

São Paulo, jan-jun.26

Rebento

HISTÓRIA CONTRA-HEGEMÔNICA E MEMÓRIA DAS ARTES DA CENA:

ed.22

Experimentações e resistências artístico-pedagógicas

Dimensões políticas e decoloniais da arte e da educação teatral

Political and decolonial
dimensions of art and theater
education

Fernando Bueno Catelan¹

1. Doutor e mestre em Artes pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp), licenciado em Artes Cênicas e bacharel em Direção Teatral pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), graduado em Pedagogia pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP). Especialista em Gestão Cultural e em Estado, Políticas Públicas e Gestão de Entidades da Sociedade Civil, é professor, ator, diretor teatral e pesquisador das relações entre arte, educação, política e teatro na escola. Vice-coordenador do Grupo de Pesquisa Performatividades e Pedagogias e docente/orientador no PROF-ARTES/Unesp. E-mail: fernando.catelan@unesp.br. ORCID: 0000-0003-2617-4941.

RESUMO

O artigo aborda interseções entre arte e política no teatro, analisando como a produção artística é mobilizada para perpetuar hierarquias sociais, à luz de Augusto Boal, Luis Camnitzer e aportes decoloniais. A partir de uma análise discursiva de excertos teóricos e de depoimentos, como o do Cacique Ubiratã, o texto explora três dimensões: a epistemológica, que tensiona critérios eurocêntricos de validação artística; a educacional, que discute efeitos da fragmentação disciplinar da BNCC sobre saberes tradicionais; e a econômica, tomada como chave para compreender a circulação da arte como mercadoria cultural. Conclui que a reivindicação de neutralidade artística opera como estratégia política de manutenção do status quo, ao mesmo tempo em que distingue a ideia de um teatro necessariamente político das disputas em torno da nomenclatura de teatro político. Propõe, por fim, a desconstrução de hierarquias expressivas e a valorização de modelos comunitários, como os de povos originários, para fortalecer o teatro como espaço de diálogo e emancipação cultural.

Palavras-chave: Teatro; Decolonialidade. Política cultural; Hierarquias sociais.

ABSTRACT

The article addresses intersections between art and politics in theater, examining how artistic production is mobilized to reproduce social hierarchies, drawing on Augusto Boal, Luis Camnitzer, and decolonial approaches. Based on critical discourse analysis of theoretical excerpts and testimonies, such as that of Chief Ubiratã, it discusses three dimensions: an epistemological one, which questions Eurocentric criteria of artistic validation; an educational one, which considers the effects of the BNCC's disciplinary fragmentation on traditional knowledge; and an economic one, approached as a key to understand art's circulation

as a cultural commodity. The study argues that claims of artistic neutrality function as political strategies to maintain the status quo, while also distinguishing the idea of a necessarily political theater from the disputes surrounding the label of political theater. Finally, it proposes dismantling expressive hierarchies and valuing community models, including those of Indigenous peoples, to reinforce theater as a space for dialogue and cultural emancipation.

Keywords: Theater; Decoloniality; Cultural policy; Social hierarchies.

1 A arte que não quer ser política

A arte, em especial o teatro, nos países colonizados pela Europa, é frequentemente narrada a partir de uma gênese eurocêntrica, que situa seu berço nos modelos greco-romano-cristãos. Essa abordagem impõe uma epistemologia, limitando fazeres e saberes locais ao subordiná-los a uma lógica que sacraliza a arte como domínio restrito, sendo um privilégio atribuído a poucos, sob a alegação de um *dom divino*. Tal processo eleva a arte a um pedestal inacessível, onde mesmo aqueles que não a reconhecem nesses moldes são silenciados pela pressão de não parecerem incultos; assim, percebem que o Rei está nu, mas não dizem nada.

Ao analisarmos as práticas e epistemologias artísticas autóctones, sendo ainda designadas como arte por resíduo da taxonomia colonial, torna-se evidente que a criação estética constitui uma dimensão intrínseca à experiência humana. No entanto, mesmo alguns curadores que se autodenominam contemporâneos frequentemente abordam nossas manifestações culturais através de uma lente exotizante, buscando enquadrá-las nos paradigmas canônicos da arte europeia. Esse movimento aparentemente inclusivo revela-se, na verdade, um mecanismo de validação condicional, que só concede reconhecimento quando as produções artísticas não-europeias são assimiladas ou ressignificadas conforme os valores estéticos hegemônicos. Isso, em decorrência da colonização, como observa Frantz Fanon:

Todo povo colonizado — isto é, todo povo em cujo seio se originou um complexo de inferioridade em decorrência do sepultamento da originalidade cultural local — se vê confrontado com a linguagem da nação civilizadora, quer dizer, da cultura metropolitana. O colonizado tanto mais se evadirá da própria selva quanto mais adotar os valores culturais da metrópole (Fanon, 2020, p. 32).

Uma das mais persistentes heranças do pensamento artístico europeu é a concepção da arte como instância transcendente, situada além das dicotomias morais, particularmente a matriz cristã do bem e do mal. Essa visão sacralizada da criação artística, que exige uma suposta pureza, opera como mecanismo de distinção

colonial. Ao negar a dimensão política como elemento inerente à arte, esse paradigma busca manter a arte como privilégio epistêmico de um círculo restrito que se autolegitima como detentor exclusivo da verdadeira criação. Nessa lógica, a aproximação com questões políticas supostamente rebaixaria a arte ao domínio do ordinário, ameaçando os privilégios simbólicos daqueles que se consideram guardiões do cânone.

Na chave proposta por Achille Mbembe, “[...] a colônia representa o lugar em que a soberania consiste fundamentalmente no exercício de um poder à margem da lei” (Mbembe, 2016, p. 133). Em termos simbólicos, a retórica de uma arte supostamente acima das disputas pode funcionar como correlato desse dispositivo: ela regula fronteiras do reconhecível, quem é autorizado a produzir arte e quem permanece sob validação condicional.

Neste artigo, pergunto como a ideia de neutralidade estética opera, no campo teatral, como tecnologia de poder capaz de regular o que pode ou não ser reconhecido como arte legítima. A partir disso, busco discutir critérios de validação artística eurocentrados e seus efeitos de hierarquização, examinar desdobramentos educacionais desse regime, com atenção à fragmentação da BNCC² e aos saberes de comunidades tradicionais, e assinalar brevemente a dimensão econômica que atravessa tais disputas. Para sustentar a análise, mobilizo excertos de Boal e Camnitzer, a noção de dito e não-dito de Orlandi e depoimentos, como o do Cacique Ubiratã.

É a partir desse quadro que a assertiva de Augusto Boal de que “[...] todo teatro é necessariamente político [...]” (Boal, 2013, p. 13) adquire especial relevância teórica e prática. Sem pressupor um pensamento rígido ao longo da trajetória do autor, tomo aqui essa formulação como chave para desnaturalizar a pretensa neutralidade do fazer teatral. Sua aparente simplicidade conceitual, ao afirmar que “[...] porque políticas são todas as atividades do homem [e da mulher], e o teatro é uma delas” (Boal, 2013, p. 13), revela-se profundamente complexa ao explicitar que a política não está fora da cena. A força paradoxal desta proposição reside precisamente

2. BNCC é a sigla para Base Nacional Comum Curricular, documento normativo da educação brasileira, publicado em 2016, que define o conjunto de aprendizagens essenciais a serem desenvolvidas pelos estudantes ao longo da Educação Básica.

em sua evidência irrefutável: se toda ação humana é, em última instância, política, que fundamento epistemológico sustentaria a exceção teatral?

A radicalidade das proposições utilizadas por Boal manifesta-se precisamente na escolha das palavras que estruturam sua afirmação com a universalidade absoluta de “todo teatro”, englobando todas as práticas cênicas em sua diversidade ontológica, conjugada ao caráter imperativo de “necessariamente político”, eliminando qualquer espaço para supostas neutralidades ou isenções. Essa dupla afirmação, que poderia parecer desnecessária à primeira vista, revela sua complexidade ao confrontar-se com a resistência do campo teatral hegemônico, que frequentemente busca relativizar ou mesmo negar essa dimensão intrínseca. O desconforto gerado por essa afirmação deriva justamente de seu caráter incontornável, ao desvelar a ideia errônea da neutralidade teatral, Boal expõe as estruturas de poder que sustentam certas práticas cênicas, tornando visível o que muitos prefeririam manter encoberto.

No meio teatral, é recorrente a tentativa de separar o que se nomeia como *teatro político* do restante das produções cênicas. Essa separação aparece, por exemplo, quando certos trabalhos e tradições passam a ser identificados (ou cobrados) como teatro político, como as experiências do Teatro de Arena, em *Arena Conta Zumbi* (1965), e o horizonte de *arte popular revolucionária* do CPC³ da UNE⁴ (início dos anos 1960). Noutro registro, grupos como o Teatro Oficina⁵ também são recorrentemente lidos pela crítica como uma cena politizada.

3. CPC refere-se ao Centro Popular de Cultura, movimento/entidade cultural vinculado à União Nacional dos Estudantes (UNE), criado no início da década de 1960, reunindo artistas e intelectuais em torno de ações de cultura popular, educação política e produção artística engajada, especialmente nas áreas do teatro, da música, do cinema e da poesia.

4. UNE é a sigla para União Nacional dos Estudantes, entidade fundada em 1937 e reconhecida historicamente como uma das principais organizações de representação do movimento estudantil brasileiro, com atuação destacada em debates políticos, educacionais e culturais no país.

5. O Teatro Oficina, também conhecido como Teatro Oficina Uzyrna Uzona, é uma companhia teatral brasileira fundada em 1958, em São Paulo, tendo entre seus principais nomes José Celso Martinez Corrêa. O grupo tornou-se referência na renovação da cena teatral brasileira, marcado pelo experimentalismo, pela crítica social, pela antropofagia cultural e pela resistência artística e política.

Nessa perspectiva, seriam *políticas* apenas as peças que tratam diretamente de injustiças sociais, pobreza ou desigualdade, frequentemente associadas a um estilo mais realista ou explicitamente engajado. O efeito dessa operação é restringir o político a um tipo específico de teatro, como se fosse um gênero apartado dos demais.

O debate contemporâneo recoloca esse impasse quando, na recepção crítica, entra em discussão se determinadas encenações devem ou não ser nomeadas como teatro político, como no caso do Grupo Galpão⁶ em *Nós* (2016) e *Outros* (2018), e assim dizem que “[...] o grupo dá sua contribuição à criação do teatro político da atualidade do país, menos afeito a literalidades como nos anos 1960, potencializado pela poesia e abstração” (Mellão, 2016). Isso evidencia que o rótulo *político* não descreve apenas tema, mas disputa de leitura e de legitimação.

Essa visão reducionista, que restringe a política apenas aos espetáculos de temática social explícita, tende a reforçar uma falsa dicotomia no campo teatral. Artistas que rejeitam o rótulo de teatro panfletário frequentemente reivindicam fazer uma “arte pura”, como se fosse possível criar algo totalmente desvinculado de posicionamentos. Não raro, essa recusa se apoia em um discurso que associa o panfletário a uma obra de alcance circunstancial e de menor elaboração cênico-estética, como sintetiza Borges:

O teatro panfletário de protesto acaba por se consumir a si mesmo, ou seja, ele se presta quase unicamente ao momento em que foi produzido, pois, além de se caracterizar, via de regra, por uma insuficiência em sua pesquisa cênico-estética, sua realização se submeteu quase que unicamente àquelas circunstâncias que o determinaram. Superando esse momento de necessidade objetiva, ele se transforma em uma peça de valor histórico, devendo ser compreendida sob o crivo dessa condição (Borges, 2024, p. 21).

Esse gesto, ao tentar desqualificar o teatro panfletário como inferior, também pode tentar esconder que toda prática cênica

6. O Grupo Galpão é uma companhia teatral brasileira criada em 1982, em Belo Horizonte, Minas Gerais. Sua trajetória está associada ao teatro popular e ao teatro de rua, articulando pesquisa cênica, comunicação direta com o público e circulação nacional e internacional.

envolve escolhas políticas, da seleção de textos aos modos de produção e ao público a quem se destina. O problema não é reconhecer limites de certas obras, mas transformar esse tipo de juízo em critério de legitimação, como se a proximidade com o conflito social rebaixasse a arte.

Ao negar a dimensão política, corre-se o risco de reproduzir, ainda que de forma não intencional, hierarquias de poder que privilegiam certas formas de fazer teatro em detrimento de outras, mantendo intactas as estruturas que Boal e outros pensadores decoloniais problematizam, de acordo com Fanon, pela exigência de assimilação aos valores da metrópole, e, em chave de Mbembe, pela produção de fronteiras e exceções que sustentam a autoridade do cânone.

2 Palavras (ideologias) em disputa

Ao examinarmos o discurso através da lente do “dito e não-dito” proposta por Orlandi (2015, p. 80-83), percebemos como as ausências e silêncios constituem significados tão potentes quanto as palavras enunciadas. Essa abordagem revela que toda afirmação carrega em si suas negações implícitas: ao mencionar “X”, inevitavelmente convoca-se seu contraponto “Y”; ao declarar o medo, evoca-se silenciosamente a coragem. Quando alguém afirma “deixei de fumar”, está necessariamente confirmando que antes fumava, mesmo sem explicitá-lo. Essa dinâmica entre o explícito e o implícito oferece ferramentas cruciais para desvelarmos as estruturas de poder que se ocultam nas entrelinhas das práticas teatrais hegemônicas.

Quando um artista afirma “faço arte e não teatro panfletário”, essa declaração aparentemente simples esconde uma operação discursiva violenta. Ao estabelecer uma oposição entre os termos, o que se evoca silenciosamente é a exclusão do teatro engajado do território da arte legítima. Essa distinção não é inocente, revela uma hierarquização que associa a política a algo menor e ao cotidiano, enquanto reserva para a chamada *arte pura* um status elevado, quase sagrado, herança direta do ideal romântico europeu que ainda hoje estrutura boa parte do nosso imaginário artístico. O não-dito aqui é tão eloquente quanto o declarado, ao recusar a dimensão

política do teatro, não está apenas defendendo uma preferência estética, mas sim reproduzindo uma lógica colonial de classificação dos saberes. Essa postura mantém intacta a separação entre forma e conteúdo, entre estética e engajamento, garantindo os privilégios simbólicos daqueles que se alinham ao cânone ocidental. O que poderia parecer uma mera opinião individual revela-se, assim, parte de um sistema maior de exclusão que precisa ser descolonizado.

Essa visão hierarquizante da arte deriva diretamente de uma concepção que sacraliza a Arte, escrita com letra maiúscula, como instrumento de transcendência espiritual, noção que a professora Rejane Coutinho (2006) investiga ao analisar as trajetórias do ensino artístico no Brasil. Seus estudos revelam como a ideia de uma *arte superior*, embora intensificada no século XIX, remonta a fundamentos muito mais antigos,

[...] uma concepção de arte herdada da antiguidade clássica, de cunho elitista e excludente, que legitima o capital cultural hegemônico; e que reforça as distinções entre as artes maiores, as que merecem um A maiúsculo, e as artes menores; que reforça as distinções hierárquicas entre as artes liberais e as artes mecânicas, ou seja, as belas artes em oposição às artes decorativas, a arte erudita sempre superior à arte popular, etc. Uma concepção que reproduz todo esse sistema de valores que é reforçado pela historiografia da arte construída desde o renascimento, legitimada pelo mundo da arte, e disseminada pelo ensino de artes (Coutinho, 2006, p. 40).

A distinção estabelecida entre o *teatro panfletário e a arte*, revela uma contradição fundamental: ao mesmo tempo que se reconhece o teatro como manifestação artística, cria-se uma categoria inferiorizada — o *panfletário* — que seria excluída deste estatuto. O próprio uso pejorativo do termo *panfletário* (entendido aqui como produção com clara intencionalidade política em defesa de causas) sugere uma hierarquização velada. Essa operação discursiva levanta questões cruciais: se o teatro é por natureza arte, como poderia existir um teatro não-artístico? Ou estaríamos, na verdade, diante de um mecanismo de exclusão que nega o status artístico às formas teatrais comprometidas com a transformação social? Tal dicotomia expõe como parte do campo teatral reproduz,

muitas vezes inconscientemente, os mesmos critérios coloniais que separam *arte elevada de manifestação popular*.

Durante meus primeiros anos como ator, na década de 1990, deparei-me com um paradoxo revelador. Muitos colegas atuavam no chamado teatro empresa, peças encomendadas por organizações para atender a demandas específicas (treinamentos, campanhas internas, segurança, comunicação institucional), apresentadas a funcionárias e funcionários, e ouvia de diretores e pares que aquilo não era teatro. O que estava em jogo, em geral, não era a ausência de teatralidade, mas o fato de se tratar de um trabalho sob encomenda, remunerado e orientado a uma finalidade considerada não artística, por estar vinculada a interesses corporativos e, portanto, ao circuito econômico. Essa afirmação, que à época me causava estranhamento, colidia frontalmente com o conceito básico que estudava em *Iniciação ao teatro* (1994), de Sábado Magaldi, onde o autor definia a arte teatral pela “tríade essencial” (ator, texto, público), elementos sempre presentes em apresentações teatrais (Magaldi, 1994, p. 8). A contradição aqui exposta não era meramente semântica, mas sintomática de um mecanismo de exclusão simbólica, ao negar o estatuto teatral a certas práticas por sua condição de “encomenda” e por seu uso social/comercial, o campo artístico reforçava hierarquias que separavam a arte pura do teatro vinculado ao mercado ou ao social.

A aparente aproximação entre teatro panfletário e teatro empresa revela-se, sob análise mais atenta, como duas faces de uma mesma moeda de exclusão, ambas rejeitadas pelo establishment teatral por romperem com o ideal romântico da arte sublime e desinteressada. Tal como na hierarquia tradicional dos gêneros, “A tragédia é tomada como a forma literária mais elevada ou mais difícil, ao passo que a comédia é julgada inferior.” (Kieran, 2013, p. 1-2, tradução nossa)⁷, essas formas são inferiorizadas por seu vínculo explícito com a materialidade da existência, seja no compromisso político (o teatro panfletário), seja na relação com o trabalho (o teatro empresa). Essa dupla rejeição expõe a falácia central do

7. No original: “Tragedy is taken as the highest or most difficult literary form whilst comedy is judged to be inferior.”

sistema das artes hegemônicas, que naturalizou como universal um conceito particular e recente de arte de origem europeia. Diferentes estudos em antropologia teatral têm discutido como as práticas cênicas em diferentes culturas sempre estiveram imbricadas com funções sociais concretas, do ritual à educação, do entretenimento à crítica política. O que une o destino do teatro panfletário, do teatro empresa, do teatro de rua e das representações indígenas é, **justamente**, a ideologia da arte pura que, não por acaso, serve aos interesses de quem detém o poder de definir o que é ou não a verdadeira arte. Quando diretores e críticos desqualificam essas formas como sendo não-teatrais, repetem um gesto colonial, agora travestido de discurso sobre qualidade artística.

É por isso que precisamos conversar, como mostra Orlandi: “Esses sentidos têm a ver com o que é dito ali, mas também em outros lugares, assim como com o que não é dito, e com o que poderia ser dito e não foi.” (Orlandi, 2015, p. 28). O que parece consensual, como a afirmação de Boal, pode revelar camadas de disputa quando analisamos seus fundamentos epistemológicos. São justamente os múltiplos entendimentos dessa frase que criam intersecções de interpretações, transformando o aparentemente simples em algo profundamente complexo.

Todo discurso carrega uma posição ideológica. O que dizemos reflete inevitavelmente como pensamos. Boal poderia ter formulado sua frase de muitos modos, mas escolheu palavras específicas que expressam sua visão de mundo. Os conflitos entre teatro e política nascem, em grande parte, dessa noção ocidentalizada de arte. Meu objetivo aqui não é teorizar sobre arte, mas evidenciar como essas tensões se manifestam.

Primeiro, não há uma definição única e atemporal de arte, trata-se de um termo em disputa, historicamente situado e atravessado por relações de poder. Se considerarmos diferentes contextos sociais e culturais, passados e presentes, torna-se evidente que o que se nomeia como arte varia conforme regimes de sensibilidade, instituições e convenções. Segundo, este não é o foco da pesquisa. Mas, sem mergulhar profundamente neste tema e pisando de leve *para não dizer que não falei de flores*, pergunto: quando usamos a palavra arte, estamos realmente falando da mesma coisa?

3 Arte para quem?

Um desses possíveis entendimentos sobre arte podemos observar na fala do Cacique Ubiratã Gomes Awá M'Baretédjú⁸ ao discutir o ensino artístico na educação indígena frente à fragmentação imposta pela BNCC em unidades temáticas (artes visuais, dança, música, teatro). Ele explica:

A arte [...] para nós, ela faz parte da nossa vida, e por ela, por meio das nossas pinturas corporais, por meio dos nossos utensílios, é onde a gente manifesta nossa cultura, por meio da arte a gente consegue transmitir e passar todo esse conhecimento. [...] Arte para nós é a nossa vida. [...] A arte enquanto conhecimento estão interligados com nosso dia a dia, então o currículo do jeito que está posto, ele transformou, ele fragmentou, todo esse conhecimento, no qual a arte ela tem um posicionamento muito importante dentro do nosso cotidiano, que é por meio de onde nós transmitimos para os nossos, todos esses saberes ancestrais e toda essa espiritualidade que engloba o ser indígena, então o currículo fragmentou em disciplinas. Hoje na educação, de uma forma geral, eu acredito, que nós, enquanto comunidades tradicionais, onde a comunidade indígena está inserida, temos muito que contribuir para que a educação possa fazer esse caminho de volta, e possa de uma forma muito carinhosa e amorosa, trabalhar o conhecimento de uma forma global, sem fragmentar ele em disciplinas, então eu diria assim: - A arte para nós é vida. A arte faz parte de um futuro que nós almejamos com harmonia e com felicidade, dentro das nossas culturas tradicionais (M'Baretédjú, 2022, 107 min 06s) .

O Cacique nos oferece uma cosmovisão onde a arte não se fragmenta em categorias, mas se funde completamente com a vida cotidiana. É revelador observar como ele articula esse

8. Líder indígena e professor na educação escolar Indígena da Escola Estadual Indígena Aldeia Bananal, que segue as tradições indígenas dos tupi-guarani e localiza-se na Mata Atlântica, cerca de quinze quilômetros do Centro da cidade de Peruíbe (SP).

9. Palestra proferida na mesa BNC Formação no evento "Arte Educação em tempos neoliberais", organizada pelo grupo de pesquisa Políticas Curriculares de Arte, no dia 21 de maio de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/HcRK8ouLxuI?si=0qDL2vFE5WIJUFdf>. Acesso em: 22 set. 2023.

entendimento a partir de dois saberes: por um lado, reconhece o conceito escolarizado de arte assimilado em sua formação acadêmica; por outro, associa essa palavra às práticas ancestrais de sua comunidade, das pinturas corporais aos utensílios ritualísticos. Essa dupla percepção levanta uma questão fundamental. Se não houvesse esse encontro com a noção ocidental de arte, como nomearia essas práticas? Pois em sua cultura, elas nunca precisaram ser identificadas como arte, simplesmente são, como parte indivisível do existir coletivo. Essa reflexão expõe o caráter contingente de nossas classificações. O que chamamos de arte é, antes de tudo, um constructo cultural que, como no exemplo, ao ser transposto para contextos indígenas, revela seu estranhamento frente a modos de vida onde criação e cotidiano nunca se separaram.

Aqui enfrentamos o paradoxo habitual quando se questiona o que é arte: *Se tudo é arte, nada é arte*. Qual seria exatamente o problema nisso, se nada fosse arte, uma vez que tudo é arte? Como lembra Luis Camnitzer (2018a) a própria definição de arte é um problema histórico, assim conjectura a respeito das intenções do momento da invenção da arte que trouxe consigo diversas consequências outras sobre sua existência.

Gosto de pensar que quando a arte foi inventada como a coisa que hoje aceitamos que é, não foi como um meio de produção, mas como uma forma de expandir o conhecimento. Imagino que aconteceu por acidente, que alguém formalizou uma experiência fenomenal que não se encaixava em nenhuma categoria conhecida, e que escolheram a palavra 'arte' para lhe dar um nome (Camnitzer, 2018a, p. 126).

Ao ser nomeada como categoria distinta, a arte como atitude foi reduzida a disciplina acadêmica ou, num movimento ainda mais perverso, a mero modelo de produção, como alerta Camnitzer. Essa institucionalização transformou a arte em conceito múltiplo e volátil, cujas fronteiras são traçadas conforme os valores e escolhas daqueles que detêm o poder de definição. Se aceitarmos que essa identificação é sempre uma escolha (e não um dado natural), fica explícito seu caráter ideológico. Nomear algo como arte é, antes de tudo, um ato político, que inclui certas práticas enquanto exclui outras, legitimando assim visões específicas de mundo.

Portanto, a maneira como escolhemos definir arte - e consequentemente estabelecer critérios para declarar: “isso é arte”, ou “isso não é arte”, apresenta sempre um posicionamento político sobre as relações humanas. Simplificando radicalmente (ainda que ciente das nuances), essa escolha se reduz a dois caminhos opostos: ou aceitamos uma arte hierarquizada, que serve a estruturas de poder e restringe o acesso a certos grupos; ou defendemos uma arte democrática, livre de classificações elitistas e aberta a todas as formas de expressão humana. Essa dicotomia revela o cerne do debate: definir arte nunca é um ato neutro, mas sim uma tomada de posição sobre quem tem direito à voz, à visibilidade e, em última instância, à própria humanidade.

Estamos diante de uma disputa de poder onde a manutenção do status de Arte (com A maiúsculo) representa a defesa de privilégios sociais e simbólicos por aqueles que ocupam o topo da hierarquia cultural. A verdadeira democratização artística, aquela que permitiria a todas as pessoas não apenas fruir, mas criar arte, provoca inevitável desconforto nesse sistema, pois questiona a própria noção de artista como figura especializada. Como visionariamente afirma Camnitzer, “Se a arte atingisse seu propósito, todo mundo teria seu próprio acesso ao Universo e, assim, todos seríamos artistas e essa especialização deixaria de existir” (Camnitzer, 2018b, n.p.). Na mesma direção de Camnitzer (2018b), que deseja que “Todos [e todas] deveriam ser artistas”, Augusto Boal revela em seu último livro outra afirmativa provocante, “[...] *ser humano é ser artista!*” (Boal, 2009, p. 19, grifos do autor).

Essa discussão sobre ser ou não ser artista, presente tanto em Camnitzer quanto em Boal, desvela a contradição como a arte é tratada atualmente “[...] meio de produção de objetos de luxo. Isto depois de uma longa história que inclui a passagem da fabricação artesanal à contemplação para terminar em uma coleção que serve como um teste de status e riqueza” (Camnitzer, 2017, p. 19-20, tradução nossa)¹⁰.

10. No original: “[...] como un medio de producción de objetos de lujo. Esto después de una larga historia que incluye el pasaje de la manufactura artesanal a la contemplación para terminar en un coleccionismo que sirve como una prueba de estatus y riqueza.”

É nesse ponto que a dimensão econômica (a arte como mercadoria cultural), se torna incontornável. Quando a criação é convertida em objeto de circulação, seu valor passa a depender menos do que ela é e mais das condições em que pode ser reconhecida, comprada, exibida e consumida. A pergunta “isso é arte?” desloca-se para “em que contexto isso pode ser arte?”, e é precisamente aí que a propriedade do contexto, em galerias, coleções, editais, curadorias e circuitos de difusão, opera como filtro de legitimação e exclusão. A neutralidade estética funciona, então, como cortina: ao despolitizar o circuito de produção e circulação, naturaliza como *qualidade* aquilo que muitas vezes é aderência a critérios de mercado e a regimes de distinção, isto é, a uma economia simbólica que transforma reconhecimento em privilégio. Como observa Camnitzer:

O mercado capitalista nos ensina que, se um objeto pode ser vendido como arte, é arte. Essa descrição, culturalmente cínica, obscurece uma realidade muito mais profunda. Essa realidade é que o proprietário do contexto último da obra de arte determina seu destino e sua função. A propriedade do contexto, que é uma formalização do poder, é um fato político (Camnitzer, 2018a, p. 126).

Como bem sintetiza Boal, a arte opera como “[...] arma de poder – quem o tem em suas mãos, domina. Por isso, os opressores lutam pela posse do espetáculo e dos meios de comunicação de massas, que é por onde circula e se impõe o pensamento único autoritário” (Boal, 2009, p. 18). Essa análise compartilhada por Camnitzer e Boal não é mera crítica, mas um chamado à desconstrução do elitismo artístico que serve a interesses opressores. Quando Camnitzer alerta que as definições vigentes de “[...] arte funcionam contra as pessoas, e não a seu favor” (Camnitzer, 2018a, p. 126), ele revela que uma atividade inerentemente humana foi sequestrada por sistemas de controle que a transformaram em instrumento de exclusão. A verdadeira revolução proposta por ambos só se completará quando a arte for resgatada desse cativeiro conceitual e devolvida ao convívio comunitário, não como privilégio regulado por cânones, mas como direito orgânico de todo ser humano criar e existir artisticamente sem mediações hierárquicas.

Como disse, não se trata de conceituar ou definir arte, mas de reconhecer nela uma tecnologia de poder, e compreender que a própria tentativa de separá-la da política é, em si, um gesto político reacionário. Camnitzer é categórico: “De modo que, sim, toda arte é política, e, não, nem toda arte é o que compreendemos como ‘arte política’” (Camnitzer, 2018a, p. 126). Essa aparente contradição encontra eco em Boal, para quem a alegação de neutralidade teatral é sempre uma armadilha ideológica: “Os que pretendem separar o teatro da política pretendem conduzirmo-nos ao erro – e essa é uma atitude política” (Boal, 2013, p. 13). Estamos diante de uma diferença não de essência, mas de grau de consciência, entre quem assume a política, inerente à prática cênica e quem tenta negá-la para preservar privilégios dentro do campo artístico.

4 Arte e educação

No campo artístico e educacional, a resistência em assumir a dimensão política revela-se em ações concretas, como o projeto de lei que, no final dos anos 2010, no Brasil, tentou criminalizar a discussão política nas escolas¹¹. Diante desse cenário, uma possível explicação para tal receio está no argumento de que a politização dessas duas esferas, a arte e a educação, poderia levar a uma abordagem doutrinadora, supostamente limitando a liberdade de interpretação do público. Nessa perspectiva, acredita-se que a arte perderia seu caráter aberto e plural, já que os espectadores não poderiam exercer sua própria percepção.

Contudo, nem mesmo quando os artistas assumem uma intencionalidade política explícita é possível garantir que a plateia absorva a mensagem como desejado. Um exemplo emblemático é o relatado por Bertolt Brecht, que, em certa ocasião, não conseguiu fazer com que o público compreendesse plenamente o significado político que pretendia transmitir em sua obra.

Ele escreve que as pessoas não percebem que a Mãe Coragem é a Alemanha, acabam caindo na relação familiar, ficam com dó

11. Projeto de Lei PL 246/2019, de autoria das deputadas federais Bia Kicis (PSL/DF), Chris Tonietto (PSL/RJ), Carla Zambelli (PSL/SP) e outros, que Institui o “Programa Escola sem Partido”. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2190752>. Acesso em: 1 fev. 2026.

dela, porque, sabe como é... mãe é mãe, não é? Ninguém percebe que a mulher é uma pústula, ninguém percebe que o interesse material dessa mãe é a guerra, todo mundo ignora esses aspectos. Ele se considera, como escritor, responsável pelos mal-entendidos (Costa, 2010, p. 225).

Do mesmo modo, Boal percebe que “Independente da vontade do artista, a obra de arte quer dizer... e diz. Mas nem tudo que diz a obra é percebido por todos os observadores da mesma forma. Cada um de nós tem a sua Capela Sistina!” (Boal, 2009, p. 83).

Não são raras as vezes em que o desconforto de algumas pessoas em relação à arte e à política também se direciona à educação pelos mesmos motivos. E isso se dá porque o ensino das artes é considerado inferior e sua função é vista como única e exclusivamente pedagógica, como se a arte fosse sequestrada quando é utilizada para ensinar algo a alguém. É importante observar que o ensino de arte é muitas vezes visto como um problema e, portanto, a arte política é frequentemente considerada um erro semelhante.

Durante minha graduação de licenciatura em Artes Cênicas, um amigo e eu nos matriculamos numa disciplina do Curso de Bacharelado. Na primeira aula, o professor questionou a nossa presença, alegando que a disciplina era direcionada a artistas e nós, estudantes do curso de licenciatura, éramos apenas reprodutores de arte. Ele afirmou que as alunas e os alunos do bacharelado criavam, enquanto nós, da licenciatura, apenas reproduzimos em sala de aula o que elas e eles criavam. Apesar do constrangimento, não respondi ao professor. No entanto, ironicamente, pensei o que gostaria de ter falado a ele: – “Ora, então o senhor é igual a nós, reprodutor, porque está aqui na condição de professor.”

Por que a política e a educação são vistas como inferiores à arte? A resposta talvez resida na natureza política inerente à arte e à educação. Paulo Freire, o patrono da educação brasileira, foi duramente criticado por enfatizar o caráter político da educação: “A educação não vira política por causa da decisão deste ou daquele educador [ou educadora]. Ela é política” (Freire, 2015, p. 108, grifos do autor). Mas por qual motivo a política causa medo? Por que para alguns a arte é tão nobre que associá-la explicitamente à política e

à educação é considerado algo negativo? Será que ainda prevalece a visão romântica da arte como algo sublime e elevado que não deve lidar com questões da vida cotidiana?

No Brasil, no início da colonização portuguesa, tivemos a utilização da arte com a educação como instrumento político de dominação. Os padres jesuítas que aqui vieram montavam em suas escolas peças para catequizar os povos originários e assim convertê-los a sua religião e a trabalhar para Portugal. Essa marca, que podemos observar na triste história no período da colônia, sintetiza o sentimento que a arte e a educação têm em relação à política. E se mostra pior ainda quando arte e política se encontram na educação.

O ensino de arte na escola é lugar de grandes debates sobre sua função e abordagens na educação. Partimos sempre do reconhecimento da necessidade do ensino e aprendizagem das artes como elementos essenciais ao entendimento de um sujeito integral. Porém, essa relação entre arte e escola ainda gera grandes conflitos, uma vez que a arte aponta a transgressão e a escola a adaptação. Ambas têm a finalidade educativa, entretanto utilizam procedimentos diferentes.

5 Considerações finais

Em vez de tomar a pergunta: “Teatro necessariamente político é o mesmo que teatro político?”, como ponto de chegada, tomo-a aqui como efeito do problema central discutido ao longo do artigo: a forma como a reivindicação de neutralidade estética opera como estratégia política de legitimação e exclusão no campo teatral. O que esteve em jogo, portanto, foi compreender como a produção artística pode ser mobilizada para perpetuar hierarquias sociais, seja por critérios de validação eurocentrados (dimensão epistemológica), seja pela organização de saberes e disputas curriculares na BNCC (dimensão educacional), seja ainda pela circulação da arte como mercadoria cultural (dimensão econômica). Nesse sentido, a recusa em assumir posicionamento não produz neutralidade: ela também atua como tomada de posição no interior de disputas de poder.

É nesse quadro que a distinção entre *teatro necessariamente político* e *teatro político* ganha sentido: não como classificação

essencialista, mas como marca de uma disputa por reconhecimento no próprio campo. O teatro é necessariamente político porque, como prática humana e social, envolve decisões, relações e efeitos, por isso, a neutralidade aparece como armadilha ideológica. Já o rótulo *teatro político* costuma ser acionado quando determinadas criações assumem explicitamente intencionalidades de intervenção e enfrentamento, muitas vezes associadas a lutas por justiça social. Assim, como afirma Kinas (2013), “Necessariamente político, o teatro só é crítico por opção” (Kinas, 2013, p. 35). A crítica, aqui, não se confunde com o tema abordado na peça, mas com o modo como a cena se coloca, ou se omite, diante das hierarquias que organiza e reproduz.

Uma vez ouvi numa aula aberta, em 2022, do projeto Solos do Brasil, no Teatro João Caetano, em São Paulo, a atriz/performer Denise Stoklos dizer a seguinte frase: “— Todo teatro é político, se não é de esquerda, é de direita” (Stoklos, 2022, informação verbal)¹². Podemos relativizar a rigidez de esquerda e direita, mas a formulação recoloca o ponto decisivo deste artigo: o silêncio também fala. Quando a arte reivindica pureza e despolitização, pode estar preservando privilégios simbólicos, naturalizando a economia do reconhecimento e reforçando fronteiras de legitimidade.

Por fim, se o discurso da neutralidade funciona como tecnologia de poder, a tarefa que se impõe é sua desnaturalização, junto à desconstrução de hierarquias expressivas que determinam quem pode criar, em que termos e sob quais regimes de valor. Nessa direção, a valorização de modelos comunitários, como os de povos originários e outros coletivos populares cujos saberes foram historicamente subordinados por critérios eurocentrados, não aparece como ornamento temático, mas como chave para imaginar práticas de teatro menos dependentes da validação canônica e mais comprometidas com o convívio, a escuta e a responsabilidade pública. Trata-se, em síntese, de recolocar o teatro como espaço de diálogo e de emancipação cultural, não como privilégio regulado por fronteiras de legitimação.

12. Fala proferida em 25 de novembro de 2002, durante a aula aberta “Solos do Brasil”, com Denise Stoklos, no Teatro João Caetano, na cidade de São Paulo.

Referências

ABERTURA - Arte Educação em tempos neoliberais - tema: BNC Formação. Evento: Arte Educação em tempos neoliberais. [s. l.], mai. 2022. 1 vídeo (122 min 11 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/live/HcRK8ouLxul?si=0qDL2vFE5WIJUFdf>. Acesso em: 22 fev. 2025.

BORGES, Luiz Paixão Lima. A experiência épico-realista na peça Os Azeredo mais os Benevides, de Oduvaldo Vianna Filho. **Dramaturgia em foco**, Petrolina-PE, v. 8, n. 3, p. 21-42, 2024. DOI: 10.5281/zenodo.14540909. Disponível em: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/download/2897/1866/14381>. Acesso em: 29 jan. 2026.

BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Projeto de Lei n.º 246, de 2019**. Institui o “Programa Escola sem Partido”. Autoria: Bia Kicis, Chris Tonietto, Carla Zambelli et al. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 2019. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2190752>. Acesso em: 19 jun. 2026.

CAMNITZER, Luis. Ni arte ni educación. *In*: _____. **Grupo de educación de matadero. Ni arte ni educación. Una experiencia en la que lo pedagógico vertebra lo artístico**. Madrid: Catarata, 2017. p. 19-25.

CAMNITZER, Luis. O ensino de arte como fraude. *In*: CERVETTO, Renata; LÓPEZ, Miguel A. (org.). **Agite antes de usar: deslocamentos educativos, sociais e artísticos na América Latina**. Tradução de: José Feres Sabino. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018a. p. 125-137.

_____. Luis Camnitzer: “Todos deveriam ser artistas”. [Entrevista cedida a] Gabriel Pillar Grossi. **Revista Nova Escola online**, São

Paulo, mar. 2018b. Disponível em: <https://novaescola.org.br/conteudo/242/luis-camnitzer-todos-deveriam-ser-artistas>. Acesso em: 18 jun 2026.

COSTA, Iná Camargo. Brecht e o teatro épico. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 15, n. 13, p. 214-233, 2010. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i13p214-233. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/64092>. Acesso em: 18 jun. 2026.

COUTINHO, Rejane Galvão. Qual o lugar da arte na educação? *In*: CHRISTOV, Luiza Helena da Silva; MATTOS, Simone Aparecida Ribeiro de (org.). **Arte-educação**: experiências, questões e possibilidades. São Paulo: Expressão e Arte Ed., 2006. p. 39-44.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

KIERAN, Matthew. Tragedy versus comedy: on why comedy is the equal of tragedy. **Ethical Perspectives**: Journal of the European Ethics Network, Leuven, v. 20, n. 3, p. 427-450, 2013. DOI: 10.2143/EP.20.3.2992657. Disponível em: <https://eprints.whiterose.ac.uk/id/eprint/75867/>. Acesso em: 29 jan. 2026.

KINAS, Fernando. Teatro e história: a incrível dialética entre processos sociais e formas sensíveis. **Urdimento**: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 26, p. 042-058, 2016. DOI: 10.5965/1414573101262016042. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101262016042>. Acesso em: 18 jun. 2026.

KINAS, Fernando. Teatro, verdade e poder. **Aparte XXI**, São Paulo, nº 6, p. 29-38, 2013. Disponível em: <http://www.usp.br/tusp/plataforma/wp-content/uploads/2012/03/aparte-6-online.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2026.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, 1994.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Revista Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro, n. 32, p. 123–151, dez. 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993>. Acesso em: 29 jan. 2026.

MELLÃO, Gabriela. Galpão inquieta-se por sentidos de coletividade. **Teatro Jornal**, São Paulo, 3 set. 2016. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2016/09/galpao-inquieta-se-por-sentidos-de-coletividade/>. Acesso em: 29 jan. 2026.

ORLANDI, Eni de Lourdes Puccinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes Editores, 2015.

Submetido em: 31/03/2025

Aceito em: 25/06/2026