



Vol. 32, nº 1 (2026)

LITERATURA E TEATRO COMO FORMA DE PROTESTO: FICA, PEDRO!

LITERATURE AND THEATER AS A FORM OF PROTEST: STAY, PEDRO!

Marcio Borges de Campos¹

Recebimento do Texto: 17/11/2025

Data de Aceite: 10/12/2025

Resumo: Este artigo investiga, pela ótica das Interartes, a transposição da obra poética e militante de Pedro Casaldáliga para a cena do grupo Cena Onze. Analisa-se como sua literatura, espiritualidade libertária e resistência política atuaram como matriz para a criação coletiva, materializando-se em procedimentos cênicos que traduzem seu projeto ético-estético. O estudo demonstra como a encenação resultante sintetiza, numa linguagem performática, o embate entre discursos hegemônicos e práticas culturais resistentes.

Palavras-chave: Censura. Dramaturgia coletiva. Pedro Casaldáliga. Teatro de resistência.

Abstract: This study highlights the importance of the bishop, poet and writer Pedro Casaldáliga (1928-2020) in the formation of the scenic processes of Cena Eleven, especially in the conception of the collective dramaturgical text and its materialization in a theatrical spectacle. His vast literary work, imbued with liberating spirituality and the defense of indigenous and peasant peoples, works as a trigger for collaborative procedures that express political and cultural tensions in performative processes in contemporary Brazilian theater. The article also analyzes the persecution and censorship suffered by Casaldáliga, including by the Vatican, highlighting the clash between hegemonic discourses and resistant practices in literature and faith.

Keywords: Censorship. Collective dramaturgy. Pedro Casaldáliga. Resistance theater.

1 Texto dramático: arquitetura potencial e convite ao desafio cênico

Muito embora pareça que o texto dramático tenha se consolidado como a arquitetura básica e ponto de partida do fenômeno teatral, fornecendo a estrutura narrativa, a palavra e o universo simbólico essenciais para a construção do espetáculo, entendemos que sua natureza vai além de um simples projeto executivo, simultaneamente sendo um desafio criativo que exige interpretação e concretização cênica. Muitas dessas complexidades manifestam-se principalmente através das ambiguidades e silêncios textuais, que funcionam como espaços de liberdade e tensão produtiva entre a página e o palco, corroborando a perspectiva de Péter Szondi (1987) de que o drama vive precisamente da tensão entre o texto e a cena, entre o que é dito e o que é mostrado. A ambiguidade, longe de ser uma deficiência,

¹ Mestrando pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGEL), da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), Tangará da Serra-MT. E-mail: marcio.borges@unemat.br



revela-se como potência semântica, como demonstra o caráter de Hamlet shakespeariano, cuja loucura oscila entre o cálculo e a desrazão genuína no texto, permitindo leituras cênicas radicalmente distintas que vão da melancolia contemplativa à fúria contida.

Dessa maneira, estudamos a dramaturgia da peça “Fica, Pedro!” da Cena Onze Cia. de Teatro de Cuiabá, MT, em obra que se inicia de contextos políticos nas lutas pelos direitos das minorias em Casaldáliga se inseria (Ferreira; Ribeiro, 2016). Desse processo, nasce uma dramaturgia que vislumbra os silêncios e subtextos, como se pode ver na dramaturgia da peça, que se transformam em matéria prima cênica, em que o corpo dos atores, a cenografia e a iluminação materializam o não-dito, como quando a declaração “FICA, PEDRO!”² exige da cena a tradução visual e emocional desse estado de alma.

A literatura dramática que analisamos foi feita a partir de uma ideia disparadora, do movimento, preenchendo várias lacunas constitutivas, provocando e exigindo do palco a complementaridade das linguagens não-verbais. Desta feita, cada encenação é transformada numa ressignificação única, que atualiza o potencial do texto através do diálogo constante entre o escrito e o encenado, no que temos chamado de mundo além do mundo, num supra mundo, ali no palco de qualquer formato, expondo o texto em movimentos e camadas estéticas e visuais.

Dentro de um contexto histórico e biográfico de Pedro Casaldáliga, vemos que ele é nascido na Espanha em 1928, tendo chegado ao Brasil em 1968 como missionário claretiano. Sua escolha pela Prelazia de São Félix do Araguaia colocou-o no centro das lutas pelos direitos dos povos indígenas e trabalhadores rurais, colocando um alvo em suas costas, marcando-o como um emblemático representante da Teologia da Libertação. Seu compromisso com a justiça social extrapolava a esfera religiosa, envolvendo-se em denúncias de conflitos fundiários, exploração e violência.

Segundo Paulo Freire (1987), a produção escrita pode assumir um papel fundamental como prática de conscientização, na medida em que articula reflexão crítica e ação transformadora, constituindo-se também como instrumento de resistência diante de contextos de opressão. Dessa maneira, buscamos refletir essa expressão de vida que também é literária, tema e força motriz da dramaturgia do espetáculo “Fica, Pedro!”, conectando a

² Referente à peça de 2016 “Fica, Pedro!” da Cena Onze Cia de Teatro de Cuiabá, obra que também foi publicada em 2016.



cena teatral com as realidades vividas pelos marginalizados da região do Vale do Araguaia, chamada, então, de Vale dos Esquecidos. Essa força gera uma dramaturgia coletiva. Um processo que utiliza como disparadora de processos cênicos a própria vivência e pesquisas coletivas. Tal movimento pode ocorrer tanto na forma de oficinas de campo com os atores quanto em construções coletivas de escrita, elaboradas a partir do corpo em movimento e das camadas cênicas.

A literatura e o teatro têm historicamente servido como arenas cruciais para a denúncia e a resistência contra as injustiças sociais. No Brasil, a dramaturgia coletiva emerge como uma estratégia artística e política para enfrentar os processos de censura e cerceamentos que atingem vozes dissidentes. No contexto da peça “Fica, Pedro!”, da Cena Onze Cia. de Teatro, destaca-se o papel fundamental da figura e da obra de Pedro Casaldáliga, cuja caminhada pastoral e poética incorporou de maneira contundente lutas sociais, políticas e ambientais na Amazônia Legal aqui incluídos a região do Vale do Araguaia em Mato Grosso.

Buscaremos, neste artigo, investigar como a dramaturgia coletiva, os sentidos poéticos ligados a Casaldáliga e os mecanismos de censura que buscaram silenciar sua voz profética se articulam no campo performativo. A partir de revisão bibliográfica recente e análise qualitativa, discute-se a relação entre texto e cena como um diálogo interartes que desloca a antiga hierarquia que subordinava a encenação à escrita, destacando a força criadora presente nas lacunas, nas ambiguidades e nos silêncios do texto dramático. No contexto brasileiro, em que muitas dramaturgias exploram zonas de indeterminação semântica, torna-se essencial compreender como a encenação transforma o texto em matéria viva, atualiza sua arquitetura potencial e instaura tensões produtivas entre palavra, corpo e imagem. Assim, considera-se o texto teatral não como estrutura fechada, mas como campo aberto de possibilidades que se realiza plenamente em contato com as linguagens não verbais da cena.

Na dramaturgia coletiva, o texto nasce do diálogo colaborativo e da experimentação em cena, com múltiplas vozes atuando simultaneamente na criação. A literatura, neste cenário, é disparadora das dinâmicas cênicas, alimentando a construção de sentidos na intersecção entre palavra e corpo. Conforme Trotta (2014), a dramaturgia colaborativa amplia as possibilidades expressivas e políticas do teatro, engajando o público em processos



de reflexão crítica profunda. Desse movimento, cria-se uma dramaturgia textual, afetada pela arte, uma vez que só se consolida após os processos criativos cênicos estarem prontos para apresentação.

Um caminho inverso, por assim se dizer, uma vez que em geral é um disparador literário o que afeta outras artes. Poderíamos citar o caso *Ópera do Malandro* de Chico Buarque, que se desdobrou de dramaturgia textual para peça de teatro e filme franco-brasileiro de 1985, do gênero musical, dirigido pelo diretor luso-brasileiro Ruy Guerra.

No caso da *Cena Onze*, a obra de Casaldáliga funciona como disparador simbólico e temático, orientando não apenas a narrativa textual, mas também as escolhas performativas, a linguagem corporal e a construção espacial do espetáculo. Logo, a interdependência entre o material literário e o processo colaborativo cria uma dramaturgia que é ao mesmo tempo testemunho histórico, resistência cultural e invenção poético-política.

2 Censura, cerceamento e resistência

No contexto das pesquisas para a peça, há uma parte histórica que diz respeito ao fato de que a atuação de Casaldáliga causou inquietações no alto clero e no Vaticano, que viam seu discurso comprometido com as lutas populares como uma ameaça à manutenção do *status quo* e da neutralidade institucional. Em carta oficial de 1984, a Congregação para a Doutrina da Fé manifestou reservas quanto à Teologia da Libertação, impactando diretamente a atuação do bispo (Vaticano, 1984).

Além da possibilidade de censura institucional, Casaldáliga enfrentou tentativas de interdição da sua voz na mídia e na circulação literária, sendo acusado de marxista e subversivo³. Essa sua resistência permanece emblemática para o estudo dos controles sobre discursos literários no Brasil contemporâneo, especialmente quando tais discursos se articulam com práticas religiosas proféticas. Foram, por assim dizer, tempos obtusos em que houve inclusive sanções vindas do Vaticano que se incomodou com Dom Pedro Casaldáliga e com Leonardo Boff. Embora Dom Pedro Casaldáliga e Leonardo Boff tenham sido ambos punidos pelo Vaticano durante o pontificado de João Paulo II, devido às suas posições

³ Documentos levantados em reportagens pesquisadas mostram como o bispo teve versos utilizados como prova em processo movido em 1973 pelos militares.



relacionadas à Teologia da Libertação, as sanções ocorreram em momentos e contextos distintos, não havendo um processo conjunto que os envolvesse simultaneamente.

Leonardo Boff recebeu sua punição em 1985, imposta pela Congregação para a Doutrina da Fé, então chefiada pelo Cardeal Joseph Ratzinger (futuro Papa Bento XVI). A sanção consistiu em um período de “silêncio obsequioso” — que o proibiu de pregar e publicar textos — com duração inicial de um ano. A medida foi motivada principalmente pela publicação de seu livro *Igreja: Carisma e Poder*, no qual Leonardo Boff critica a estrutura hierárquica da Igreja Católica e defende a necessidade de conversão da instituição à mensagem evangélica (Boff, 1981; Löwy, 1996). Em 1992, diante da possibilidade de um novo processo disciplinar, Boff optou pela renúncia ao sacerdócio e ao ministério pastoral, passando a atuar como teólogo leigo e professor universitário (Löwy, 1996; Boff, 1997).

No caso de Dom Pedro Casaldáliga, então bispo da Prelazia de São Félix do Araguaia-MT, falou-se muito sobre uma possível punição em 1988, também com a imposição do “silêncio obsequioso” por um período de três meses⁴. Isso de fato não se concretizou, de maneira que Pedro seguiu falando. Os motivos centrais para uma sanção por parte da igreja foram suas persistentes declarações e ações em favor da reforma agrária, dos direitos dos povos indígenas e das populações marginalizadas, bem como suas viagens a países com regimes politicamente radicais na época, como Nicarágua e El Salvador, além da recusa em realizar as visitas *ad limina* obrigatórias ao Vaticano⁵. Durante esse período, Casaldáliga passou por interrogatórios no Vaticano conduzidos pelo Cardeal Ratzinger e pelo Cardeal Bernardin Gantin⁶.

Contudo, diferentemente de Boff, Casaldáliga não foi destituído do seu cargo episcopal e continuou sua missão pastoral, mesmo sob pressão e críticas por parte de setores conservadores da Igreja. Assim, embora ambos tenham sofrido sanções e restrições em virtude de seus pensamentos e atuações alinhados à Teologia da Libertação, os processos

⁴ Sobre a imposição do “silêncio obsequioso” como medida disciplinar prevista e sua aplicação ao caso, ver GONÇALVES, 2017, p. 230-235; BETTO, 2018, p. 189-194.

⁵ Para uma análise dos motivos de conflito, especialmente a recusa das *ad limina* e as viagens a países da América Central, cf. MACEDO, 2005, p. 178-185.

⁶ Os interrogatórios com os cardeais Joseph Ratzinger (então prefeito da Congregação para a Doutrina da Fé) e Bernardin Gantin (prefeito da Congregação para os Bispos) são relatados em entrevistas de Casaldáliga, como o programa *Roda Viva* de 1988, <https://youtu.be/n1ppEJxr6m8?si=QUFxODbIPJOak-i5>. Acesso em: 15 nov. de 2025.



foram distintos em seus trâmites e consequências, o que reflete diferentes respostas do Vaticano frente às vozes dissidentes dentro da Igreja Católica.

3 Literatura e Palco: as dinâmicas da criação sob a ótica da interartes

A integração da figura e da obra de Casaldáliga ao trabalho da Cena Onze é um exemplo da potência do teatro de resistência como espaço de contestação sociopolítica e de afirmação cultural. A dramaturgia coletiva, ao se nutrir de experiências históricas e poéticas densas, desafia as formas tradicionais de narrativa e representação, operando como ferramenta educativa e transformadora (Lehmann, 2007; Boal, 1998).

A articulação entre literatura, fé e ativismo social contribui para paradigmas renovados no teatro brasileiro, apontando para a importância das artes cênicas no enfrentamento das múltiplas formas de opressão. No caso da peça em questão, usada como grito para clamar que Pedro ficasse no Araguaia, e não voltasse para Roma.

Para além da simples tradução, a relação entre a literatura (especificamente o texto dramático) e o palco (a encenação teatral) me parecem frequentemente de forma ingênua, como uma mera “tradução” de palavras em ações e imagens. No entanto, essa dinâmica é infinitamente mais complexa, rica e dialética. Trata-se de um diálogo criativo entre linguagens artísticas distintas. É precisamente neste território de fronteira e de contaminação que o conceito de interartes se revela fundamental. Com base nas pesquisas do Doutor Agnaldo Rodrigues da Silva, da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), podemos compreender essa relação não como uma hierarquia, mas como uma simbiose que potencializa os sentidos da obra de arte.

3.1 O Conceito de Interartes: a abolição das fronteiras

Antes de mergulharmos na relação específica, é crucial definirmos o conceito-chave. A interartes (ou estudos interartes) é um campo do conhecimento que investiga as relações, aproximações e hibridizações entre diferentes linguagens artísticas. Não se limita a identificar “influências”, mas analisa como as artes se interpenetram, se contaminam e se transformam mutuamente, gerando uma nova síntese de significado.



Segundo a perspectiva adotada por Silva (2017), a interartes opera a partir da centralidade do diálogo como princípio constitutivo da obra artística, onde as diferentes mídias não se justapõem, mas se fundem. Essa visão é ampliada por Claus Clüver (2017, p. 18), um dos maiores expoentes da área, que define a intermedialidade (conceito irmão da interartes) como “as relações entre diferentes sistemas de signos e entre diferentes materiais significantes, e os efeitos de sentido que essas relações produzem”. O palco teatral é, por excelência, o *lócus* da interartes. Nele, a palavra escrita (literatura) deixa de ser o único veículo de sentido para se tornar uma das várias camadas que compõem a experiência estética, confirmando a assertiva de Patrice Pavis (2017, p. 105) de que “o texto teatral é, por natureza, um texto incompleto, que espera sua realização cênica”.

3.2 As dinâmicas entre literatura e palco: do potencial ao real

Antes da peça teatral consolidada, houve a escrita de uma dramaturgia textual, um texto potencial, reinterpretado a cada apresentação. Essa dramaturgia contém instruções, sugestões, diálogos e rubricas, mas seu pleno significado se realiza em si, mas há a possibilidade de um desdobramento que se realiza apenas no encontro com o público, por meio da encenação. É aqui que as dinâmicas se estabelecem, visto que a literatura surge como matéria-prima e desafio.

O texto dramático é o ponto de partida, a arquitetura básica. Ele oferece a estrutura, a palavra e o universo simbólico. No entanto, o texto também é um desafio. Suas ambiguidades e seus silêncios exigem interpretação. É o que postula o teórico húngaro Péter Szondi (1987) ao afirmar que o drama vive da tensão entre o texto e a cena, entre o que é dito e o que é mostrado. A literatura, nesse sentido, provoca e exige do palco.

Nessa perspectiva, o palco serve como possibilidade de leitura corporal e espacial, uma vez que a encenação é uma leitura crítica do texto literário, ampliada através dos elementos interartísticos, em que o palco acrescenta camadas de significado. A corporalidade do ator, como analisa a pesquisadora brasileira Eleonora Campos (2020), não ilustra o texto, mas com ele estabelece uma relação de contraponto, podendo reforçar, contradizer ou complexificar o sentido das palavras. Já a espacialidade (cenografia) e a iluminação concretizam o mundo da peça. A iluminação, segundo a professora e cenógrafa Fatima Saadi



(2018, p. 34), “não se limita a iluminar o espaço, ela o define psicologicamente, desenhando no ar as metáforas contidas no texto”.

Então podemos passar a analisar uma dialética da criação: A dinâmica não é linear (texto → palco), mas dialética (texto ↔ palco). O texto influencia as escolhas da encenação, e as possibilidades do palco podem inspirar novas formas de se escrever. O dramaturgo contemporâneo está cada vez mais consciente desse diálogo, criando textos que são, nas palavras de Silva (2019, p. 15), “partituras abertas”, que “pressupõem a intervenção criadora de outros artistas – atores, diretor, cenógrafo – para atingirem sua plenitude semiótica”.

3.3 Interartes

O Doutor Agnaldo Rodrigues da Silva, em suas pesquisas, frequentemente explora essa relação a partir de uma perspectiva que valoriza a autonomia e a especificidade de cada linguagem. Para ele, o grande teatro não é aquele que “ilustra” fielmente o texto, mas aquele que estabelece com ele uma relação de tensão produtiva. Segundo Silva (2019), a cena teatral não se limita a traduzir fielmente o texto dramático, mas opera como um campo de articulação interartística no qual diferentes linguagens — corpo, espaço, luz e som — participam ativamente da produção de sentido, configurando uma reinterpretação poética da obra.

Nessa visão, todos serão co-criadores, tanto o diretor teatral, como toda a sua equipe. A interartes no teatro, portanto, não é um simples somatório, mas a fusão dessas linguagens em uma nova unidade significativa. Essa síntese é o que confere à encenação seu caráter de arte efêmera e única, um evento que, como define Erika Fischer-Lichte (2011, p. 27), “se constitui na e pela relação performativa com o público”, completando o circuito de sentido iniciado pela literatura.

Nesse compasso, a teoria de John Dewey e a “Substância Comum das Artes” me apareceu como o elo com a visão Interartes, isso para além de uma segmentação, pois permite que a experiência estética seja tratada como um *continuum*. Sob essa ótica, as especificidades técnicas se subordinam à unidade do fazer e do perceber, rompendo, assim, com as hierarquias tradicionais entre as linguagens.



Em sua obra seminal *Arte como Experiência* (1934), John Dewey se levanta contra a compartimentalização da arte, contra sua elevação a um pedestal distante da vida cotidiana. Para o filósofo pragmatista, a experiência estética não é um momento de escape, mas o ápice da vivência humana, uma forma intensificada e completa de engajamento com o mundo. É a partir dessa premissa que ele desenvolve a noção de uma “substância comum das artes”. Dewey (2010, p. 214) argumenta que, embora cada arte possua sua “linguagem própria”, todas compartilham uma matéria-prima fundamental: a capacidade de organizar a experiência de modo a provocar uma resposta emocional e perceptiva unificada. Essa “substância comum” não reside em elementos formais idênticos, mas na maneira como diferentes meios – sons, cores, palavras, movimentos – convergem para criar uma unidade de efeito, uma experiência que é sentida como coerente e significativa.

Essa visão me parece crucial para superarmos uma análise que meramente cataloga as artes no palco. Assim, a abordagem deweyana nos incita a olhar para o evento cênico não como um mosaico de partes justapostas, mas como um organismo vivo, no qual a cenografia “conversa” com a sonoplastia, que por sua vez modula a atuação, num contínuo processo de feedback sensorial (Dewey, 2010).

Em outras palavras, essa “substância comum” se manifesta justamente nas relações, nas zonas de contato e de tensão entre as linguagens. Um acorde musical não apenas acompanha, mas também altera a nossa leitura de um movimento corporal; uma textura no cenário é pano de fundo, bem como dialoga diretamente com a tessitura emocional do texto falado.

Essa perspectiva ecoa e é enriquecida por teóricos mais recentes dos estudos interartes. Ao discutir a operação de transposição de uma mídia para outra, Claus Clüver (2017, p. 23) afirma que “a intermedialidade não busca simplesmente traduzir, mas recriar, por meio de novos signos, os efeitos de sentido e os potenciais experienciais do trabalho-fonte”. É exatamente esse o processo que observamos nas peças em análise. Ao transpor a literatura para a cena, a Cia. Cena Onze não está interessada em uma tradução literal, mas em recapturar, por meio da “substância comum” das artes da cena (corporal, visual, sonora), a força experiencial do texto, potencializando-a através do encontro com outras materialidades.



4 Da literatura à cena: a transformação como potencialização

O movimento de adaptar um texto literário para as tábuas do palco constitui um dos campos mais férteis e desafiadores para se observar a “substância comum” das artes em plena e vibrante ação. Trata-se de muito mais que uma simples transposição de meio; é uma migração intersemiótica profundamente criativa, na qual a palavra escrita, com sua natureza linear, sequencial e sua dependência intrínseca da imaginação solitária do leitor, é transmutada em presença física, corpórea e em simultaneidade sensorial partilhada coletivamente. O que na página era sugestão, um universo evocado pela força evocativa da linguagem, materializa-se em carne, osso, som, luz e imagem no espaço compartilhado, tátil e efêmero do teatro. Esse processo complexo, longe de configurar uma mera ilustração ou uma tradução literal e servil, é, na sua essência, uma forma de reescrita crítica e um ato de reimaginação produtiva.

Conforme afirma Linda Hutcheon (2013), a adaptação é um processo de repetição sem reprodução, no qual a obra é reinterpretada e recriada em um novo contexto, mantendo uma relação intertextual com o texto de origem. Esse diálogo, portanto, não é de submissão ou fidelidade absoluta, mas de potencialização criativa, em que a obra-fonte é relida, desmontada e recomposta a partir das possibilidades únicas oferecidas pela cena.

Nesse sentido, a concepção de experiência estética de John Dewey nos oferece uma lente filosófica fundamental para entender que essa “transformação” não implica, de forma alguma, perda ou empobrecimento do original, mas, sim, uma significativa potencialização e intensificação da experiência estética. Para Dewey (2010, p. 239), a experiência estética plena é caracterizada por um senso orgânico de acumulação, crescimento e consumação:

uma experiência possui padrão e estrutura porque não é apenas um fluir, mas um chegar a um término. [...] A experiência chega a uma consumação, e não a um mero cessar. Tal experiência é um todo e carrega consigo sua própria qualidade individualizante e autossuficiente.

A encenação, ao articular conscientemente diferentes linguagens artísticas, tem a capacidade de acelerar e intensificar a formação de um “todo unificado”, sobrepondo e sincronizando camadas de significação que atingem o espectador de modo simultâneo e multidimensional. Esse processo torna sensações complexas quase tangíveis, como no caso de *Mulheres da Terra*, em que a interioridade de uma personagem pode emergir não apenas



pela palavra, mas pela convergência entre luz, som e gesto, mobilizando aquilo que Dewey chama de “substância comum” das artes. A materialidade sensorial alinha-se à ideia de Jacques Rancière de “partilha do sensível”, uma redistribuição perceptiva que redefine o que se pode ver, ouvir e sentir na cena contemporânea.

Nesse contexto híbrido, o teatro atual deixa de ser textocêntrico e passa a funcionar como um ecossistema polifônico de signos, em que a palavra é apenas uma das vozes de uma orquestração mais ampla, como aponta Patrícia Dias (2020). Tal concepção ecoa Hans-Thies Lehmann (2007), para quem o teatro pós-dramático organiza-se por sobreposições de camadas sógnicas que constroem uma paisagem perceptiva na qual o sentido é vivido, e não apenas narrado. Assim, a análise interartes revela-se fundamental para compreender o trabalho da Cia. Cena Onze, permitindo examinar como linguagens visuais, sonoras e corporais se articulam para produzir narrativas indissociavelmente sensoriais e críticas.

O trabalho da companhia, assim, exemplifica em seus modos de fazer, como a transposição cênica, quando fundamentada numa compreensão profunda da “substância comum” deweyana, não se limita a contar uma história. Seu objetivo maior é constituir um ambiente de experiência sensorialmente rico e emocionalmente carregado, um espaço no qual o espectador é convidado, e mesmo impelido, a habitar com todo o seu repertório sensorial, a sentir na pele as tensões apresentadas e, finalmente, a co-criar, através da sua própria percepção e interpretação, os significados últimos da obra.

A potencialização, então, ocorre em duplo sentido: a obra literária é potencializada pelos recursos da cena, e a experiência do espectador é potencializada pela riqueza polissêmica dessa mesma cena. Dessa forma, o teatro cumpre seu papel mais vital: o de transformar a letra morta no pergaminho em vida pulsante e compartilhada, demonstrando que a verdadeira fidelidade à literatura, por paradoxal que possa parecer, reside justamente na coragem de reinventá-la.

5 A Experiência do Espectador: convidados a mergulhar

Se a obra de arte, para Dewey, é a organização de uma experiência, então o espectador é seu co-autor necessário. A experiência estética se completa no ato da recepção. A riqueza e a complexidade de uma encenação polifônica, como as que analisamos, têm



como função primordial engajar o espectador em um nível mais profundo, convidando-o não a ser um decodificador passivo, mas um participante ativo na construção de sentidos. A sobreposição controlada de estímulos visuais, sonoros e textuais cria um campo de força que “puxa” o espectador para dentro do universo da peça.

Ao ser confrontado com uma cena em que a música contradiz o texto, ou em que a imagem cenográfica metaforiza um estado psicológico, o espectador é desafiado a estabelecer conexões. Ele é, nas palavras de Iser (1996, p. 31), levado a preencher as “lacunas” do texto espetacular, tornando-se um agente ativo na fruição. A “substância comum” das artes, nesse contexto, atua como uma rede de fios condutores que guiam e, ao mesmo tempo, libertam a interpretação. O espectador não precisa escolher entre “ouvir” ou “ver”; ele é solicitado a fazer ambas as coisas de forma integrada, e é nessa integração que a experiência estética singular emerge.

Essa imersão em um “universo polifônico”, como mencionado em seu texto inicial, é, portanto, o resultado direto da aplicação prática dos princípios deweyanos. A Cia. Cena Onze, ao recusar uma estrutura narrativa linear e unívoca, e ao abraçar a simultaneidade das linguagens, oferece ao seu público uma experiência mais próxima da complexidade da própria vida – multifacetada, sensorial e emocionalmente carregada. Eles não contam uma história; propiciam um evento no qual a história é sentida e vivida.

Ao construir um arcabouço teórico baseado em John Dewey e em autores contemporâneos dos estudos interartes, este artigo mostrou que a “substância comum das artes” não é uma abstração, mas um princípio operativo que se manifesta plenamente na prática cênica, como evidencia o trabalho da Cia. Cena Onze em “Fica, Pedro!” e “Mulheres da Terra”, em que diferentes meios expressivos se integram para produzir uma experiência estética totalizante. Nesse horizonte, a passagem da literatura para a cena deixa de ser questão de fidelidade ao texto-fonte e se afirma como um processo de intensificação sensorial, no qual o literário é recriado em novas camadas de significado, convocando o espectador a participar como parceiro dessa construção polifônica. Tais fundamentos orientam as análises subsequentes, que examinam personagens, escolhas de linguagem cênica e os diálogos das obras com seus contextos históricos e sociais, bem como reafirmam a pertinência da abordagem interartes para compreender o teatro contemporâneo.



6 Considerações Finais

A partir desta reflexão, observamos que o texto dramático permanece como a base fundamental do teatro, fornecendo a estrutura narrativa, as palavras e o universo simbólico necessários para a criação do espetáculo. Contudo, essa base não se limita a cumprir uma função meramente estruturante; o texto dramático é também um convite aberto à criação. Suas ambiguidades e seus silêncios vão além de lacunas formais, funciona como territórios férteis para múltiplas interpretações e alimenta um diálogo intenso e pulsante entre o texto escrito e a cena visualmente encenada. Tal característica revela o texto dramático como um sistema aberto, vivo, cuja plenitude e seu significado se completam e transformam no encontro com a encenação, enquanto processo criativo contínuo.

No âmbito da dramaturgia coletiva, a peça “Fica, Pedro!”, trabalha esse texto que se amplia e se desdobra em uma dimensão simbólica e política. O texto, aqui, não é apenas um relato ou uma estrutura narrativa, mas um disparador de resistência e uma ferramenta de denúncia das injustiças sociais, vivenciadas e narradas. A colaboração entre atores, diretores, dramaturgos e demais agentes cênicos cria um processo de construção coletiva que gera múltiplas camadas expressivas e poéticas.

Ademais, a corporeidade dos atores, a cenografia, a iluminação e os demais elementos cênicos se entrelaçam para dar voz ao que não está dito explicitamente no texto, traduzindo visual e emocionalmente estados de alma e tensões subjacentes. A materialização do não dito torna o espetáculo uma experiência rica, em que o público é convidado não apenas a observar, mas também a imergir e a participar na ressignificação do texto. Desse processo, decorre a importância da abordagem interartes que oferece uma perspectiva essencial para compreender essa complexidade do teatro contemporâneo feito em Mato Grosso.

Percebemos que não há uma mera transposição do texto para o palco, mas a criação de um novo objeto artístico que emerge da fusão e do diálogo entre diversas linguagens artísticas — palavra, som, imagem, movimento — que aqui trato como camadas, e que se articulam em uma “substância comum das artes”. Essa integração não só potencializa a experiência estética, tornando-a mais rica e polifônica, como também convida o espectador a assumir um papel ativo na construção do sentido da obra. A encenação, portanto, ultrapassa



o papel de mera ilustração do texto, tornando-se uma experiência totalizante, um evento vivo e efêmero que abre múltiplos caminhos de leitura e emoção simultaneamente.

Na produção teatral contemporânea, especialmente no âmbito da dramaturgia coletiva e das abordagens interartes, o texto dramático deixa de ser um esquema fixo e passa a atuar como uma plataforma viva, capaz de acolher experimentações estéticas, engajamentos sociopolíticos e reinvenções culturais. A cena ressignifica continuamente a escrita, ampliando seu alcance a partir de arquiteturas cênicas imersivas, interativas e tecnologicamente expandidas, que diluem fronteiras entre palco e público e instauram novos campos sensoriais e interpretativos.

Nesse ambiente criativo em constante mutação, o teatro afirma-se como espaço colaborativo onde texto, corpo, imagem e tecnologia se tensionam e se complementam, produzindo experiências críticas e transformadoras. Assim, o texto dramático não sustenta o espetáculo de modo rígido, mas opera como uma abertura para o diálogo, a invenção e a permanente renovação dos sentidos teatrais, o que consolida o teatro contemporâneo como prática híbrida, dinâmica e profundamente articulada às inquietações do presente.

Referências

BOAL, A. **O arco-íris do desejo**: método Boal de teatro e terapia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

BOFF, L. **Igreja**: carisma e poder. Petrópolis: Vozes, 1981.

BOFF, L. **Tempo de transcendência**: o ser humano como um projeto infinito. Petrópolis: Vozes, 1997.

CAMPOS, E. **Corpo e cena**: percursos da atuação contemporânea. São Paulo: Perspectiva, 2020.

CLÜVER, C. **Intermedialidade**: conceitos, contextos e práticas. Tradução: Ana Paula Lopes. Rio de Janeiro: Córrego, 2017.

DEWEY, J. **Arte como Experiência**. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010 [1934].

DIAS, P. **Cenografia Afetiva**: o espaço cênico como ator. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.



Vol. 32, nº 1 (2026)

- FERREIRA, F.; RIBEIRO, L. C. **Fica, Pedro!** Cuiabá: Entrelinhas Editora, 2016.
- FISCHER-LICHTE, E. **Estética do performativo**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.
- ISER, W. **O Ato da Leitura: uma teoria do efeito estético - vol. 1**. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.
- LEHMANN, H. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LÖWY, M. **A guerra dos deuses: religião e política na América Latina**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- RODA VIVA RETRÔ. **Entrevista com Dom Pedro Casaldáliga no Programa Roda Viva**, [S. l.: s. n.], 1988. 1 vídeo (1 h 29 min 59 seg). Publicado pelo canal Roda Viva. Disponível em: https://youtu.be/n1ppEJxr6m8?si=BO_Gos7KCOZ_LnNI. Acesso em: 20 jan. 2025.
- SAADI, F. **Luz e cena: fundamentos da iluminação teatral**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018.
- SILVA, A. R. Interfaces interartísticas e transposições de linguagens. In: SANTOS, M. H.; OLIVEIRA, J. C. (org.). **Estudos de Literatura e Interartes**. São Paulo: Editora Universitária, 2017. p. 85-102.
- SILVA, A. R. **Dramaturgia contemporânea e processos colaborativos: fundamentos interartísticos**. Cuiabá: EdUFMT, 2019.
- SZONDI, P. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- TROTTA, R. Dramaturgia de Grupo: a Cia Marginal como estudo de caso. **Moringa - Artes do Espetáculo**, [S. l.], v. 5, n. 1, p. 55-66, 2014.
- VATICANO. **Instrução sobre alguns aspectos da Teologia da Libertação**. Congregação para a Doutrina da Fé. Roma: Libreria Editrice Vaticana, 1984. Disponível em: https://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/documents/rc_con_cfaith_doc_19840806_theology-liberation_po.html. Acesso em: 15 set. 2025.