia. Cena Onze de Teatro, emerge como obra emblemática que articula memória histórica, resistência política e criação artística em uma tessitura dramaturgicamente complexa e multifacetada.

Ao analisarmos o texto dramaturgicamente *Fica, Pedro!*, percebemos que a peça não apenas conta a história de Dom Pedro Casaldáliga, mas cria algo como um universo cênico, que permite ao público vivenciar essa história de forma sensorial e emotiva. Essa experiência estética, como proposta por John Dewey (2010), está intimamente ligada à ideia de memória coletiva de Jacques Le Goff (2003). A obra transforma a memória de Casaldáliga e sua luta por justiça social em uma narrativa que vai além da simples transmissão de fatos históricos, proporcionando uma experiência compartilhada que liga o público ao passado.

A peça situa-se em uma longa tradição do teatro político brasileiro que remonta ao período da ditadura militar (1964-1985), quando grupos como o Teatro de Arena, o Teatro Oficina, o Grupo Opinião e diversos coletivos universitários desenvolveram estratégias estéticas de resistência cultural contra o regime autoritário. Como documentado por Edécio Mostaço (1982) em seu estudo clássico sobre Arena, Oficina e Opinião, esses grupos representaram uma "interpretação da cultura de esquerda" que buscava articular prática artística e compromisso político de transformação social.

Assim como aqueles grupos históricos utilizaram o teatro como instrumento de resistência cultural, a Cia. Cena Onze de Teatro emprega a dramaturgia como instrumento de memória e denúncia, atualizando para o presente as lutas do passado.

Ao falarmos de Dom Pedro Casaldáliga (1928-2020), a peça lembra que ele foi um bispo espanhol, natural de Balsareny, na Catalunha, que se tornou uma figura central na defesa dos direitos humanos e da justiça social no Brasil, especialmente durante a Ditadura Militar. Ele se estabeleceu em São Félix do Araguaia, no estado de Mato Grosso, onde se dedicou ao trabalho com as comunidades indígenas e camponesas. Casaldáliga ficou conhecido por sua luta contra as injustiças sociais, a opressão e pela defesa dos pobres, sendo um grande crítico do sistema agrário e da concentração de terras. Com um forte compromisso



com a Teologia da Libertação, ele se posicionou contra a violência e a repressão, sendo alvo de ameaças constantes. Sua postura o tornou um símbolo de resistência e coragem, tanto no Brasil quanto internacionalmente.

Aqui o elemento maior é a própria memória, organizada, compilada, recontextualizada e enfim alçada à materialidade textual dramática. Isso pode proporcionar um encontro entre diferentes formas de arte que, quando bem-sucedido, gera experiências que transcendem as particularidades de cada linguagem. Esse é o ponto de partida dos estudos interartes, que se dedicam a investigar como a combinação de elementos artísticos diversos — palavra, imagem e som — pode enriquecer a percepção e a fruição de uma obra. John Dewey, em sua obra *Arte como Experiência* (2010), nos convida a enxergar a arte para além de suas técnicas e convenções isoladas, propondo a ideia de uma "substância comum das artes". Para Dewey, a verdadeira essência da arte está na experiência estética que ela proporciona, uma vivência que integra percepção, emoção e pensamento, conectando profundamente o espectador com a obra e com o mundo ao seu redor.

Assim é que o presente artigo objetiva aprofundar a análise da dramaturgia textual da obra "*Fica, Pedro!*", buscando aplicar os conceitos de memória de Jacques Le Goff ao texto sobre a peça, e dessa maneira identificar como a memória coletiva, a memória histórica e a construção de identidade social aparecem na construção da narrativa cênica e no modo como ela é apresentada ao público. Adicionalmente, busca-se situar a peça no contexto mais amplo do teatro político brasileiro e da literatura de resistência, compreendendo como a obra dialoga com essa tradição e a atualiza para as demandas contemporâneas de memória e justiça social.

2. Teatro Político e Literatura de Resistência: Contextualização Histórica

2.1 O Teatro como Forma de Resistência na Ditadura Militar

O teatro brasileiro durante o período ditatorial constituiu-se como um dos principais espaços de resistência cultural contra o regime militar instaurado em 1964. Conforme demonstrado por Edécio Mostaço (1982) em *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião — uma interpretação da cultura de esquerda*, grupos teatrais desenvolveram cuidadoso trabalho de pesquisa e análise dos processos criativos que privilegiavam a dramaturgia e o apuro cenográfico como formas de contestação. Mostaço (1982, p. 35) destaca que, desde os



primórdios da República, havia regras claras para as manifestações culturais e, em especial, para o teatro, do qual se desconfiava ser instrumento de difusão de ideias socialistas.

O Teatro de Arena, sob a direção de Augusto Boal, tornou-se referência internacional de teatro político, desenvolvendo técnicas como o Teatro Jornal, que sistematizou metodologias para teatralizar notícias de jornal, chocando "os conteúdos das notícias uns com os outros e com a realidade social, de modo a estimular reflexão e crítica, denunciar o regime militar e incentivar a mobilização", justamente esse Boal, que seria preso e torturado em março de 1971 antes de partir para o exílio, representa a radicalização do teatro como instrumento político direto. Conforme William Berger (2014), Boal foi "ator, encenador, dramaturgo, militante político" e justamente em função disso, acabou por padecer na ditadura militar no Brasil. Essas dificuldades o levaram a desenvolver o Teatro do Oprimido como "arma viva e atuante para a cidadania" (Berger, 1982).

O Grupo Opinião, criado pelo Centro Popular de Cultura da UNE, estabeleceu-se no Shopping Center de Copacabana a partir de dezembro de 1964, tornando-se uma das mais importantes expressões de resistência cultural à ditadura, com artistas como Nara Leão, João do Vale e Zé Keti encenando o show-manifesto que dava nome ao grupo. A peça *Opinião*, de direção de Boal, utilizava "referências disfarçadas em músicas de protesto, de forma a driblar a censura", estabelecendo um modelo estético-político que influenciaria gerações posteriores. Mariana Rodrigues Rosell (2014) analisa como o Grupo Opinião desempenhou papel central na "construção da resistência democrática" através de seus musicais, utilizando a canção como forma de "cantar" a resistência em tempos de censura.

O Teatro Oficina, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, radicalizou ainda mais a proposta político-estética. Com montagens como *O Rei da Vela* e *Roda Viva*, o grupo reivindicava um teatro capaz de romper com os "mil métodos de dominação do imaginário burguês", de balançar a plateia e perturbá-la radicalmente no seu cotidiano (PEIXOTO, 1982). A montagem de *Roda Viva*, de Chico Buarque, foi brutalmente censurada em 1968, quando o Comando de Caça aos Comunistas invadiu o teatro, espancou atores, destruiu cenário e obrigou os atores a passarem por um "corredor polonês" na rua, nus (REVISTA BRAVO!, 2023). O próprio José Celso Martinez Corrêa foi duramente perseguido, tendo sido preso e torturado em 1974, conforme documentado pelo Arquivo Nacional em seu acervo sobre o período 1964-1985 (ARQUIVO NACIONAL, 2026; GREGÓRIO apud ARAÚJO et al., 2023).



Outros grupos universitários, como o TUSP (Teatro dos Universitários de São Paulo), o Teatro Novo e os coletivos de Teatro-Jornal da USP, desenvolveram trabalhos que situavam-se no campo político que apostava na resistência ao regime militar (TEORIA & DEBATE, 2014; LIMA, 2013). O Grupo de Teatro da Medicina (GTM), sob direção de Gelson Reicher — militante da ALN assassinado pelo regime em 1972 —, radicalizou-se após o AI-5, desenvolvendo teatro-jornal e montagens de esquetes e poemas políticos (ADUSP, 2013; USP, 2024a; 2024b).

A censura teatral durante a ditadura operava através de mecanismos diversos. Conforme análise de Miliandre Garcia (2008) em sua tese de doutorado *"Ou vocês mudam ou acabam": teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)*, as "leis de imprensa", "classificações etárias" e proibições de "atentados à moral e aos bons costumes" possibilitaram mecanismos censórios que contavam com o benefício da legitimação que parcelas da sociedade lhes conferiam. O Ato Institucional nº 5 (AI-5), de 1968, considerado marco na consolidação de práticas de censura e repressão, abriu a possibilidade de fechamento do congresso e das casas legislativas por ação direta do Presidente da República, intensificando o controle sobre as manifestações culturais.

Esses gestos de violento avanço da ditadura, foram bastante significativos, e nos leva a buscar entender essa tradição que estabeleceu paradigmas que perduram no teatro político brasileiro contemporâneo: a utilização de técnicas de distanciamento brechtianas, a estética do fragmento, a polifonia de vozes, a ênfase na experiência coletiva do espectador e a concepção do teatro como evento social transformador. *"Fica, Pedro!"* dialoga explicitamente com essa tradição, atualizando suas estratégias para o contexto pós-ditatorial de memória e justiça.

2.2 Literatura e Memória: O Legado Documental e Ficcional

A literatura brasileira de resistência à ditadura desenvolveu estratégias narrativas específicas para lidar com a censura e a repressão, muitas das quais ressoam na dramaturgia de *"Fica, Pedro!"*. Autores como Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), cuja peça *Papa Highirte* foi premiada e imediatamente censurada em 1968, e *Rasga Coração*, também censurada após premiação em 1975, desenvolveram uma crítica mordaz da ditadura através de metáforas e alegorias. Plínio Marcos, autor de *Dois Perdidos numa Noite Suja* (1967), introduziu personagens até então ausentes do palco: marginais, lúmpens, sem nenhuma concessão ao



lírico, sendo "o dramaturgo mais proibido e perseguido pela censura", com 18 peças vetadas durante a ditadura. Sua estética do realismo brutal e sua focalização nos excluídos do sistema antecipam temas centrais na obra sobre Casaldáliga, que dedica sua atenção aos povos indígenas e camponeses marginalizados.

A literatura de memória sobre a ditadura brasileira, especialmente a produzida após a redemocratização, consolidou-se como campo específico de investigação, onde a tensão entre documento e ficção, entre testemunho e arte, constitui o eixo central. "*Fica, Pedro!*" insere-se nessa tradição ao utilizar materiais biográficos e históricos de Casaldáliga, transformando-os em construção dramática que não se limita à fidelidade documental, mas busca a "verdade" artística da experiência vivida.

3. Memória Histórica e o Papel das Artes na Ressignificação do Passado

3.1 A Memória como Construção Social

A memória histórica, como descrita por Jacques Le Goff em *História e Memória* (2003), envolve o modo como as sociedades lembram e reconstróem o passado, muitas vezes de forma seletiva, enfatizando certos aspectos da história em detrimento de outros. Essa seletividade não é arbitrária: ela responde às demandas do presente e às lutas por hegemonia na definição do que deve ser lembrado ou esquecido coletivamente. A peça "*Fica, Pedro!*" serve como exemplo paradigmático de como uma obra artística pode funcionar como veículo para a memória histórica, ao resgatar e reinterpretar a figura de Casaldáliga. A história do bispo e ativista é moldada de acordo com a proposta da peça, criando uma narrativa a partir de um contexto histórico e social específico — o Brasil e a luta por justiça social no Araguaia. O uso de elementos cênicos como dramaturgia, cenografia e música contribui para a criação de uma memória histórica vivida, que não se limita a informar o espectador sobre os eventos passados, mas o transporta para a experiência do legado de Casaldáliga de uma maneira profunda e imersiva. Nesse sentido, a peça "*Fica, Pedro!*", escrita por Luiz Carlos Ribeiro e Flávio Ferreira e encenada pela Cia. Cena Onze de Teatro, apresenta-se como exemplo notável de como diferentes linguagens artísticas podem se unir para criar uma experiência estética singular.

A obra aborda a vida e o legado de Dom Pedro Casaldáliga, Bispo emérito de São Félix do Araguaia, que dedicou sua vida à defesa dos direitos humanos e à luta por justiça



social no Brasil. A narrativa, que se desenrola através de dramaturgia, cenografia, música e atuação, não apenas conta a história de Casaldáliga, mas constrói um universo cênico que convida o público a vivenciar de forma sensorial e emotiva a complexidade de sua figura e de seu contexto. Ao abordar a peça sob a perspectiva de Dewey, percebemos que ela vai além de uma simples representação teatral; ela se torna uma vivência estética completa. A "substância comum das artes" se manifesta na forma como as diferentes linguagens se entrelaçam para proporcionar uma experiência imersiva e significativa. Com isso, "*Fica, Pedro!*" transforma a biografia de Casaldáliga em uma narrativa cênica que não se limita a informar, mas que busca tocar profundamente o espectador.

3.2 O Teatro como Arquivo Vivo

Diferentemente dos arquivos documentais tradicionais, o teatro opera como "arquivo vivo" (Carvalho, 2013), onde a memória é reativada a cada encenação através do encontro corpóreo entre atores e espectadores. Essa característica torna o teatro particularmente adequado para a transmissão de memórias traumáticas ou politicamente controversas, pois permite a ressignificação constante conforme as demandas do presente.

Em "*Fica, Pedro!*", essa qualidade de arquivo vivo manifesta-se na escolha de tratar figura ainda contemporânea (Casaldáliga faleceu em 2020, e a peça foi escrita em 2016), criando um diálogo entre memória recente e urgência política atual. A peça não se contenta em arquivar o passado, mas o reativa como problema do presente: as questões da terra, dos povos indígenas, da concentração de renda e da violência estatal permanecem atuais, e a memória de Casaldáliga é convocada como intercessão política.

4. Memória Social e a Construção de Identidade Coletiva

A peça também ilustra como a memória social pode ser uma ferramenta para a construção de identidade. Ao retratar a vida de Casaldáliga e suas lutas em um contexto de injustiça social, a peça contribui para a construção de uma identidade coletiva que resgata e fortalece os valores de solidariedade, justiça e defesa dos direitos humanos.

A forma como a obra se comunica com o público, utilizando várias formas de arte para envolver emocionalmente os espectadores, contribui para a construção de uma memória social



que reforça a importância desses valores na sociedade contemporânea. A peça, ao ser experimentada coletivamente, possibilita ao público se conectar com uma identidade social que se forma a partir da memória de figuras históricas e de suas lutas. Essa dimensão identitária é particularmente relevante no contexto brasileiro atual, marcado por polarizações políticas e disputas pela memória do período ditatorial.

Ao resgatar figura como Casaldáliga — que representa a tradição da Igreja progressista e da Teologia da Libertação —, a peça intervém em disputas contemporâneas sobre o significado do passado e os horizontes de futuro possíveis. A identidade coletiva construída em torno da memória de Casaldáliga é, portanto, intrinsecamente política: ela aposta na solidariedade interclasses e na defesa dos excluídos como valores fundamentais da comunidade imaginada que convoca.

5. O Papel das Instituições e a Criação da Memória

No caso da peça, podemos entender a instituição artística (a Cia. Cena Onze de Teatro) como uma das forças que, segundo Le Goff, tem o poder de selecionar e organizar a memória social. Ao escolher contar a história de Casaldáliga através de uma combinação de linguagens artísticas, a companhia ajuda a preservar e transformar a memória histórica de uma figura importante, garantindo que sua luta pelos mais vulneráveis não seja esquecida. Isso por si já é um gesto político de resistência, uma forma de inserir a realidade nas reverberações posteriores que a peça causa nos status quo dos grupos dominantes politicamente, aos quais a figura de Casaldáliga é incômoda por suas ideias progressistas.

Nessa toada é que a obra não apenas transmite informações, mas também oferece uma forma de (re) viver essa memória, de forma ativa e reflexiva, permitindo ao público se reconectar com o passado e reinterpretá-lo no contexto atual. Essa função institucional do teatro como guardião e transformador da memória social é herdada diretamente da tradição do teatro político brasileiro, onde grupos como o Arena e o Oficina compreendiam sua prática como intervenção cultural necessária à transformação social.

A Cia. Cena Onze de Teatro, sediada em Mato Grosso, assume especificamente o papel de veicular memórias regionais que frequentemente são marginalizadas pelos centros hegemônicos de produção cultural brasileira. O Araguaia, palco das lutas de Casaldáliga, é também região de intensa conflitualidade fundiária e de resistência indígena, cuja memória é



sistematicamente apagada ou distorcida pelas narrativas oficiais. Ao produzir "*Fica, Pedro!*", a companhia exerce, portanto, uma função de memória que contra hegemônica, utilizando o teatro como instrumento de visibilização de histórias silenciadas.

6. Material e Métodos

6.1 Abordagem Metodológica

Para conduzir este estudo, seguimos um percurso metodológico que privilegia uma abordagem qualitativa, buscando compreender como as diferentes linguagens artísticas se entrelaçam na peça "*Fica, Pedro!*" para criar uma experiência estética única. A primeira etapa do processo consistiu em uma leitura detalhada e reflexiva do texto dramático, de autoria de Flávio Ferreira e Luiz Carlos Ribeiro. Essa leitura inicial teve como objetivo identificar as características centrais da obra, atentando para a construção dos personagens, o desenvolvimento da narrativa e os temas abordados, além de perceber como a peça dialoga com a vida e o legado de Dom Pedro Casaldáliga.

A partir dessa análise preliminar, a teoria de John Dewey, especialmente seu conceito de "substância comum das artes", foi utilizada para aprofundar a compreensão de como a peça integra diferentes linguagens — como a dramaturgia, a música, a cenografia e a atuação — para proporcionar ao espectador uma experiência estética rica e envolvente. Segundo Dewey (2010), a arte deve ser entendida como uma experiência total, que transcende a técnica e envolve profundamente quem experimenta suas formas. Essa perspectiva foi essencial para enxergar "*Fica, Pedro!*" como uma obra que, ao articular diversas formas de expressão, cria uma unidade estética capaz de tocar o espectador de maneira integrada e sensível.

Além da teoria de Dewey, recorreremos aos estudos de Mikhail Bakhtin, cujos conceitos de dialogismo e polifonia foram aplicados para entender como a peça constrói um tecido de múltiplas vozes e significados. O dialogismo de Bakhtin, que sugere que todo texto está em constante interação com outros discursos e contextos, ajudou a perceber como "*Fica, Pedro!*" se comunica não só com a biografia de Casaldáliga e o contexto histórico do Araguaia, mas também com outras manifestações artísticas e culturais. Já a polifonia nos permitiu explorar como as diferentes vozes presentes na obra — seja nos diálogos dos personagens, nas canções ou na narrativa visual — interagem e se complementam, enriquecendo a complexidade da encenação.



Para integrar essas teorias à prática, adotamos a Análise Crítica Interartes, um método que vem ganhando espaço nos estudos literários e teatrais. Esse enfoque metodológico permite investigar como as diversas artes se encontram e se transformam mutuamente dentro de uma obra, ampliando o potencial de interpretação e fruição. A Análise Crítica Interartes foi aplicada em três etapas principais: (1) leitura e interpretação do texto dramático, buscando mapear as linguagens artísticas utilizadas; (2) aplicação das teorias de Dewey e Bakhtin para analisar como essas linguagens se articulam na construção da experiência estética; e (3) discussão sobre como a peça estabelece diálogos interartes que intensificam o impacto emocional e reflexivo sobre o espectador.

6.2 Fundamentação Teórica Adicional: O Teatro Político como Campo de Estudo

A compreensão de *"Fica, Pedro!"* como teatro político exige a articulação com a teoria teatral específica sobre engajamento e transformação social. Augusto Boal (1974), em *Teatro do Oprimido*, sistematizou técnicas que visam transformar o espectador em "espect-ator", sujeito ativo do processo teatral. Embora *"Fica, Pedro!"* não adote formalmente as técnicas do Teatro do Oprimido, ela parte de pressupostos similares: a convicção de que o teatro pode e deve contribuir para a conscientização política e a transformação social. Como destaca Berger (2014), Boal desenvolveu o Teatro do Oprimido como "processo de descobrimento cultural, político, objetivo e subjetivo, da forma de agir dos opressores que os oprimidos introjetam".

A noção de "teatro épico" desenvolvida por Bertolt Brecht, amplamente difundida no Brasil através dos trabalhos do Teatro de Arena e do TUSP, também fundamenta a análise. Os procedimentos de distanciamento (*Verfremdungseffekt*), a fragmentação narrativa, a música como comentário crítico e a polifonia de perspectivas presentes em *"Fica, Pedro!"* dialogam diretamente com essa tradição brechtiana adaptada ao contexto brasileiro. O musical *Arena Conta Zumbi* (1965), de Boal, Guarnieri e Edu Lobo, exemplifica essa estética de resistência que articulava "o contexto político repressivo em que o Brasil vivia" com a "ascensão da nacionalização da cena artística brasileira", utilizando elementos sonoros típicos da identidade brasileira como o atabaque e o coro.

7. Análise Dramatúrgica: A Tessitura Interartística

7.1 A Construção do Universo Cênico



A peça "*Fica, Pedro!*" estrutura visual e sonoramente sua narrativa, criando uma tessitura complexa que une o desenvolvimento dos personagens à linguagem cênica, tudo isso ancorado em um contexto histórico e social específico, ligado às questões da memória, segundo Le Goff. Assim, a análise busca identificar os mecanismos que transformam a obra literária e histórica em uma experiência cênica única e envolvente, onde as diferentes formas de arte se complementam e se reforçam, convidando o espectador a mergulhar na história de um homem que, como poucos, dedicou sua vida à luta pelos mais vulneráveis.

A construção dramática opera através de camadas temporais que se sobrepõem: o tempo histórico da ditadura, o tempo biográfico de Casaldáliga e o tempo presente da encenação. Essa sobreposição temporal é característica do teatro político de memória, que recusa a linearidade narrativa convencional em favor de uma estrutura que espelha a complexidade da experiência vivida.

7.2 Dialogismo e Polifonia na Dramaturgia

Aplicando Bakhtin, identificamos em "*Fica, Pedro!*" a construção de um texto polifônico onde múltiplas vozes — a do bispo, a dos camponeses, a dos indígenas, a dos militares, a da Igreja institucional — coexistem sem que nenhuma seja definitivamente autorizada como "verdade" única. Essa polifonia é estratégia política: ao recusar a monologia narrativa, a peça evita tanto tornar o texto como uma biografia ou estudo sobre biografia de santos, quanto usar isso como recurso ingênuo para a demonização simplificada, antes servindo para construir uma espécie de retrato complexo de época e de personagem.

O dialogismo opera também no plano intertextual: a peça dialoga com os escritos de Casaldáliga, com documentos históricos da ditadura, com a tradição do teatro político brasileiro e com as demandas contemporâneas de justiça social. Essa rede de interlocuções transforma a peça em nóculo de uma conversa mais ampla sobre memória, justiça e arte.

7.3 A "Substância Comum das Artes" em Cena

Segundo Dewey (2010), a arte deve ser compreendida como experiência integral que funde percepção, emoção e intelecto. Em "*Fica, Pedro!*", essa substância comum manifesta-se



na integração orgânica entre texto dramático, performance, elementos musicais e cenográficos. A música, particularmente, não funciona como mero ornamento, mas como "substância" que carrega memória afetiva e comentário político — herança direta das tradições do Show Opinião e do teatro musical engajado brasileiro.

A cenografia, por sua vez, constrói espaço simbólico que evoca simultaneamente a pobreza material do Araguaia e a riqueza espiritual da resistência. Essa dupla codificação espacial é típica do teatro político, onde o espaço cênico sempre remete ao espaço social mais amplo.

8. O Teatro Político Contemporâneo: Atualização e Desafios

8.1 Memória e Justiça no Brasil Atual

A produção de *"Fica, Pedro!"* em 2016, e sua continuidade em cartaz nos anos seguintes, inscreve-se em contexto particularmente significativo: o período pós-Comissão Nacional da Verdade (2011-2014), onde a memória da ditadura tornou-se objeto de intensas disputas políticas. A peça intervém nessas disputas ao oferecer narrativa que articula memória e justiça, resistência e esperança.

Diferentemente do teatro de resistência à ditadura, que operava na clandestinidade ou sob censura direta, o teatro político contemporâneo enfrenta desafios distintos: a banalização da informação, a fragmentação da atenção, a despolitização aparente e a ameaça renovada de autoritarismo. *"Fica, Pedro!"* responde a esses desafios através da aposta na experiência estética integral como forma de reengajamento político.

8.2 Literatura e Teatro: Fronteiras em Movimento

A peça também problematiza as fronteiras entre literatura e teatro. Como texto dramático, *"Fica, Pedro!"* é literatura destinada à encenação; como documento de memória, é literatura de não-ficção que se ficcionaliza; como experiência cênica, é teatro que se alimenta de múltiplas matrizes literárias (poesia, narrativa, ensaio). Essa impureza genérica é marca do teatro político contemporâneo, que recusa especializações estéticas em favor de articulações mais amplas.



A escrita de Flávio Ferreira e Luiz Carlos Ribeiro dialoga explicitamente com a tradição literária regional do Centro-Oeste brasileiro, representada por autores como Luiz Carlos Ribeiro em sua obra narrativa (*A mala de fugir e outros contos*, 2006). Essa ancoragem regional é política: contra a centralização cultural, a peça afirma a capacidade de produção de sentido a partir das periferias.

9. Considerações Finais

A análise de *"Fica, Pedro!"* nos conduziu ao reconhecimento do poder transformador que o próprio teatro tem em seu encontro com as diversas formas artísticas, na realização de um relato que excede sua dimensão biográfica. A peça, ao contar a história de vida de Dom Pedro Casaldáliga, além de iluminar o caminho desse bispo que se tornou um ícone da resistência e da luta pelos direitos humanos no Araguaia, se transforma numa experiência estética e sensorial que é capaz de tocar e incitar profundas reflexões.

Ocorre que, com o auxílio das teorias de John Dewey e de Mikhail Bakhtin como lentes de leitura, conseguimos captar a riqueza da obra, que, ao reunir a dramaturgia, a música, a cenografia e a atuação, tece uma trama de significados que se processa aos olhos do espectador de maneira quase tangível.

A partir dos conceitos de Jacques Le Goff, podemos ver que a peça *"Fica, Pedro!"*, não é apenas uma representação teatral, mas uma forma de construção e transmissão da memória histórica e coletiva. A obra integra as artes de forma a proporcionar uma experiência estética que transcende a simples informação, promovendo uma vivência de um passado que continua a impactar o presente, especialmente na luta por justiça social. Ao fazer isso, a peça contribui para a formação de uma memória social, convidando o público a se envolver profundamente com a figura de Casaldáliga e a refletir sobre os valores e desafios que ele representou.

Dewey nos ajudou a ver de que forma a peça se utiliza da "substância comum das artes", ao construir uma unidade estética que vai além da soma de suas partes. Bakhtin, de outro lado, nos possibilitou a percepção das vozes em cena, o que se destina a dar a ver a pluralidade de vozes quase como um teatro, a dinâmica de diálogo que a obra estabelece com o público e a própria realidade histórica representada.



"*Fica, Pedro!*" nos remete à força que o teatro possui de nos aproximar do que há de mais essencial nas questões humanas, usando o fazer artístico como forma de consideração e de sensibilização. A peça nos impele a viver a história de Casaldáliga, ao mesmo tempo, ela nos incita a perguntar sobre o nosso lugar na sociedade. A encenação não só narra os fatos, mas, sim, provoca sensações e reflexões no espectador, de modo a enriquecer nossa própria compreensão do mundo e nossa identificação e compreensão de nós mesmos. Trata-se de uma obra que nos convida a olharmos para a luta por justiça e dignidade com mais requinte no olhar e com mais generosidade no coração. Ao final deste estudo, torna-se evidente que a peça cumpre uma função central ao ter a linguagem teatral como sua ponte de contato e ao ter conseguido transcender as barreiras e resgatar uma experiência estética ao mesmo tempo individual e coletiva, sensorial e intelectual.

Nos tempos em que vivemos, em que tantas incertezas e sofrimentos sociais nos fragilizam, "*Fica, Pedro!*" resgata a potência do teatro, como espaço de memória, resistência e de diálogo, reafirmando o potencial transformador que se dá: não apenas ao espectador, mas, junto dele, à própria sociedade.

Esta análise revela a importância de continuarmos a trabalhar com o teatro contemporâneo numa perspectiva interartes que ponha em evidência de que modo as diversas artes podem se unir e complementar-se além do enriquecimento da própria narrativa cênica. Mais do que isso, "*Fica, Pedro!*" nos recorda que o teatro é, assim como a vida, feito de encontros e de resistências, de histórias que nos cortaram e experiências que têm, quando vividas, o poder de nos transformar profundamente. A peça situa-se, portanto, na linha de continuidade do teatro político brasileiro que, desde os tempos da ditadura, utiliza a cena como espaço de construção de memória crítica e de convocação à transformação social. Ao mesmo tempo, atualiza essa tradição para as demandas do presente, demonstrando que o teatro político não é relíquia histórica, mas prática viva e necessária. Em um momento de revisionismo histórico e de ameaça às liberdades democráticas, "*Fica, Pedro!*" oferece modelo de como a arte pode funcionar como arquivo, como testemunho e como intercessão política.



Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BERGER, William. Augusto Boal e o Teatro do Oprimido. **Revista da Faculdade de Serviço Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 33, p. 109-133, 1º sem. 2014. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/revistaempauta/article/download/13028/10146/44696>. Acesso em: mar. 2026.
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- _____. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- CARVALHO, Bernardo de. **O arquivo vivo: teatro, memória e documento**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FERREIRA, Flávio; RIBEIRO, Luiz Carlos. **Fica, Pedro!** Cuiabá: Entrelinhas Editora, 2016.
- GARCIA, Miliandre. **Ou vocês mudam ou acabam: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)**. 2008. 423 f. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução Bernardo Leitão. 5ª edição. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião** -uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- PEIXOTO, Fernando. **Teatro Oficina: Trajetória de uma Rebelião Cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- RIBEIRO, Luiz Carlos. **A mala de fugir e outros contos**. Cuiabá: Carlini Caniato, 2006.
- ROSELL, Mariana Rodrigues. "Mais do que nunca é preciso cantar": o papel dos musicais do Grupo Opinião na construção da resistência democrática (1964-1966). **Humanidades em Diálogo**, São Paulo, v. 6, p. 191-205, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/humanidades/article/view/106269>. Acesso em: mar. 2026.
- SANTOS, Wanderley Guilherme dos. **Memória e teatro político no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 2018.
- SZTAJN, Raquel. **Teatro e ditadura no Brasil: uma memória (1964-1985)**. São Paulo: Perspectiva, 2015.



Vol. 31, n° 4 (2025)