

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS  
UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE ANÁPOLIS  
CIÊNCIAS SOCIOECONÔMICAS E HUMANAS – NELSON DE ABREU JÚNIOR  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* INTERDISCIPLINAR EM  
TERRITÓRIOS E EXPRESSÕES CULTURAIS NO CERRADO

**DO CORPO POLÍTICO À POLÍTICA DO CORPO: TEATRO, MEMÓRIA E  
IDEOLOGIA NA OBRA DO ATOR E TEATRÓLOGO ADEMIR FALEIROS ENTRE  
AS DÉCADAS DE 1980 E 1990**

ANÁPOLIS - GO  
2023

MOISÉS DE OLIVEIRA MELO

**DO CORPO POLÍTICO Á POLÍTICA DO CORPO: TEATRO, MEMÓRIA E  
IDEOLOGIA NA OBRA DO ATOR E TEATRÓLOGO ADEMIR FALEIROS ENTRE AS  
DÉCADAS DE 1980 E 1990**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado da Universidade Estadual de Goiás, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em ciências sociais e humanidades, na área interdisciplinar, linha de pesquisa: Saberes e Expressões Culturais no Cerrado.

**Orientador (a):** Prof. Dr. Ademir Luiz da Silva.

ANÁPOLIS – GO  
2023



## TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO DE DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL (BDTD)

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Estadual de Goiás a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UEG), regulamentada pela Resolução, CsA n.1087/2019 sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data. Estando ciente que o conteúdo disponibilizado é de inteira responsabilidade do autor / autora.

### Dados do autor (a)

Nome Completo: Moisés de Oliveira Melo

E-mail: moiseszatar@gmail.com

### Dados do trabalho

Título: DO CORPO POLÍTICO Á POLÍTICA DO CORPO: TEATRO, MEMÓRIA E IDEOLOGIA NA OBRA DO ATOR E TEATROLOGO ADEMIR FALEIROS ENTRE AS DÉCADAS DE 1980 E 1990.

Dissertação

Curso/Programa: Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado - TECCER

Concorda com a liberação documento?

SIM

NÃO

Obs: Período de embargo é de um ano a partir da data de defesa

Anápolis, 14/12/2023

Local

Data

Moisés de Oliveira Melo

Assinatura do autor / autora

Assinatura do orientador / orientadora

Ficha catalográfica

M528d	<p>Melo, Moisés de Oliveira. Do corpo político à política do corpo [manuscrito] : teatro, memória e ideologia na obra do ator e teatrólogo Ademir Faleiros entre as décadas de 1980 e 1990 / Moisés de Oliveira Melo. - 2023. 85f. : il.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Ademir Luiz da Silva. Dissertação (Mestrado em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado ), Universidade Estadual de Goiás, Unidade Universitária Anápolis de Ciências Socioeconômicas e Humanas, Anápolis, 2023.</p> <p>Inclui bibliografia.</p> <p>1.Literatura – Memória - Goiás(Estado). 2.Literatura - Teatro goiano . 3.Ademir Faleiros – Teatro - Vida e obra. 4.Dissertações – TECCER - UEG/UnuCSEH. I. Silva, Ademir Luiz da. II.Título.</p> <p>CDU 82.09-2(817.3)(043)</p>
-------	--

Elaborada por Aparecida Marta de Jesus  
Bibliotecária da UnUCSEH  
CRB-1/2385

## ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Aos dezesseis dias do mês de novembro do ano de dois mil e vinte e três, a partir das quatorze horas, na sala de reuniões do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar *Stricto Sensu* em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado da Unidade Universitária de Ciências Socioeconômicas e Humanas – Nelson de Abreu Júnior, realizou-se a sessão de julgamento da dissertação do discente **MOISÉS DE OLIVEIRA MELO**, intitulada “**DO CORPO POLÍTICO A POLÍTICA DO CORPO: TEATRO, MEMÓRIA E IDEOLOGIA NA OBRA DO ATOR E TEATRÓLOGO ADEMIR FALEIROS ENTRE AS DÉCADAS DE 1980 E 1990**”. A Banca Examinadora foi composta pelos seguintes Professores: Dr. Ademir Luiz da Silva (Orientador), Dr. Jacques Elias de Carvalho (Examinador), Dr. Ewerton de Freitas Ignácio (Examinador interno), Dr. Eliezer Cardoso Oliveira (Examinador Interno). Os membros da banca fizeram suas observações e sugestões, as quais deverão ser consideradas pela discente e seu orientador. Em seguida a Banca Examinadora reuniu-se, em sessão secreta, atribuindo ao discente os seguintes resultados.

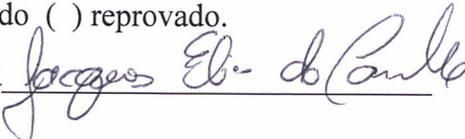
Dr. Ademir Luiz da Silva (Orientador)

aprovado ( ) reprovado.

Assinatura 

Dr. Jacques Elias de Carvalho (Examinador),

aprovado ( ) reprovado.

Assinatura 

Dr. Ewerton de Freitas Ignácio (Examinador interno)

aprovado ( ) reprovado

Assinatura 

## ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Aos dezesseis dias do mês de novembro do ano de dois mil e vinte e três, a partir das quatorze horas, na sala de reuniões do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar *Stricto Sensu* em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado da Unidade Universitária de Ciências Socioeconômicas e Humanas – Nelson de Abreu Júnior, realizou-se a sessão de julgamento da dissertação do discente **MOISÉS DE OLIVEIRA MELO**, intitulada “**DO CORPO POLÍTICO A POLÍTICA DO CORPO: TEATRO, MEMÓRIA E IDEOLOGIA NA OBRA DO ATOR E TEATRÓLOGO ADEMIR FALEIROS ENTRE AS DÉCADAS DE 1980 E 1990**”. A Banca Examinadora foi composta pelos seguintes Professores: Dr. Ademir Luiz da Silva (Orientador), Dr. Jacques Elias de Carvalho (Examinador), Dr. Ewerton de Freitas Ignácio (Examinador interno), Dr. Eliezer Cardoso Oliveira (Examinador Interno). Os membros da banca fizeram suas observações e sugestões, as quais deverão ser consideradas pela discente e seu orientador. Em seguida a Banca Examinadora reuniu-se, em sessão secreta, atribuindo ao discente os seguintes resultados.

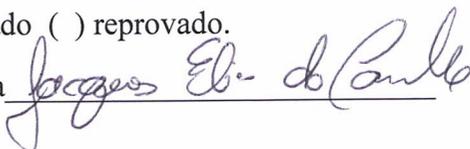
Dr. Ademir Luiz da Silva (Orientador)

aprovado ( ) reprovado.

Assinatura 

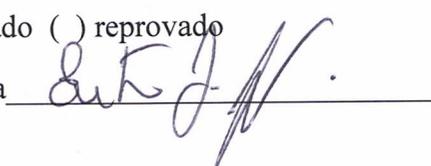
Dr. Jacques Elias de Carvalho (Examinador),

aprovado ( ) reprovado.

Assinatura 

Dr. Ewerton de Freitas Ignácio (Examinador interno)

aprovado ( ) reprovado

Assinatura 

Dr. Eliezer Cardoso Oliveira (Examinador Interno).

( ) aprovado ( ) reprovado

Assinatura \_\_\_\_\_

**Resultado Final: ( ) aprovado ( ) reprovado.**

Observações:

---

---

---

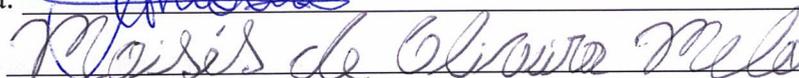
---

Reaberta a sessão pública, o Orientador proclamou o resultado e encerrou a sessão às 15h 49 horas, da qual foi lavrada a presente ata que vai ser assinada por mim secretária, discente e pelos membros da banca examinadora supracitada.

Secretária:



Discente:



MOISÉS DE OLIVEIRA MELO

**DO CORPO POLÍTICO Á POLÍTICA DO CORPO: TEATRO, MEMÓRIA E  
IDEOLOGIA NA OBRA DO ATOR E TEATRÓLOGO ADEMIR FALEIROS ENTRE AS  
DÉCADAS DE 1980 E 1990**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado da Universidade Estadual de Goiás, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em ciências sociais e humanidades, na área interdisciplinar, linha de pesquisa: Saberes e Expressões Culturais no Cerrado.

Aprovado (a): \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ de dezembro de 2023.

Banca examinadora

---

Prof. Dr. Ademir Luiz da Silva Universidade Estadual de Goiás  
(Presidente da Banca e Orientador – PPG – TECCER/UEG)

---

Prof. Dr. Ewerton de Freitas Ignácio Universidade Estadual de Goiás  
(PPG – TECCER/UEG) Suplente

---

Prof. Dr. Eliézer Cardoso de Oliveira Universidade Estadual de Goiás (UEG)  
(Avaliador interno)

---

Prof. Dr. Jacques Elias de Carvalho Instituto Federal de Goiás Campus Anápolis  
(IFG)  
(Avaliador Externo)

ANÁPOLIS – GO  
2023

*Dedico esse trabalho ao meu pai Osvaldo Correia de Melo, que já se foi,  
mas continua sendo minha maior força e inspiração na  
vida.*

## **AGRADECIMENTOS**

Todo agradecimento acaba por cometer a injustiça de omitir nomes. E para que isso não ocorra, gostaria de agradecer, primeiramente, aos professores que estavam presentes durante a minha formação na Universidade Estadual de Goiás: Veralúcia Pinheiro, Pedro Fernando Sahium, José Santana, Marco Aurélio, Maria de Fátima e Eliezer Cardoso. E, de modo especial, à professora Sandra Rodart, que me apresentou às peças de Ademir Faleiros em 2019, e foi minha primeira orientadora pelo Programa de Iniciação à Docência – PIBID, em 2017.

Aos professores do Instituto Federal de Goiás, Cláudia Helena dos Santos Araújo, Suzanna Lopes de Abulquerque e Jacques Elias de Carvalho pelos valiosos aconselhamentos e ensinamentos sobre a vida profissional e acadêmica, e por terem sido influências decisivas no meu caminho desde o ensino médio até o ensino superior.

Ao Grupo de Estudos e Pesquisas Panecastica, pelo apoio desde o início da graduação.

Ao meu orientador, Professor Dr. Ademir Luiz, pela sua orientação durante a graduação e o mestrado, e pelas inspiradoras conversas sobre a vida acadêmica.

Aos meus amigos da turma de Geografia de 2017, Gabriel Renan, Jefferson Dias e João Paulo, pela amizade que cultivamos desde o início da graduação.

Aos meus irmãos Clóvis Ramos de Melo, Jaqueline de Oliveira Santos e Jonathas Mickael de Oliveira Santos, pelo apoio incondicional em todos os aspectos da minha vida pessoal e acadêmica.

À Universidade Estadual de Goiás, por me proporcionar essa oportunidade única.

Minha sincera gratidão a todos vocês, por terem feito parte da minha jornada e por terem contribuído para o meu crescimento e sucesso.

## RESUMO

O presente estudo constitui uma extensão do trabalho de conclusão de curso apresentado no final do ano letivo de 2020 na Universidade Estadual de Goiás, sob o título "Ademir Faleiros na Cena Teatral de Anápolis: Uma Análise das Peças "Favela Brasil" e "Por Detrás de Toda Porta". Nesse sentido, esta dissertação tem como objeto de estudo parte da vida e obra do dramaturgo. Assim, pretende-se, por meio da relação intrínseca entre história e literatura, compreender o cenário teatral em Anápolis durante as décadas de 1980 e 1990. Isso inclui destacar os aspectos sociais, econômicos e políticos que marcaram a última década da ditadura civil-militar brasileira, a influência da censura e dos mecanismos de repressão sobre a elaboração e a apresentação das peças do autor em todo o Estado de Goiás, bem como sua escrita dramatúrgica. Além disso, busca-se entender o papel do teatro engajado em uma cidade como Anápolis, e o coro como agente ideológico na encenação da peça "Favela Brasil" (1980). Examina-se também a função social do teatro na época da abertura política, e como o início da redemocratização do país influenciou a escrita do autor em peças como "Por Detrás de Toda Porta" (1989). Por fim, destaca-se a relevância do estudo sobre a historiografia do teatro goiano, bem como o legado de Ademir Faleiros para a cena teatral na cidade de Anápolis.

Palavras-chave: Memória, Teatro, Vida, Obra.

## **ABSTRACT**

This study is an extension of the course completion work presented at the end of the 2020 academic year at the State University of Goiás, under the title "Ademir Faleiros in the Theater Scene of Anápolis: An Analysis of the Plays "Favela Brasil" and "Por Detrás de Toda Porta"". In this sense, the object of this dissertation is to study part of the playwright's life and work. Through the intrinsic relationship between history and literature, the aim is to understand the theatrical scene in Anápolis during the 1980s and 1990s. This includes highlighting the social, economic, and political aspects that marked the last decade of the Brazilian civil-military dictatorship, the influence of censorship and repression mechanisms on the development and presentation of the author's plays throughout the state of Goiás, as well as his dramaturgical writing. It also seeks to understand the role of engaged theater in a city like Anápolis and the choir as an ideological agent in the staging of the play "Favela Brasil" (1980). It also examines the social function of theater at the time of the political opening and how the beginning of the country's re-democratization influenced the author's writing in plays such as "Por Detrás de Toda Porta" (1989). Finally, it highlights the relevance of the study for the historiography of Goiás theater, as well as Ademir Faleiros' legacy for the theater scene in the city of Anápolis.

Keywords: Memory, Theater, Life, Work.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Ensaio cênico .....	17
Imagem 2 - Notícia: III Mostra de teatro de Anápolis .....	19
Imagem 3 - Notícia vinculada no jornal Folha de Goiaz .....	46
Imagem 4 - Apresentação da Peça Favela Brasil. Autoria desconhecida .....	50
Imagem 5 - Notícia ressaltando a apresentação da peça Favela Brasil em 1982.	59
Imagem 6 - Cartaz da companhia anapolina de teatro, destacando a apresentação da peça por detrás de toda porta em 2012 .....	70

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>1</b>	<b>CAPÍTULO 1 - O TEATRO DE ADEMIR FALEIROS: ENTRE A ARTE POPULAR E A ARTE ERUDITA</b> .....	17
1.1	Ademir Faleiros – O Poeta “Marginal” .....	17
1.2	A Cena Teatral em Anápolis entre o final da década de 1970 e o início da década de 1980 .....	22
1.3	As mostras teatrais em meados da década de 1980 em Anápolis: um olhar a partir dos periódicos jornalísticos: 1984 a 1986 .....	31
1.3.1	Os períodos jornalísticos como fonte de pesquisa em história .....	32
1.4	<b>Antes da cena: a estrutura da escrita dramatúrgica de Ademir Faleiros</b> .....	33
1.4.1	As mostras de teatro em Anápolis: 1984 a 1986 .....	34
1.4.1.1	A II mostra de teatro de Anápolis .....	35
1.4.1.2	A III mostra de teatro de Anápolis .....	37
1.4.1.3	A VI mostra de teatro de Anápolis .....	38
1.5	<b>Cenário, figurino e direção de atores em Ademir Faleiros</b> .....	45
<b>2</b>	<b>CAPÍTULO 2 - TEATRO “POLÍTICO” EM FAVELA BRASIL</b> .....	50
2.1	O Teatro engajado e a resistência democrática no Brasil .....	50
2.2	Teatro, memória e História em Ademir Faleiros .....	52
2.3	Durante a cena: a montagem e a censura de “Favela Brasil” .....	55
2.4	Favela Brasil (1980) em cena na história do teatro goiano .....	58
2.5	O coro como agente ideológico .....	67
<b>3</b>	<b>CAPÍTULO 3 – O TEATRO PSICOLÓGICO POR DETRÁS DE TODA PORTA</b> .....	70
3.1	O Teatro Brasileiro de Reabertura .....	70
3.2	Ademir Faleiros abandonou a política em “Por detrás de toda porta”? .....	73

<b>3.3</b>	<b>Drama e liberdade em Por detrás de toda porta (1989) .....</b>	<b>74</b>
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>80</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>82</b>
	<b>ANEXOS .....</b>	<b>87</b>

## INTRODUÇÃO

O presente estudo constitui uma extensão do Trabalho de Conclusão de Curso apresentado no final do ano letivo de 2020 na Universidade Estadual de Goiás, sob o título "Ademir Faleiros na Cena Teatral de Anápolis: Uma Análise das Peças "Favela Brasil" e "Por Detrás de Toda Porta". Nesse sentido, esta pesquisa busca preencher lacunas existentes na compreensão da obra do autor, procurando entender o dramaturgo e sua obra como resultados de um processo histórico marcado pelo fim da ditadura militar e o início da abertura política do país nas décadas de 1980 e 1990.

Além disso, ressalta a importância de conduzir pesquisas que contribuam para a história do teatro em Goiás. Portanto, esta pesquisa é um convite para redescobrir a obra de Ademir Faleiros, uma vez que, como afirmou Patriota (1999, p. 20), "é na articulação passado/presente que projetos de participação e criação são constantemente redescobertos, principalmente, à luz de novas interpretações da história do teatro brasileiro".

Este estudo também visa reavaliar a importância do autor em um contexto em que o teatro era considerado uma forma de arte marginalizada em Goiás. Assim, busca compreender o sujeito histórico, ou seja, o dramaturgo, o ator e o artista. Através da análise das peças "Favela Brasil" e "Por Detrás de Toda Porta" como documentos históricos, é possível entender como elas refletiam a realidade brasileira, especialmente a goiana, no início da década de 1980 até o final da década de 1990. Isso destaca a importância do dramaturgo, do ator e de seu contexto histórico. Como destaca Almada (2004, p. 17):

Além do prazer estético que provoca em cada um de nós, a arte – de certo modo – apresenta a característica sociológica de poder reconstruir, até em pormenores, num dado momento histórico, as relações sociais e a maneira de pensar da época, convidando-nos a fazer uma reflexão sobre essas relações e esse pensamento.

Neste contexto, a pesquisa busca não apenas destacar a importância do estudo do teatro goiano, especialmente o produzido nas décadas de 1980 e 1990 em Anápolis, mas também, compreender as particularidades da vida e da obra do autor. Isso inclui a distância de Ademir em relação à comunidade teatral em Anápolis, o apogeu de sua carreira artística, as mudanças na escrita de suas peças e o papel que ele desempenhou na cena teatral da cidade.

Deste modo, o passado se torna um espaço de interesse e prazer para o historiador, e os temas do presente moldam e limitam a exploração do passado. A história, portanto, trabalha em prol do homem, tendo o próprio homem como sujeito e objeto de suas análises. Como afirmou Bloch (1997, p. 54), "O bom historiador se parece com o ogro da lenda. Onde fareja carne humana, sabe que ali está sua caça". Para Bloch, a história é uma ciência dos seres humanos no tempo, e esse tempo é um contínuo que perpetua a mudança sobre as origens.

Além disso, a pesquisa visa compreender a historicidade subjacente à escrita do autor, os enredos que compõem a estrutura de suas peças, os questionamentos sociais e políticos presentes e como as questões ideológicas influenciaram a execução e a elaboração das peças. A análise será construída em consonância com os estudos sobre o teatro de resistência e o contexto refletido na história do país nas décadas de 1980 e 1990. Nesse contexto, as peças de teatro são tratadas como fontes de pesquisa em História.

É importante observar que o teatro brasileiro, principalmente nas décadas de 1980 e 1990, desempenhou um papel significativo na sociedade, refletindo os anseios e desafios da população. Nesse sentido, a pesquisa, inicialmente, abordará o teatro proposto por Ademir Faleiros, seu papel na cena teatral goiana, a estrutura dramática presente nas peças "Favela Brasil" e "Por Detrás de Toda Porta", bem como detalhes sobre o cenário, figurinos e a direção de atores em cada uma dessas peças.

Para preencher as lacunas existentes nos documentos e estudos oficiais sobre o autor e a história do teatro em Anápolis, a pesquisa utilizará entrevistas como parte fundamental do processo. Isso dará destaque à história oral e à memória como fontes confiáveis e independentes. Nesse sentido, obras como "História Oral: Como Fazer, Como Pensar" de Meigs e Holanda (2020), "História e Memória" de Le Goff (2013) e "Memória e Sociedade: Lembrança de Velhos" de Ecléa Bosi (1994), desempenham um papel de grande relevância nesta pesquisa.

Dessa forma, esta dissertação tem como base as relações entre arte e sociedade, visando analisar a interação entre história e teatro, com ênfase no uso das peças teatrais como documentos históricos. Este estudo também busca compreender as peças do dramaturgo como expressões da cultura e tradição de Goiás. A abordagem da História Cultural permite uma investigação abrangente, incluindo fontes

como entrevistas, fotografias, peças de teatro e periódicos, enquanto enfatiza o papel da memória na pesquisa.

A pesquisa se concentra em duas das onze peças escritas pelo autor, bem como em imagens, arquivos de jornal relacionados às apresentações teatrais e à realidade teatral em Anápolis. O estudo também incorpora obras de autores como Patriota (1999a, 2005b) e Peixoto (1995) para compreender a historiografia do teatro brasileiro, a trajetória do espetáculo, a dramaturgia e o conceito de teatro. O método indiciário, baseado na obra de Carlo Ginzburg (1989), desempenha um papel fundamental na pesquisa, permitindo a análise histórica com base em vestígios, como as próprias peças de teatro. Este método busca ir além do evidente, desenterrando fios e tecendo uma trama geral em torno do objeto de estudo.

O referencial teórico também inclui obras como “O que é Teatro” de Fernando Peixoto (2007), “Panorama do Teatro Brasileiro” de Sábato Magaldi (2015), “Vianinha um Dramaturgo no Coração de Seu Tempo” de Rosangela Patriota (1999) e “Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas” de Augusto Boal (2019).

Para compreender o contexto das décadas de 1980 e 1990, bem como o papel das forças armadas no final da ditadura militar e no período de redemocratização do Brasil, foram analisadas obras como “1964: História do Regime Militar Brasileiro” de Marcos Napolitano (2014) e “Modernização, Ditadura e Democracia: 1964 – 2010”, coordenada por Daniel Aarão Reis (2010). A pesquisa também explora a teoria da história, a pesquisa biográfica e a pesquisa em história, com referências como “O que é História Cultural” de Peter Burke (2021), e “O Desafio Biográfico: Escrever uma Vida” de François Dosse (2009).

Quanto à estrutura da dissertação, o primeiro capítulo analisa a relação entre o contexto histórico e a produção de cada peça, considerando influências econômicas, políticas e sociais. Também explora a história do teatro em Anápolis, as mostras teatrais na cidade e a formação de grupos de teatro. O capítulo também investiga a trajetória artística e cultural do dramaturgo. O segundo capítulo aborda o teatro engajado no Brasil, incluindo o surgimento de uma nova estética teatral e a censura na peça “Favela Brasil”, bem como a análise do coro e do teatro político.

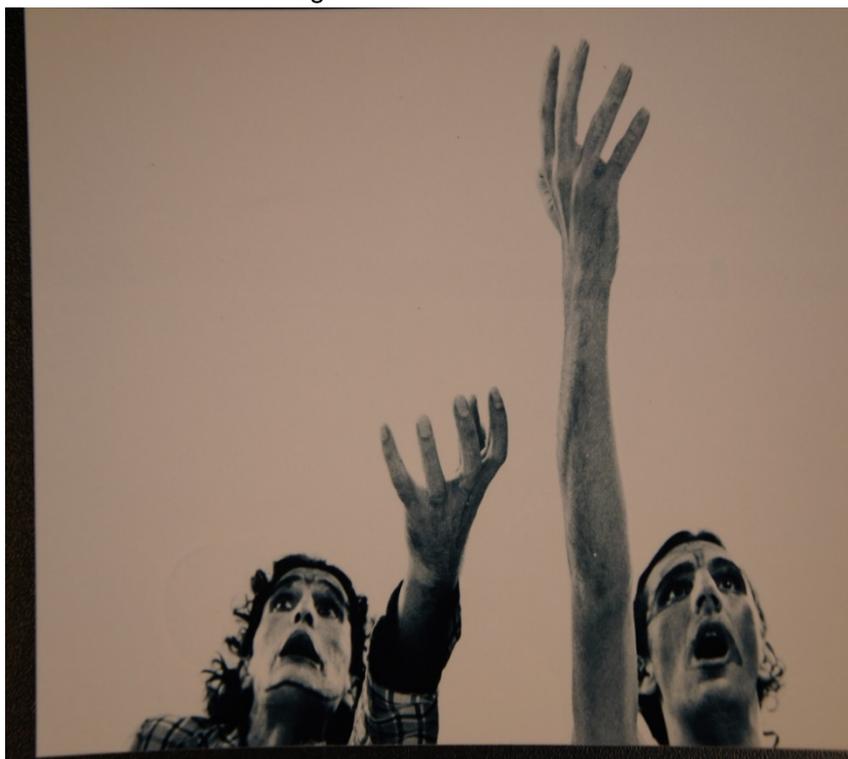
O terceiro capítulo se concentra no teatro psicológico na peça “Por Detrás de Toda Porta”, explorando temas políticos, a evolução do teatro brasileiro e o tratamento de temas marginalizados. Em resumo, esta pesquisa contribui para o entendimento

da história do teatro contemporâneo em Anápolis, especialmente durante a transição para a democracia nos anos 1980 e as inovações culturais dos anos 1990.

## CAPÍTULO 1 - O TEATRO DE ADEMIR FALEIROS: ENTRE A ARTE POPULAR E A ARTE ERUDITA

### 1.1 Ademir Faleiros – O Poeta “Marginal”

Imagem 1 - Ensaio cênico



Fonte: Autoria desconhecida. Arquivo pessoa de Alberto Faleiros<sup>1</sup>.

Neste tópico, apresentamos a figura de Ademir Faleiros. O autor nasceu em Itapuranga, Goiás, em 1959, filho de Lucília Marques da Silva e Orlando Alves Faleiros. Durante seus 39 anos de vida, foi casado com Ágda Matos e teve dois filhos. Com um caráter autêntico e forte, conquistou muitos admiradores e enfrentou alguns rivais. Seu primeiro contato com o teatro ocorreu aos 15 anos, em 1974, no Distrito Federal.

Ademir Faleiros ou Palhaço Pimpolho, como era chamado, durante sua vida. Era filho de Orlando Alves Faleiros, que era mestre de obras e Lucília Marques da Silva, dona de casa. Sempre envolvido na cena teatral Goiana, seja em Anápolis, Goiânia e Brasília. (Souza, 2014a, p. 18-19).

---

<sup>1</sup>Imagem que descreve um ensaio cênico para a peça Favela Brasil. A autoria é desconhecida. Essa foto faz parte do arquivo pessoal da família.

O autor foi uma figura extraordinária no contexto teatral de Goiás, desempenhando papéis fundamentais como ator e dramaturgo, tornando-se uma personalidade de extrema relevância para o teatro em Anápolis. Desde cedo, ele percebeu, de maneira única e sensível, as injustiças sociais presentes em sua comunidade. Ademir Faleiros trilhou um caminho marcado pela genialidade em meio a uma sociedade conservadora. Era uma pessoa erudita, que frequentemente era descrita como "estranha" e, ao mesmo tempo, "genial".

Conforme Zorzetti (2014), o teatrólogo produzia textos de beleza singular, porém mantinha uma imagem agressiva, instigante, introvertida, sendo amado por uns e odiado por outros. No entanto, sua importância para o teatro anapolino era indiscutível, embora, ao longo de sua carreira como ator e dramaturgo, tenha sido frequentemente injustiçado. Zorzetti (2014) o descreve da seguinte maneira:

Como ator, era criativo, mas não era confiável. Sempre se podia esperar dele uma rebeldia qualquer, fosse nas marcações de cena, fosse nos cacos impregnados e fortes ironias e críticas, às vezes despropositadas, que acrescentava aos textos e, por último, o que descontentava sobremaneira os diretores, os colegas e as plateias: os gestos abusados e as enxurradas de palavrões que desfilava, quase sempre gratuitos, dentro do espetáculo (Zorzetti, 2014, p. 224).

Além disso, como artista, o autor fez parte de uma nova geração de atores e dramaturgos que transformou o cenário teatral de Anápolis durante a década de 1980, contribuindo para o surgimento e a consolidação das mostras de teatro na cidade. Entre os dramaturgos anapolinos, Ademir Faleiros foi o único a abordar temas relacionados à solidão, vida social e questões sociais, com foco na violência, utilizando a cidade, seus cortiços e favelas como temas centrais. Isso se deve a:

Quando escrevia, dotava seus textos de provocações sobre os costumes, a moral e a política. Era mordaz e contundente. Enfiava-se por tiradas sociológicas e filosóficas para desabar em impressões rasteiras – a nosso ver, intencionais -, recursos para desapontamento, sua primeira intenção com os espectadores (ZORZETTI, 2014, p. 224).

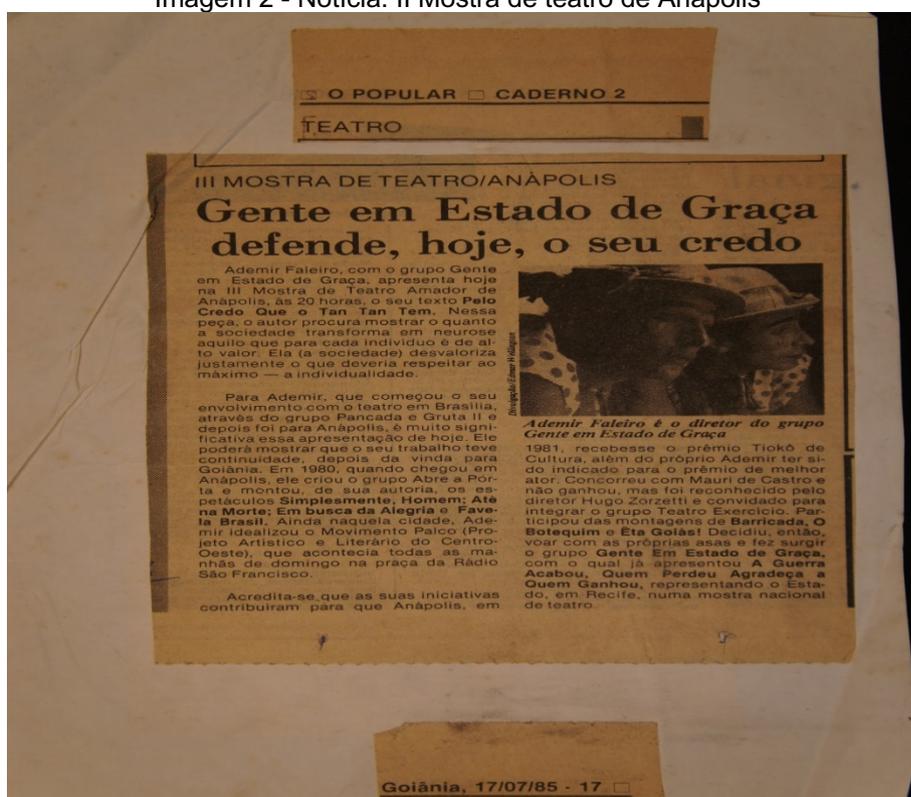
Quanto à sua formação, ela teve início em Brasília. Durante os anos 1970, já na cidade de Anápolis, Ademir Faleiros tornou-se parte do grupo de teatro Pessoal do Faleiros, consolidando sua posição como um dos grandes teatrólogos do estado de Goiás. Sua influência no cenário teatral perdurou até o final dos anos 1990, quando estava envolvido nas mostras teatrais da cidade de Anápolis. Durante esse período,

ele testemunhou e participou da efervescência do teatro anapolino por meio da realização dessas mostras.

De acordo com Souza (2014a), na década de 1970, Ademir Faleiros estudou teatro no colégio Gama, localizado no Distrito Federal, e começou a produzir suas próprias peças dramáticas. Esse período coincidiu com a implementação dos mecanismos de censura e repressão que começaram no país no final da década de 1960, e com a posterior abertura política durante os anos 1980 e início dos anos 1990.

Além de ser um renomado dramaturgo, Ademir Faleiros também recebeu indicações para o prêmio de melhor ator, o que marcou sua trajetória como ator e diretor de teatro. Fernandes (2011, p. 124), destaca que "em abril de 1982, a União Brasileira dos Escritores (UBE) indicou, para concorrer ao Troféu Tiokô, o ator e dramaturgo Ademir Faleiros, o artista plástico Loures e o Coral Bel Canto, representando a cidade de Anápolis, em um dos prêmios mais importantes já oferecidos em Goiás".

Imagem 2 - Notícia: III Mostra de teatro de Anápolis



Fonte: Arquivo Pessoal de Alberto Marques Faleiros<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Notícia do Jornal O Popular de 17 de julho de 1985, destacando a apresentação do grupo de teatro Gente em Estado de Graça na III Mostra de Anápolis. A foto faz parte do arquivo Pessoal da família de Ademir Faleiros.

Ao longo de sua carreira como ator e teatrólogo, Ademir Faleiros escreveu um total de 11 peças, frequentemente desempenhando papéis como ator e diretor em muitas delas. Após mudar-se para Anápolis, em 1979, ele se juntou ao Grupo GTS (Grupo Teatral do Sesc), que foi fundado por Tauny Mendes, Toninho Honorato e José Olímpio, com o propósito de organizar a primeira mostra de teatro em Anápolis. Além disso, outros grupos teatrais, como Gente em Estado de Graça e o Grupo de Teatro Pessoal do Abre Porta, também foram criados dentro do SESC (Serviço Social do Comércio) em Anápolis.

Ademir Faleiros escreveu onze peças, foi ator em várias delas e participou da formação de grupos teatrais significativos como o Grupo de Teatro Pessoal do Abre Porta e Gente em Estado de Graça, ambos pelo SESC –Serviço Social do Comércio – Anápolis, e que tinham como marca grupos de estudos relativos ao teatro e a pesquisa corporal (SOUZA, 2014a, p. 19)

O autor desempenhava múltiplos papéis na esfera teatral, atuando como ator, diretor e escritor de textos dramáticos. Essa versatilidade era um traço distintivo de sua atuação no teatro. Durante as décadas de 1970 e 1980, ele escreveu as seguintes peças: "Estágio de Vidas" (1976), "Simplesmente Homens" (1979), "Até na morte" (1981), "Despaxo Curturá" (1981), "Em busca da alegria" (1981), "Favela Brasil" (iniciada em 1980 e estreou em 1982), "Por detrás de toda porta", "Deixa eu te dar um beijo sem vergonha" (ambas escritas em 1989), "Em busca de Alegria" (infantil), "Pelo Credo que o tam, tam, tem, etc. e tal", "A guerra acabou, agradeço a quem ganhou", e "Quando o urubu bater a sua porta saiba que você já morreu". A maioria dessas peças encontra-se desaparecida.

As peças "Deixa eu te dar um beijo sem vergonha" e "Por detrás de toda porta" foram encenadas durante a VIII Mostra de Teatro realizada em meados de 1990, assim como na XV Mostra de Anápolis, que ocorreu de 08 a 15 de agosto de 1998, apresentada pelo grupo Ginástico de Goiânia, com direção de Robson Parente e Pedro Vilela. Ademir Faleiros também ministrou um workshop durante a XIV Mostra de Teatro de Anápolis e o VII Festival Nacional do Teatro, realizado de 08 a 15 de agosto de 1997, intitulado "Micro-movimento: Ator É, Ator não É'."

Zorzetti (2008), destaca que Ademir Faleiros, além de ser um bom ator, era um excelente escritor, realizando um trabalho de pesquisa muito específico em colaboração com o Grupo Abre Porta do Sesc Anápolis. Ele era muito inteligente e

---

muitas vezes sua genialidade o tornava uma figura difícil de lidar. Ficou conhecido como um elemento artaudiano, desafiando e questionando a prática teatral convencional e cristalizada. Uma vez que:

Ademir Faleiros não interpretava o *infant terrible*, personagem comum e soado que gravita o meio teatral, encosto de muitos conhecidos. O Ademir Faleiros era autêntico. Talvez nascido de uma loucura química, talvez fruto de uma convulsão ontológica, ou política, sabe-se lá (ZORZETTI, 2008, p. 2010).

O autor pode ser inserido no contexto do teatro de resistência<sup>3</sup>, uma vez que sua carreira como ator e dramaturgo testemunhou parte da oposição à ditadura civil-militar brasileira. Sua peça "Favela Brasil", escrita no início da década de 1980, revela uma estética de dramaturgia de resistência, abordando um tema de grande impacto social: as favelas. Nesse sentido, Souza (2014a, p. 15) destaca:

O movimento Teatral Brasileiro durante as décadas de 1960, 1970 e 1980 teve em seu seio a diversidade de manifestações culturais que se tornaram marcantes. São décadas de fervor musical, cinematográfico e, quanto ao teatro, são momentos que trazem a busca por uma nova estética com novas propostas de dramaturgia, tanto no cênico quanto aos atores e novos cenários, como Odulado Viana Filho, Plínio Marcos, Guarnieri, Amorim de Castro, entre outros.

O teatro de resistência, durante a ditadura civil-militar no Brasil, tinha como base o papel desempenhado pela resistência democrática. Nesse contexto, o teatro assumiu a função social de promover, em primeiro lugar, práticas de conscientização social e, posteriormente, reflexões sobre a estética, o engajamento do trabalho artístico e a formação de um teatro político. Como destaca Patriota (2007c, p. 54):

Nesse processo criativo, as inquietações dos setores médios foram privilegiadas em várias peças. Contudo, não se deve ignorar que os temas atinentes à militância política e às perspectivas de transformação social não foram, em absoluto, deixados de lado. Pelo contrário, os embates, no âmbito da própria esquerda e a construção da resistência democrática, foram objetos de reflexão em *Papa Highirte* (1968) e em *Rasga Coração* (1974).

O contexto histórico teve uma influência direta na construção do teatro de resistência. Como observado, "o golpe de 1964 tornou a luta contra a ditadura militar o eixo a partir do qual o debate estético deveria ser construído" (MACHADO,

---

<sup>3</sup> Segundo Faria e Guinsburg (2013, p. 194), "A realização de um trabalho teatral, como expressão desejada de resistência a um regime autoritário, está indissocialmente ligada, no contexto brasileiro, ao show musical *Opinião*, que estreou em 12 de dezembro de 1964 no Rio de Janeiro. Entre essa data e o início do período da chamada abertura democrática, em 1979, grande parte dos espetáculos teatrais e a produção dramaturgical do país foi motivada pelo desejo de mobilizar os setores artísticos e a sociedade civil para uma ampla frente de oposição ao governo militar implantando com o golpe".

PATRIOTA, 2003, p. 56). Portanto, os setores ligados à cultura, ao teatro e às questões sociais tinham a responsabilidade de defender a democracia e promover a restauração do Estado democrático de direito.

## 1.2 A Cena Teatral em Anápolis entre o final da década de 1970 e o início da década de 1980

Para entender a cena teatral, em Anápolis, nas décadas de 1980 e 1990, é essencial considerar as transformações que a cultura brasileira, especialmente o teatro, passou nas décadas de 1950 e 1960. A obra "Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)" de Marcos Napolitano (2021)<sup>4</sup> desempenha um papel relevante ao destacar as mudanças na cultura e nas várias expressões artísticas nesse período, assim como o livro "Cultura Brasileira e Identidade Nacional" de Renato Ortiz (2012)<sup>5</sup>.

A partir da década de 1950, houve uma busca por uma cultura brasileira que não dependesse tanto de influências estrangeiras, especialmente, dos Estados Unidos e da Europa Ocidental. Esse movimento refletiu a necessidade de construir uma identidade cultural nacional e promover as expressões culturais autênticas do Brasil.

Essa busca por uma cultura brasileira autêntica e a valorização das expressões culturais locais tiveram um impacto significativo no teatro brasileiro, levando a um renascimento do interesse por temas nacionais e à criação de um teatro mais engajado social e politicamente. Esse contexto histórico pode ser fundamental para compreender o desenvolvimento da cena teatral em Anápolis e a produção de Ademir Faleiros durante as décadas de 1980 e 1990.

O período de 1950 a 1980 é muito importante na medida em que nele se gerou um conjunto de representações simbólicas de Brasil e de povo brasileiro, que até hoje atua em nossas consciências. Além desse aspecto simbólico, foi a longo das três décadas que se formou a moderna indústria cultural brasileira, que se constituiu no grande fenômeno sociocultural dos últimos trinta anos do século XX. Paralelamente, ao surgimento da moderna indústria cultural brasileira, entre 1950 e 1980, questões como a busca da superação do subdesenvolvimento, grande tema dos anos 1950 e 1960, ou necessidade de exercer uma resistência ao regime militar implantado em 1964, ocupam e direcionam a cena cultural, sobretudo aquela ligada aos segmentos políticos

---

<sup>4</sup>NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**: [cultura de massa e cultura de elite, movimentos de vanguarda, arte e política]. 4. ed. - São Paulo: Contexto, 2021.

<sup>5</sup>Ortiz, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. - São Paulo: Brasiliense, 2012.

e sociais mais progressistas. (Napolitano, 2021b, p. 8).

O período que se estende de 1950 a 1980 foi marcado pelo sucesso e esplendor da arte engajada<sup>18</sup>, pelas transformações na cultura popular e pelas novas vanguardas, incluindo a renovação das artes do espetáculo, como cinema e teatro. Esse período também testemunhou a institucionalização das expressões artísticas. Como destaca Napolitano (2021b, p. 17), "Nos anos 1950, percebemos uma crescente contradição no campo da cultura brasileira, que se agravaria nas décadas seguintes, expressando os dilemas de uma sociedade excludente, desigual e conflituosa. Ainda que ocasionalmente úteis para fins de manipulação ideológica, para grande parte das elites políticas, o povo e os produtos culturais a ele dirigidos eram motivo de vergonha (especialmente para a elite ligada à cultura e à educação)".

No contexto do teatro brasileiro, um marco importante na década de 1950 foi a estreia da peça "Eles Não Usam *Black-Tie*"<sup>6</sup> de Gianfrancesco Guarnieri, que foi encenada pela primeira vez no Teatro de Arena<sup>7</sup> em São Paulo em 1958. Essa peça ficou em cartaz por mais de um ano e inaugurou uma dramaturgia brasileira urbana, abordando conflitos de classe e temas políticos preponderantes. Em seu depoimento sobre a peça, Guarnieri destaca sua importância:

*Black-tie* parte, sem dúvida, de uma visão romântica do mundo. Pressupõe uma série de valores básicos, imutáveis, através dos quais os problemas surgem, estourando os conflitos, os homens se debatem, mas tudo chegará a bom termo, graças a uma providencial ordem natural das coisas, atingindo-se no tempo a harmonia geral esperada, em virtude de uma tomada de 'consciência'. *Black-tie*, no fundo, é uma peça idealista. (GUARNIERIE, 2019, p. 7).

A peça "Eles Não Usam *Black-Tie*" de Gianfrancesco Guarnieri realmente marcou o início de um teatro engajado e politicamente consciente no Brasil. Ao abordar os conflitos urbanos, a greve de operários e a realidade das favelas cariocas, a peça de Guarnieri refletiu as questões sociais e políticas da época. A tese central da peça, que aborda o conflito entre o interesse coletivo e o interesse individual, foi expressa de forma notável através das figuras do pai, Otávio, e do filho, Tião.

---

<sup>6</sup>Para saber mais sobre a peça, ver a publicação da Editora Civilização Brasileira, em 2019, da peça *Eles Não usam Black-Tie*.

<sup>7</sup> O Teatro de Arena cristaliza uma tentativa de construção de um teatro Revolucionário por meio da busca de temas ligados a realidade social do Brasil. As vozes mais importantes dessa tentativa são Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho. Como ressalta Faria (2013, p. 175), "O teatro de Arena de São Paulo, fundado em 1953, surgiu como alternativa para o enfrentamento de pressões econômicas que pesavam sobre a esfera de produção no teatro brasileiro de comédia (TBC)"

O Teatro de Arena, no qual Guarnieri foi uma figura proeminente, surgiu a partir do encontro de três jovens brasileiros talentosos: Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho. Essa colaboração levou à criação de um teatro voltado para a realidade política e social do Brasil. Como destaca Prado (2000, p. 62):

"O Teatro de Arena nasce de um encontro de três jovens dramaturgos e atores do Rio de Janeiro, em 1956. A partir de então, na sede que lhe dá nome, no centro da cidade, o Arena se torna um centro de atividade política e cultural, definindo-se como um teatro de pesquisa. É uma das experiências mais vigorosas e criativas do teatro brasileiro".

Essa abordagem inovadora do teatro, que se conectou com as questões da sociedade brasileira da época, influenciou não apenas a cena teatral do Rio de Janeiro, mas também teve um impacto significativo em todo o país. É importante compreender como o surgimento e desenvolvimento do Teatro de Arena e do teatro engajado no Brasil podem ter influenciado Ademir Faleiros e sua produção dramática em Anápolis nas décadas seguintes.

Essa descrição do Teatro de Arena e do contexto cultural brasileiro nas décadas de 1950 e 1960 é crucial para entender a influência dessas correntes teatrais e culturais em Ademir Faleiros e sua produção dramática em Anápolis.

O Teatro de Arena, como mencionado, adotou características como populismo, esquerdismo e nacionalismo, refletindo as questões sociais do Brasil da época. Ele representou uma ruptura estética e social na dramaturgia brasileira, valorizando autores nacionais e peças de cunho social.

O Arena era um teatro de intervenção social, de protesto e com uma abordagem ideológica de esquerda. Como ressalta Prado (2000, p. 66), "Se é verdade que há dois Brasis (talvez haja muito mais), o esforço do Arena sempre se fez no sentido de descobrir para o teatro o outro Brasil, o segundo Brasil – certamente não aquilo visto por Silveira Sampaio e Abílio Pereira de Almeida, nem mesmo o de Nelson Rodrigues, que nunca ultrapassa a classe média baixa". Logo, pode-se dizer que o teatro de Arena fez parte de um momento de ruptura estética e social na dramaturgia brasileira, em que começa a existir uma valorização dos autores nacionais, das peças de cunho social etc.

O Arena, como Maneira de Fazer teatro, identificou-se com um teatro de Intervenção social, de protesto, inserido num pensamento de esquerda e mesmo "revolucionário", no dizer de alguns dos seus integrantes. (ALMADA, 2004, p. 37)

O surgimento do Grupo de Teatro Oficina, influenciado pelo Teatro de Arena, também desempenhou um papel importante no cenário teatral brasileiro. Houve uma relação e influência mútua entre esses grupos, contribuindo para a formação de uma cena teatral, politicamente, engajada no país. O Oficina foi constituído, inicialmente, pelos estudantes de Direito Carlos Queiroz Telles, José Celso Martinez e Hamir Hadad.

Além disso, na década de 1960, houve um movimento em defesa do nacional-popular, buscando uma identidade nacional e uma cultura popular brasileira. O engajamento artístico, a música popular e o cinema novo também foram características desse período.

Essas influências e movimentos culturais, provavelmente, tiveram impacto direto na visão e na produção de Ademir Faleiros que, como mencionado anteriormente, se destacou como um dramaturgo engajado em questões sociais e políticas, abordando temas como a vida nas favelas e questões urbanas em suas peças. Compreender o contexto cultural e teatral da época ajuda a contextualizar sua contribuição para a cena teatral de Anápolis nas décadas seguintes.

Por outro lado, no final da década de 1950, a partir das influências do teatro de Arena, ocorreu um direcionamento para a composição de um teatro social. Segundo Silva (2008, p. 20), "a relação estabelecida entre os dois grupos conjuntos foi formulada da seguinte maneira: o Oficina permaneceria como elenco autônomo, mantendo certa vinculação ideológica, com ressalvas para algumas divergências, em relação ao teatro de Arena". Havia, portanto, uma influência direta do teatro de Arena sobre o Teatro Oficina. A fase amadora do Grupo terminou em 1960.

Segundo Almada (2004, p. 22), "no panorama teatral brasileiro da segunda metade do século XX, o Teatro de Arena – por suas características de grupo fechado, companhia estável e repertório – talvez tenha sido o único grupo politicamente, esteticamente e ideologicamente revolucionário nas atividades que desenvolveu, sobretudo na escolha de um repertório voltado para as discussões da realidade do país, e por jamais esconder, especialmente a partir do final dos anos de 1950 e início dos anos 1960, sua opção por uma estética de esquerda, marxista".

Durante a década de 1960, teve início uma arte em defesa do nacional popular<sup>8</sup>, da busca por uma identidade nacional, de uma cultura popular, da concepção do artista engajado, da música popular e da tentativa de envolver a bossa nova como parte da música engajada e nacionalista. Nessa década, também ocorreu o começo do movimento do Cinema Novo, que se estendeu até 1967.

Nesse sentido, Faria (2013, p. 222), ressalta que "desde o início dos anos de 1960 houve um notável aumento na indústria cultural: aumento das salas de cinema, da produção fonográfica, das redes de televisão, rádios, jornais e revistas de circulação nacional, cujos objetivos consumistas mostravam-se diferentes em relação àqueles abraçados pela intelectualidade de esquerda".

No campo do teatro, a década de 1960 foi marcada pela criação do Centro Popular de Cultura com uma perspectiva de teatro político, pela estética de cunho nacionalista no teatro de Arena e pelo esplendor do teatro de resistência. Além disso, o ano de 1964, marcado pelo golpe militar, que depôs o presidente João Goulart, estabeleceu uma divisão na história brasileira e teve profundas influências na cultura e, propriamente, no teatro brasileiro, especialmente após o estabelecimento do AI-5 em 1968.

A década de 1970 foi marcada no campo teatral por uma estética de resistência, denúncia e luta política. Sobretudo, a partir de peças como "A Longa Noite de Cristal" (1970) e "Corpo a Corpo" (1971), escritas por Oduvaldo Viana Filho, "Rasga Coração" (1974) e "Botequim" (1972), bem como "Um Grito Parado no ar" (1973), de Gianfrancesco Guarnieri, entre outras. Nesse momento, o foco estava na abordagem de temas sociais, na essência da vida e na desobediência civil, misturados a uma estética de resistência.

Quanto à década de 1980, essa foi marcada pelo teatro de abertura e pelo início da predominância da encenação sobre o texto, com o fim da censura e o início de uma mudança nos temas de análise social e política abordados nas peças. Como destaca Faria (2013, p. 302), "podemos considerar esses anos como o momento de

---

<sup>8</sup>Segundo Marcos Napolitano (2021, p. 37), "A defesa do nacional popular era uma expressão que designava, ao mesmo tempo, uma cultura política e uma política cultural das esquerdas, cujo sentido poderia ser traduzido na busca da expressão simbólica da nacionalidade, que não deveria ser reduzida ao regional folclorizado (que representava uma parte da nação), nem com os padrões universais da cultura humanista – como na cultura das elites burguesas (...)".

transição que se abre, na década seguinte, a um revigoramento do teatro textual, com um interesse renovado pelos assuntos nacionais e, subsidiariamente, pela dramaturgia brasileira". Assim, a década de 1980 foi palco do surgimento de uma nova geração de dramaturgos como Miguel Falabella, Vicente Pereira e Jandira Martini, bem como do fortalecimento do teatro de grupo.

Dessa forma, em Goiás, na segunda metade do século XX, devido aos mecanismos de censura instaurados no país durante a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), ocorreu apenas um tipo de "teatro de ocasião"<sup>9</sup>, realizado no estado e em todo o Brasil. Isso se devia à necessidade de utilizar uma linguagem acessível e metafórica, abordando temas históricos, como as peças "Frei Caneca", "A Semana" de Carlos Queiroz Telles e "Ponto de Partida" de Guarnieri, na tentativa de encontrar brechas diante das restrições e proibições impostas ao teatro. Isso ocorreu porque a liberdade de expressão e os direitos individuais passaram a ser combatidos pelo Estado de exceção perpetuado pela ditadura civil-militar, levando à censura prévia da arte e do teatro. Conforme observado por Magaldi (1997), havia um anseio anônimo por liberdade que motivou os autores a se concentrarem em uma dramaturgia de cunho social e político, promovendo a igualdade entre os brasileiros e denunciando as injustiças.

[...] a atuação da censura foi se diversificando à medida que as situações a serem reprimidas tornavam-se mais complexas. Se, em um primeiro momento, a ideia de subversão restringia-se à mensagem explícita, no decorrer do processo histórico as metáforas e o simbólico tornaram-se alvos privilegiados dos censores. Em várias oportunidades, artistas e intelectuais mencionaram que, por instinto de sobrevivência, muitos deles construíram uma "censura interna", que pudesse ser capaz de cercear o próprio processo criativo a partir das condutas adotadas pela repressão. Desse ponto de vista, trabalhar os silêncios, o não-dito, tornou-se uma estratégia para que a atividade artística não sucumbisse às armadilhas do cerceamento. (PATRIOTA, 2006c, p. 133).

Durante a ditadura civil-militar, houve uma preocupação, baseada na doutrina de Segurança Nacional e na criação do Serviço Nacional de Informações (SNI), com os "inimigos internos" da nação. Na visão dos militares, esses "inimigos" eram todos aqueles que criticavam o regime estabelecido. Além disso, foram aprovados diversos Atos Institucionais, com o objetivo de modificar as instituições do país. Entre eles, o

---

<sup>9</sup>Para Souza (2014a), as décadas de 1960, 1970 e 1980 são marcadas pela busca de uma nova estética e novas propostas de dramaturgia, ocorrendo no seio do movimento teatral brasileiro uma diversidade de manifestações culturais.

AI-5<sup>10</sup> foi o mais poderoso, pois fechou o Congresso, estabeleceu a censura, a tortura e inaugurou um novo ciclo de cassações de mandatos, perda de direitos, perseguições e expurgos no funcionalismo público, especialmente entre os professores universitários, entre outros. O auge do período repressivo durante a ditadura civil-militar, e talvez até mesmo na história brasileira, ocorreu durante o governo do então General Emílio Garrastazu Médici (1969-1974).

Eram tempos de conflito. De um lado, um governo militar, que chegara ao poder por intermédio de um golpe de Estado, começando a delinear o perfil de sua atuação pela promulgação de Atos Institucionais. Por outro, uma cena teatral pulsante, construída na expectativa de uma transformação histórica, que deveria estar fundada no pleno exercício democrático, vivia entre a perplexidade e a crença de que aquelas circunstâncias adversas seriam brevemente derrotadas. (Patriota, 2006c, p. 126).

Portanto, devido aos mecanismos de censura em vigor naquele período, também emergiu um teatro do cotidiano, mais próximo da realidade das pessoas, narrando suas vidas, práticas sociais e aspirações políticas. Conforme Carvalho (2006), observou, a censura se opunha à obra do dramaturgo, considerando os perigos que esta representava para o público. O censor desqualificava o texto e se colocava como intermediário entre a obra e o público.

Dentre as formas de resistência por meio de expressões artísticas, o teatro foi um dos grandes expoentes da necessidade de ações revolucionárias, seja através de um debate existencial crítico aos padrões impostos por costumes conservadores, seja discutindo e/ou incitando o povo a aderir às propostas de luta das esquerdas políticas. (ARAÚJO, *et al.*, 2013, p. 36).

Magaldi (1997), afirma que é nesse contexto que ocorre um abrandamento da censura e a primeira mudança significativa na linha da dramaturgia desde o início da ditadura militar no país. Por outro lado, em Anápolis, no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, ocorreram diversas mostras de teatro, influenciadas por uma estética e uma ordem política diferentes das décadas de 1940 e 1950, sendo a primeira delas realizada oficialmente em 1979<sup>11</sup>.

Os anos de 1960 e 1970 tornaram-se férteis, principalmente na produção artística e, mesmo com o golpe de 1964, que instaura o momento de

---

<sup>10</sup>Para Fausto (1999, p. 480), O AI-5 foi instrumento de uma revolução dentro da revolução, ou, se quiserem, de uma contrarrevolução dentro da contrarrevolução. Dado que, ao contrário dos atos anteriores, não tinha prazo de vigência e não era, pois, uma medida excepcional transitória. Ele durou até o início de 1979.

<sup>11</sup> Fernandes (2011), descreve, no livro História do teatro em Anápolis, as mostras teatrais realizadas na cidade durante as décadas de 1970, 1980 e 1990, destacando todos os participantes, atores, cinegrafistas e diretores e a expectativa dos envolvidos antes e após a realização das mostras.

repressão, não consegue abalar e desestruturar as expressões culturais no início do governo ditatorial. Ao contrário do que se ousa pensar: a repressão e o totalitarismo fizeram com que dramaturgos e atores buscassem novas e várias formas de falar dos acontecimentos de seus tempos e que pudessem ser encenadas. (Souza, 2014a, p. 10).

Dessa forma, nas mostras, elas eram organizadas a partir das mudanças ocorridas no teatro brasileiro em nível nacional e no teatro goiano em nível estadual. Isso foi marcado, sobretudo, pelo surgimento de uma nova geração de atores e/ou dramaturgos, sendo que Ademir Faleiros<sup>12</sup> fez parte dessa nova geração. Nesse contexto, ocorreu uma efervescência no teatro da cidade, influenciada pela luta contra a ditadura e pelo desejo de jovens atores preocupados com a cultura do município, como destacou Zorzetti (2014, p. 111):

Uma geração inquieta de encenadores emergiu no início dos anos 1980, mudando o rumo do teatro em Anápolis. Essa nova safra de atores e atrizes incluía alguns que já haviam experimentado o teatro desde os anos 1970 em grupos conhecidos, enquanto outros surgiram de aventuras fortuitas nas escolas de teatro. No entanto, todos compartilhavam o objetivo de trazer novas experiências para a cena tradicional, que ainda tinha um forte apelo junto ao público.

Essa nova geração teve suas raízes em um contexto rico e único das décadas de 1950 e 1960. Esse contexto incluía uma proliferação na leitura, no cinema e na atividade política desses atores, bem como o crescimento econômico de Anápolis, que se tornou um importante centro comercial em Goiás. Além disso, diversos grupos teatrais foram formados na cidade, como o Teatro Portugal, o T.I.C.O – Teatro Independente do Círculo Operário, o Grupo Great Einstein, o Palladium – Teatro da Igreja São Sebastião, o Elencultura de Teatro – E.C.T., o Combate – Companhia Bancária de Teatro, o Grupo Teatral do Sesc – G.T.S. e o Grupo de Teatro Jomar Piantino.

O ano de 1969 marcou o início da ascensão do teatro em Anápolis, com a realização da mostra "A Primeira Quinzena do Teatro em Anápolis", que levou ao sucesso e à realização do Primeiro Festival de Teatro em 1970. Nessa época, antes de ser conhecida como a "Manchester Goiana", Anápolis era famosa como a "Capital da Arte Cênica de Goiás". Houve uma disposição na cidade para o teatro, para se tornar ator ou atriz, que foi alimentada por diversos grupos que se uniram em torno da

---

<sup>12</sup> Zorzetti (2014), relata no livro Memória do teatro Goiano: a cena no interior, que Ademir Faleiros fez parte, junto com Humberto Pedracini, Jonathas Tavares, Toninho Honorato e Mauri de Castro de um conjunto de novos diretores goianos e brasilienses que buscavam novos projetos para o teatro em Anápolis, sendo as Mostras de Teatro um desses projetos.

paixão pelo teatro. No total, três Festivais de Teatro Amador foram realizados, sendo o último em 1972.

Na década de 1970, surgiu um teatro vibrante e acessível, com atores jovens e universitários confrontando um público tradicional. Com grande esforço, por parte desses jovens atores, que se dedicaram de forma séria e comprometida, a década de 1980 confirmou o apoio do público às tendências modernas e aos atores da época (Fernandes, 2007, p. 71).

Em julho de 1979, com o empenho de diversos atores anapolinos, realizou-se a I Mostra de Teatro de Anápolis no Sesc. No ano seguinte e durante toda a década de 1980, o teatro amador no país experimentou um forte fervor devido à sua participação como uma força motriz no processo de abertura política no Brasil. Nesse sentido, pode-se afirmar que havia um teatro amador nacionalmente organizado em torno da Confederação Nacional de Teatro, com a Fateg em Goiânia e a Atana em Anápolis.

O final da década de 1970 e o início da década de 1980 foram marcados por um período de apogeu do teatro amador em Anápolis e no estado de Goiás. Durante a década de 1970, foram criados diversos grupos teatrais na cidade, e também ocorreram a organização e a realização dos Festivais Independentes de Teatro de Anápolis (FITA), as Semanas do Teatro Amador de Anápolis, a I Jornada de Cultura em 1976 e a I Mostra de Teatro de Anápolis em 1979.

Destaca-se a criação do Grupo Teatral do Sesc (G.T.S), que surgiu como uma iniciativa dos atores e diretores da época para centralizar esforços em um único grupo de teatro, visando à formação e preparação de diretores e atores. Como Silva Júnior (2014, p. 35), destaca no livro "GTS - Grupo Teatral do Sesc: um marco no teatro anapolino":

E assim nasceu o GTS – Grupo Teatral do SESC. Os dois diretores mobilizaram a classe teatral da cidade para arregimentar o maior número possível de pessoas para fazer parte daquele projeto. Finalmente, conseguiram arrebanhar vinte e seis pessoas. Depois de uma primeira reunião com o grupo, ficou decidido que seria feito um trabalho de preparação dos atores e técnicos, antes de pensar em montagem de qualquer espetáculo, no que todos concordaram.

Com esses eventos em mente, a ATANA (Associação do Teatro Amador em Anápolis) foi criada na cidade, unindo os atores das décadas de 1960, 1970 e 1980, buscando uma maior troca de experiências e a realização plena do teatro. Isso marcou

um período de apogeu<sup>13</sup> na prática e execução do teatro em Anápolis, que é atualmente reconhecido como um marco na história da cidade. Além disso, em meados de 1980, mais precisamente em 1989, foi criada a Escola de Teatro de Anápolis (ETA)<sup>14</sup> com o objetivo de promover e propagar a realização do teatro.

A década de 1980 marca o auge da realização do teatro amador na cidade de Anápolis. A partir de 1984, houve a institucionalização das Mostras Teatrais na cidade, bem como a construção e inauguração do anfiteatro do Centro Administrativo em 1985. Nesse período, que abrange de 1984 a 1990, foram realizadas seis mostras de teatro na cidade. Isso significa que foi na metade da década de 1980 que as mostras passaram a ocorrer anualmente no município.

### **1.3 As mostras teatrais em meados da década de 1980 em Anápolis: um olhar a partir dos periódicos jornalísticos: 1984 a 1986**

Este trecho foi escrito com o objetivo de analisar as mostras teatrais que ocorreram em Anápolis durante a década de 1980. Além disso, pretende destacar o papel dos periódicos jornalísticos como fontes de pesquisa em história para a análise e investigação das mostras de teatro. Também se propõe a enfatizar a importância do estudo do teatro como uma expressão artística e manifestação cultural em uma cidade como Anápolis, especialmente, durante o período que corresponde ao final da ditadura civil-militar brasileira, que é comumente conhecido como um momento de "transição democrática".

Os recortes temáticos se concentram em meados da década de 1980, uma vez que é nesse período que as mostras de teatro começam a acontecer quase anualmente. Em julho de 1984, ocorre a II Mostra de Teatro, cinco anos após a realização da 1ª Mostra de Teatro em 1979. Além disso, a análise busca ressaltar que, mesmo longe dos grandes centros culturais do Brasil, como o estado de São Paulo,

---

<sup>13</sup> Esse apogeu ocorre devido à efervescência do teatro na cidade, da organização anual dos festivais de teatro, e acima de tudo pela união da juventude anapolina em torno da arte de representar.

<sup>14</sup>A Escola de Teatro de Anápolis tem endereço fixo no Bairro Jundiáí, Rua Pereira do Lago, Q.D 44, L..t13.

onde o Teatro de Arena<sup>15</sup> e o Teatro Oficina<sup>16</sup> eram marcantes, Anápolis também tinha seu teatro de renome, cujas influências ainda são visíveis na cultura e na política da sociedade local. Este estudo também destaca a viabilidade de realizar análises sobre temas com pouca pesquisa acadêmica nas universidades de Goiás, usando fontes históricas, como os periódicos jornalísticos.

É importante notar que as obras "História do Teatro em Anápolis" de Natalina Fernandes (2007), e "Memória do Teatro Goiano: a cena no interior" de Hugo Zorzetti (2014), são os únicos estudos que abordam o teatro realizado em Anápolis e no interior do estado de Goiás como um todo. Portanto, a pesquisa em periódicos jornalísticos desempenha um papel essencial na ausência de um referencial teórico abrangente sobre o tema.

### **1.3.1 Os periódicos jornalísticos como uma fonte de pesquisa em História**

A utilização de periódicos jornalísticos, como fontes primárias em pesquisas de História, é uma abordagem que ganhou destaque, especialmente após a terceira geração dos Annales<sup>17</sup>. Conforme Lapuente (2016), destaca, com o advento dos Annales, houve uma mudança na concepção do que poderia ser considerado uma fonte documental para pesquisa histórica, resultando em uma ampliação significativa das possibilidades de fontes utilizadas pelos historiadores. Isso inclui objetos de cultura material, obras literárias, dados estatísticos, imagens iconográficas, músicas, testamentos, diários pessoais anônimos e até mesmo jornais. Essa "revolução documental" e a redefinição do que é considerado uma fonte histórica foram inovações importantes trazidas pelas primeiras gerações dos Annales. (2016, p. 15).

A prática historiográfica passou por mudanças significativas nas últimas décadas do século XX. Na França, a terceira geração dos Annales promoveu deslocamentos na pesquisa histórica, propondo novos objetos de estudo, abordagens e problemas, embora não tenha negado a importância das questões estruturais e dos estudos econômicos e demográficos de longa duração.

---

15Para saber mais, ver o estudo escrito por Izaías Almada, *Teatro de Arena: uma estética de resistência*, publicado em 2004 pela editora Boitempo Editorial.

16Para saber mais, ver o estudo de Armando Sérgio da Silva, *Oficina: do teatro ao te-ato*, publicado pela editora Perspectiva em 2008.

17Para saber mais, ver o livro *A escola dos Annales (1929 – 1989): A Revolução Francesa da Historiografia* de Peter Burke.

No contexto deste estudo, os periódicos jornalísticos são considerados como instrumentos que desempenharam um papel ativo na manipulação e influência da realidade social. Durante o processo de investigação, os jornais não foram analisados como meios de comunicação neutros e imparciais, mas sim como veículos que tiveram impacto na vida social, expressaram interesses, divulgaram produções literárias e teatrais, especialmente na cidade de Anápolis. O estudo buscou esclarecer o papel da imprensa e sua relevância como instrumento de intervenção na vida social.

De fato, o uso de periódicos para a produção de pesquisas em História acompanhou a evolução das temáticas e metodologias, bem como o surgimento de novos problemas, objetos de pesquisa e abordagens na construção do conhecimento histórico. Como destacado por Pinsky (2014, p. 112):

A prática historiográfica alterou-se, significativamente, nas décadas finais do século XX. Na França, a terceira geração dos *Annales* realizou deslocamentos que, sem negar a relevância das questões de ordem estrutural perceptíveis na longa duração, nem a pertinência dos estudos de natureza econômica e demográfica levados a efeito a partir de fontes passíveis de tratamento estatístico, propunha “novos objetos, problemas e abordagens”.

É importante ressaltar que neste estudo, os periódicos jornalísticos foram considerados como instrumentos de influência e manipulação do contexto social. Durante o processo de investigação, os jornais não foram tratados como meios de comunicação neutros e imparciais na sociedade. Em vez disso, ao utilizar os jornais como fonte de pesquisa, a análise buscou esclarecer o papel da imprensa e sua relevância como um instrumento ativo na intervenção na vida social, na manifestação de interesses e na divulgação da produção literária e teatral, especialmente na cidade de Anápolis.

#### **1.4 Contexto Histórico: Antes da cena: a estrutura da escrita dramática de Ademir Faleiros**

O contexto histórico brasileiro, de meados da década de 1980, reflete o fim da ditadura civil-militar no país e o início de um processo de redescobrimto da democracia e de abertura política que culminou na promulgação da Constituição Brasileira de 1988. Esse período faz parte do momento de "transição democrática",

que ocorreu entre 1979 e 1988<sup>18</sup>. Esse período faz parte do momento de "transição democrática" que aconteceu de 1979 a 1988.

No mesmo ano em que a II Mostra de Teatro ocorria em Anápolis, houve o fim da campanha das "Diretas Já". Durante os meses de novembro de 1983 a abril de 1984, essa campanha reuniu diversas pessoas em protesto pelo restabelecimento das eleições diretas para a presidência da república.

Este era um momento de forte efervescência política, mas também de intensa crise econômica e social, marcado por uma inflação anual em 1985 de 218,24%. Além disso, foram estabelecidos planos econômicos para combater a inflação, como o Plano Cruzado, criado no governo do Presidente José Sarney, que acabou por introduzir uma nova moeda, o Cruzado.

(...) por ironia do destino, atestando o caráter "transicional" do processo, foi um líder da ditadura, embora já dela dissidente, quem terminou presidindo a última fase da transição democrática. Sarney não era da oposição, mas se adaptou ao partido de adoção e à nova situação. A rigor, passara a vida em adaptações sucessivas. Como a sociedade, soubera adaptar-se. Nesse sentido, era um líder político emblemático. (REIS, 2014, p. 108).

Nos anos de 1986 e 1987, foram estabelecidos planos econômicos, como o Plano Cruzado I e II em 1986 e o Plano Bresser em 1987, como tentativas de controlar a inflação. Em 1989, ocorreram as primeiras eleições diretas para a presidência da república, e Fernando Collor de Melo foi eleito. Seu governo foi marcado pela desestatização de diversos setores da sociedade brasileira e pela abertura econômica do país ao mercado internacional.

#### **1.4.1 As mostras de teatro em Anápolis: 1984 a 1986**

Para uma análise mais rigorosa do periódico jornalístico Gazeta Popular, este estudo buscará estabelecer um contraponto por meio da investigação de outras obras relacionadas ao tema. Isso incluirá a análise de obras como "História do Teatro em Anápolis" de Natalina Fernandes (2011), e o livro de Hugo Zorzetti, "Memória do Teatro Goiano: a cena no interior" (2014). Essas fontes adicionais contribuirão para

---

18 A nova constituição foi promulgada em 5 de outubro de 1988, sendo nomeada como uma constituição cidadã. Com a promulgação da nova constituição, ocorre o encerramento do período de transição democrática.

uma compreensão mais abrangente do papel do teatro em Anápolis e no interior de Goiás, complementando a análise do Gazeta Popular.

#### **1.4.1.1 A II Mostra de Teatro de Anápolis**

A análise das matérias sobre a II Mostra de Teatro de Anápolis, no periódico jornalístico Gazeta Popular, forneceu informações valiosas sobre o evento e sua importância na cidade. É evidente que o jornal dedicou espaço significativo para cobrir a mostra, destacando seu contexto como parte das comemorações do aniversário da cidade. A II Mostra de Teatro de Anápolis foi realizada entre os dias 04 e 15 de julho de 1984. De modo que, durante a análise do Periódico Jornalístico Gazeta Popular foram encontradas três matérias sobre a mostra.

A 1ª Matéria sobre o título “Grupos Teatrais em movimentação” foi publicada em 17 de junho de 1984, e descreve a abertura das comemorações do aniversário da cidade por meio da realização da II Mostra de Teatro, que naquele momento foi organizada pela Secretaria Municipal de esportes e Cultura. A primeira matéria fornece uma lista dos grupos teatrais que participaram da mostra e destaca as peças que seriam apresentadas, oferecendo um vislumbre do que o público poderia esperar.

Essa notícia foi escrita em apenas dois parágrafos e pode ser lida no início da página no lado direito. A mostra reuniu no total 15 Grupos de Teatro, sendo 11 de Anápolis, 03 de Goiânia e 1 de Quirinópolis, havendo ainda um destaque para as peças que seriam apresentadas na mostra. Como Destaca a Notícia:

Estarão em apresentação, no auditório do centro administrativo, as seguintes peças: Bola de Cristal (Teatro Urgente), A pata do Elefante (Teatral Zero), É Vivendo que se aprende (Pé no chão), Carrossel Azul (Infantil), Os Deuses Riem (T.E.Q), O Quarto (Teatro Bandeirantes), Alienação (Grupo Apocalipse), Flor do Sertão (Teatro Gauss), Amar a oito mãos (T.E.M.A), Nó cego (Pessoal do Abre Porta), Romão e Julinha (Infantil), A beata Maria do Egito (Gloriarte), O Doutor Latifúndio (Teatral Esperança); e, finalmente, As criadas (Urano Teatro Experimental). (Gazeta popular, Ano I, N° 24, 1984, p. 2).

A 2ª matéria intitulada “A segunda mostra de Anápolis Aberta nesta 4ª”, publicada no dia 07 de julho de 1984, tem um espaço maior para a divulgação da mostra, contendo 4 parágrafos e uma explicação em detalhes sobre o dia da apresentação de cada peça, o horário, da direção dos atores e a origem dos grupos teatrais. Essa matéria detalha a abertura da mostra, dando informações sobre a

primeira peça a ser apresentada e seu diretor, enfatizando o aspecto comemorativo do evento em relação 77º Aniversário da Cidade de Anápolis.

A II Mostra de Teatro de Anápolis – promoção comemorativa do 77º aniversário de emancipação política do município (31 de julho) – será aberta na noite desta quarta-feira, às 20 horas, no anfiteatro do centro administrativo, com a peça BOLA DE CRISTAL, criação coletiva, encenada pelo Teatro Urgente, sob a direção de Jonathas Tavares. (GAZETA POPULAR, Ano I, N° 25, 1984, p. 2).

Por fim, a terceira matéria oferece uma avaliação geral da mostra, elogiando a participação do público e destacando a profissionalização crescente do teatro em Anápolis. A 3ª matéria com o nome “Mostra de Teatro realizada com êxito” foi publicada em 15 de julho de 1984, e contém 5 parágrafos, trazendo um relato sobre a realização da mostra com uma foto da apresentação do grupo teatral esperança.

A reportagem faz críticas e elogios a montagem, direção e atuação dos atores de algumas peças, enfatizando a constante profissionalização do teatro em Anápolis. O autor ressalta também a forte presença do público durante a apresentação das peças, como segue o relato abaixo:

Para a alegria dos organizadores – e principalmente dos atores – a II mostra de teatro vem conseguindo atingir o principal dos seus objetivos, que é o de movimentar a cidade, no plano cultural. O esforço realizado vem sendo recompensado pela presença do público (Jovem, sobretudo) e pela nova mentalidade que vai se formando entre os administradores municipais. (GAZETA POPULAR, Ano I, N° 27, 1984, p. 2).

O Jornal Gazeta Popular era editado, semanalmente, de modo que o destaque dado a II mostra traz notícias antes da realização das mostras, durante e após a final destas, sendo possível notar o nível de crítica e entusiasmo do editor quanto a realização da mostra e a apresentação das peças, uma vez que a realização do evento proporcionava uma movimentação da cena cultural em Anápolis, contando, nessa edição, com a participação de grupos teatrais de outras cidades, como Goiânia e Quirinópolis. Segundo Cunha (2011, p. 87) “a II Mostra foi realizada entre os dias 04 e 15 de julho de 1984 no anfiteatro do centro administrativo. Foi com essa mostra que o Anfiteatro foi inaugurado (...)”. Além disso, o fato de o anfiteatro da cidade ter sido inaugurado durante a II Mostra de Teatro, e o estabelecimento de que as mostras passariam a ocorrer anualmente como parte das comemorações do aniversário da cidade são informações significativas para entender a evolução do teatro em Anápolis.

A análise de periódicos jornalísticos como fonte histórica é essencial para reconstruir eventos e contextos históricos específicos, bem como para avaliar o

impacto cultural e social de tais eventos em uma comunidade. Portanto, essas matérias do Gazeta Popular são valiosas para entender a cena teatral e cultural da época em Anápolis.

#### **1.4.1.2 A III Mostra de Teatro de Anápolis**

A III mostra de teatro de Anápolis ocorreu entre os dias 12 e 25 de julho de 1985. Durante a análise do periódico jornalístico Gazeta popular, foram encontradas duas notícias sobre a mostra, com um intervalo de uma semana entre elas.

A primeira notícia, com o título “III Mostra do teatro tem sequência hoje” foi publicada na edição N°78, página 7 de Goiânia, e corresponde a semana do dia 19 a 25 de julho de 1985. Nessa notícia, o autor apresenta detalhes sobre a programação da mostra para essa semana, incluindo informações essenciais, como horários, locais das apresentações e os nomes das peças.

Além disso, a menção de quais peças eram direcionadas ao público infantil indica a diversidade de produções teatrais apresentadas durante o evento, atendendo a diferentes faixas etárias e gostos. Essa diversificação na programação é um aspecto interessante a ser explorado na análise do impacto cultural da mostra na comunidade local.

Com a encenação da peça Fício de Artes e Fogos, de Vitor Prada, pelo Grupo Start Teatro, a III Mostra de teatro de Anápolis terá prosseguimento hoje à noite, às 20 horas, no anfiteatro do centro administrativo Municipal. Para amanhã, no mesmo horário e local, será apresentado o espetáculo: Heroína, de autoria de Rondon de Castro e trabalho do grupo “Como você”, de Pesquisa músico teatrais. (GAZETA POPULAR, Ano II, N° 78, 1985, p. 7).

A notícia "Mostra no Teatro foi um sucesso," publicada na edição número 79, página 6, de 26 a 28 de julho de 1985, em Goiânia, e oferece um resumo geral da III Mostra de Teatro de Anápolis. Esta matéria é relevante porque fornece uma avaliação positiva do evento e destaca a importância da mostra para a cidade de Anápolis naquela época.

O título em caixa alta chama a atenção do leitor para o sucesso da mostra, e os três parágrafos seguintes resumem os principais pontos destacados pelos organizadores. A visão otimista da coordenadora do evento, expressa na notícia,

sugere que a mostra teve um impacto significativo na comunidade local e foi bem recebida pelo público.

Além de relatar o sucesso da mostra, a notícia também pode ser usada para avaliar como os eventos culturais, como esse festival de teatro, eram percebidos e valorizados pela população de Anápolis na década de 1980. A análise desse tipo de cobertura jornalística oferece insights importantes sobre a cena cultural e teatral da cidade naquela época, como pode ser vista abaixo:

Para a coordenadora, as encenações foram excelentes com os grupos teatrais realizando um trabalho memorável. Em virtude disso, as pessoas assimilaram e viveram nos espetáculos e os elogios foram intensos. Maria Amélia revelou ainda que em todas as noites, o Teatro Municipal teve sua capacidade esgotada, com o público superlotando a casa. (GAZETA POPULAR, Ano II, N° 79, 1985, p. 6).

A realização da III Mostra de Teatro marcou a reinauguração do anfiteatro da cidade que, a partir desse momento, seria chamado de Teatro Municipal de Anápolis. Nesta mostra, um total de 18 peças foram apresentadas, contando com a participação de muitos grupos teatrais e diretores formados na cidade, como o grupo T.E.M.A e os diretores Tauny Mendes, José Olímpio e Jarbas Oliveira. Nesse sentido, Cunha (2011, p. 90), destaca: "Foi significativa a participação dos grupos de Anápolis. Vários grupos foram criados, atores colaboraram, participando em outros grupos, como Jonathas Tavares e Natalina Fernandes, que atuaram em três peças diferentes. Foi uma mostra que deixou saudades".

#### **1.4.1.3 A IV Mostra de Teatro de Anápolis**

A IV Mostra de Teatro de Anápolis foi realizada entre os dias 03 e 17 de julho de 1986. Durante a análise deste evento, foram encontradas três notícias no jornal Gazeta Popular sobre a mostra. Entre a primeira e a segunda notícia, há um intervalo de 2 semanas, e entre a segunda e a terceira, um intervalo de uma semana. Todas foram publicadas na edição do ano III, nos números 126, 129 e 130, respectivamente.

A primeira notícia, com o título "Teatro: Vem aí a IV Mostra," foi publicada na semana de 20 a 26 de junho de 1986, duas semanas antes do início da mostra, com o objetivo de divulgar o evento. O texto está dividido em quatro parágrafos e apresenta um título em caixa alta, visando chamar a atenção do leitor. No conteúdo, o autor menciona a expectativa dos organizadores do evento em relação à realização da

mostra, a origem dos grupos teatrais inscritos (Anápolis, Goiânia, Gurupi e Brasília), o turno, o horário e o número de peças que seriam apresentadas. Também é possível notar o destaque dado pelo redator à única alteração na programação da mostra.

Com o espetáculo adulto "Máscaras", previsto para o próximo 3 de julho, terá início a IV mostra de Teatro de Anápolis que se estenderá até o dia 17 daquele mesmo mês. Nos anos anteriores, a mostra obteve extraordinário sucesso e os organizadores para IV mostra esperam superar todo êxito anteriormente obtido. Serão 19 peças, adulto e infantil, exibidas ao longo de 14 dias em horários diurnos e noturnos, e traduzindo a evolução do teatro em Anápolis e em Goiás. (Gazeta popular, Ano III, N° 126, 1986, p. 8).

A segunda notícia, intitulada "IV Mostra Lota Teatro," ocupa um grande destaque no jornal e apresenta cinco parágrafos, acompanhados de uma imagem da peça "Caxuxa", que naquela ocasião foi montada pelo grupo de teatro Popularte. A notícia foi publicada na semana de 11 a 17 de julho de 1986 na edição do jornal em Goiânia.

Em relação à escrita, esta notícia faz uma menção impactante ao amadurecimento do teatro em Anápolis, juntamente com a profissionalização dos atores e diretores. Também destaca o número de peças que seriam e foram apresentadas até aquele momento, as lições aprendidas com as mostras anteriores e as críticas à organização das cadeiras no teatro da cidade. Pode-se ressaltar ainda que a notícia apresenta uma linguagem clara e simples, buscando envolver o leitor no debate sobre a cena cultural de Anápolis, como destacado abaixo:

Os 17 grupos participantes, entre os de Anápolis e de outras cidades, têm demonstrado que fazem teatro por um grande amor à arte, e que não se deixam abater pelas dificuldades. Trocam energia entre si, uma vez que a plateia ainda se encontra em estado de desenvolvimento, e falha na troca de energia, tão necessária ao artista que está no palco. É um processo lento, mas vocês, grupos de teatro, serão os responsáveis pela formação da plateia anapolina e receberam os louros da vitória. (GAZETA POPULAR, Ano III, N° 129, 1986, p. 10).

A última notícia, publicada na semana de 18 a 24 de julho de 1986, na edição de número 130 do ano III, com o título "Os destaques da IV Mostra," apresenta um título em grande destaque, bem como uma imagem com os atores Sérgio Souza e Erivaldo Nerý na peça "A Mãe," que voltaria a ser apresentada naquela semana no teatro do Sesc em Anápolis.

Sobre a mostra, a notícia faz um balanço geral do evento em apenas 2 parágrafos, dando relevância às peças que se destacaram naquela mostra, como a peça "A Navalha na Carne" de Plínio Marcos, mencionando a origem dos grupos

teatrais que participaram (Anápolis, Goiânia, Brasília, Gurupi e Cuiabá), os percalços e lições aprendidas durante a realização da mostra e as expectativas dos organizadores e do público em relação à realização da próxima mostra em 1987.

"Como é natural em toda mostra amadora, a IV Mostra de Teatro teve altos e baixos, trouxe novas experiências aos grupos participantes e atraiu a atenção, inclusive de atores e autores de outras cidades como Goiânia, Brasília, Gurupi e Cuiabá" (GAZETA POPULAR, Ano III, N° 130, 1986, p. 10).

Sobre a IV Mostra de Teatro, Cunha (2011), apresenta um contraponto diferente daquele mostrado em cada notícia acima. Além de trazer informações sobre a mostra, como o nome dos grupos teatrais que participaram, o nome das peças, dos atores e diretores, ela enfatiza a decepção dos atores da cidade em relação à organização da mostra, ao financiamento tardio liberado pelo Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN), à falta de divulgação e à recepção e discriminação do público em relação aos atores. Portanto, nesse caso, é possível perceber uma visão mais realista sobre a realização da IV Mostra de Teatro em Anápolis, muito diferente daquela divulgada pelo Jornal Gazeta Popular, durante e após o evento, em 1986.

Ademais, ressalta-se que durante a década de 1980 ocorreu um amadurecimento dos grupos teatrais da cidade de Anápolis, a profissionalização dos atores e diretores, bem como a receptividade do público anapolino, além do entusiasmo dos participantes.

A análise de periódicos jornalísticos, como no caso do Gazeta Popular, continua a ser uma fonte valiosa para compreender não apenas os eventos em si, mas também como eram divulgados, quais aspectos eram destacados e como a cultura teatral estava enraizada na cidade de Anápolis na década de 1980.

Essas informações contribuem para uma visão mais completa da cena teatral e cultural da época. No entanto, é importante ressaltar que, em algumas edições, a opinião do redator, muitas vezes, refletia as expectativas do jornal e da sociedade em relação à realização e aos resultados previstos e/ou alcançados para cada mostra. Em contrapartida, Cunha (2011), apresentava uma visão diferente, uma vez que, como atriz, vivenciou e participou das mostras e, como escritora, escreveu a obra "História do Teatro em Anápolis" (2011), a partir de entrevistas com os participantes e de um acervo de documentos das mostras.

Ademir Faleiros foi um dramaturgo brasileiro que se destacou por sua abordagem crítica e contestatória nas décadas de 1980 e 1990, especialmente na

cidade de Anápolis. Sua escrita dramaturgica tinha como objetivo refletir sobre a função social do teatro em uma sociedade conservadora, como era a realidade da cidade na época.

Uma das características marcantes de suas peças era a maneira como colocava em destaque os setores marginalizados da sociedade como personagens centrais de suas histórias. Isso implicava em abordar temas relacionados a problemas sociais, desafiando o sistema estabelecido e questionando as normas sociais vigentes.

Essa abordagem fazia com que o autor se destacasse como um artista. "Ademir Faleiros faz uma proposta estética e cênica que desafia o sistema, e se apresenta como um artista questionador" Souza (2016b), reflete exatamente essa característica de sua obra. Ele buscava, por meio de suas peças teatrais, abrir espaço para a discussão de questões sociais e políticas relevantes, desafiando as convenções teatrais tradicionais.

É interessante notar que a abordagem de Ademir Faleiros encontra paralelos na dramaturgia de Plínio Marcos, outro dramaturgo brasileiro que também explorou temas relacionados à população marginalizada. Plínio Marcos<sup>19</sup>, é conhecido por suas peças que evocam a vida das classes mais desfavorecidas em São Paulo, especialmente entre o final da década de 1950 e a década de 1970. Ambos os dramaturgos compartilham a preocupação em dar voz e visibilidade aos excluídos e em questionar as estruturas sociais e políticas de suas respectivas épocas.

Enquanto observador atento da diversidade econômica e sociocultural de seu país, Plínio Marcos consegue apreender com maestria imagens e matizes desse universo marginalizado, teatralizando hábitos, costumes, linguagens, sensibilidades e condições de vida desses marginais miseráveis. (BELANI, 2006, p. 7).

Dessa forma, Plínio Marcos trouxe para o palco do teatro brasileiro uma temática que abordava os modos de vida, os aspectos sociais e culturais presentes na vivência dos setores marginalizados. Ele buscava descrever e interpretar diversos arquétipos sociais periféricos.

Pondo em cena um conjunto de seres humanos em estado de precariedade física, moral e econômica, Plínio Marcos chama a atenção do espectador para as causas geradoras dessa miserabilidade vivida por suas personagens,

---

<sup>19</sup>Plínio Marcos (1935-1999) foi um dramaturgo, ator, diretor e jornalista brasileiro. Ficou conhecido por suas peças trazerem um ineditismo de personagens marginalizados e por revolucionar o cenário teatral brasileiro na década de 1960.

apontando, às vezes, de forma implícita, os elementos de desarmonia e injustiça social provocadores, em grande parte, desse quadro social caótico, no qual se inseriam os marginais focados pelo dramaturgo. (BELANI, 2006, p. 163).

Plínio Marcos, como um dos novos talentos da década de 1970, introduziu no teatro brasileiro uma nova estética teatral em meio ao mundo sem horizontes da segunda metade do século XX. Como destaca Faria (2013, p. 241), “O autor inseria os marginalizados no rol dos personagens teatrais brasileiros, explorando uma contundência nos diálogos desconhecida até então”. O autor era visto como um precursor e um inovador no cenário teatral, trazendo uma perspectiva única e corajosa para o teatro brasileiro da época.

(...) O “escritor dos malditos”, o dramaturgo que escreveu sobre os excluídos da sociedade. Para além dessa realidade, o dramaturgo representava uma personagem, representava um grupo social e falava diretamente para esse público. (CARVALHO, 2017, p. 17).

A dramaturgia de Plínio Marcos ocupou um lugar distinto no cenário teatral brasileiro, caracterizando-o como um dramaturgo “marginal e integrado”. Isso ocorreu porque o autor buscava estabelecer a função social do teatro como uma plataforma para a crítica social, política e a expressão da liberdade. Nesse contexto, sua abordagem teatral estava repleta de significado, uma vez que ele incorporou a marginalidade de forma integral como um meio para construir um teatro de natureza crítica e com uma forte dimensão política.

(...) O discurso do marginal como escritor, também um marginal no meio dos dramaturgos. Essa perspectiva nos coloca uma nova questão sobre a dramaturgia pliniana: a construção do marginal por meio da obra e o processo de recepção dos textos e espetáculos. (CARVALHO, 2017, p. 18).

Nesse contexto, quando se discute a marginalidade em relação a Ademir Faleiros, está se referindo, principalmente, à sua abordagem de temas marginalizados, como a miséria, a prostituição e a violência contra a mulher, bem como à influência da vivência do autor no contexto histórico. Isso, mais do que seu afastamento da cena teatral da cidade de Anápolis, logo:

O conceito de marginalidade está associado ao contexto histórico de atuação, mas liga-se facilmente aos outros substantivos que acompanharam e ajudaram a explicar sua trajetória e suas obras: violência, censura e liberdade de expressão. Essas características ganham contornos próprios quando alçadas ao contexto e à própria vida do autor, pois entre a vida e a obra é que os conceitos se moldam e se afirmam num constante diálogo com a realidade histórica (CARVALHO, 2017, p. 20).

O teatro proposto por Ademir Faleiros era caracterizado por uma temática social e pela criação de personagens arquetípicos que pudessem ser identificados pelos setores marginalizados da sociedade. Isso possibilitava a construção de uma identidade entre o ator e o espectador por meio da representação crítica da realidade social e política do Brasil daquele período.

Conforme observado por Magaldi (1997), a força da dramaturgia de Ademir Faleiros se harmonizava perfeitamente com a originalidade e a precisão dos recursos cênicos que ele empregava. Dessa forma, ao abordar temas marginalizados na esfera cultural, o autor se destacou como um dramaturgo que levantou e explorou novas questões durante o período ditatorial no Brasil, desempenhando, assim, um papel fundamental para o teatro nesse contexto desafiador. Sua obra se caracterizava pela defesa do teatro de rua, desempenhando um papel de enfrentamento e sendo profundamente questionadora em todos os aspectos.

Apesar da riqueza e singularidade de suas obras, Ademir Faleiros viveu intensamente, tanto em sua produção cultural quanto em sua vida pessoal. Ele alternava momentos de recolhimento, estudo, descanso e cuidados com seu próprio corpo. Era como um furacão constante, deixando um impacto profundo por onde passava.

Sua presença não deixava ninguém indiferente, tanto fisicamente quanto intelectualmente. O que realmente define o autor é a intensidade com a qual ele viveu seus 39 anos, destacando-se por sua inteligência, cultura e preparo intelectual, escolhendo a arte como meio para influenciar sua realidade social.

Assim, a essência que permeou a trajetória desse artista reflete a coerência de uma vida moldada por suas obras, fundamentada na esperança e na busca pela felicidade coletiva. Portanto, reconstruir sua história implica também na reconstrução do significado de sua passagem como ator e dramaturgo em Goiás. Como observou Dosse (2015, p. 379), "Mergulhando dessa vez totalmente em sua obra, logo constatei a força subterrânea desta, ao mesmo tempo que sua escassa visibilidade".

Por outro lado, a escrita dramática do autor também encontra influências na comédia de costumes de Martins Pena. É possível observar relações entre a forma de escrita com nuances satíricas do autor e parte da obra de Ademir Faleiros. Isso se torna evidente na peça "Favela Brasil", onde há uma abordagem pitoresca dos

habitantes de uma favela, como o policial, a prostituta, o homem do bar, entre outros. Conforme observado por Souza (2014a), com a escrita de "Favela Brasil", Faleiros traça um percurso que o levou a escrever sobre a classe baixa. Suas peças revelam aspectos sociais, especialmente em "Favela Brasil", onde a "favela" é retratada em toda a sua complexidade, com suas virtudes, dificuldades, temores, prazeres e aspirações.

Além disso, é possível identificar uma mudança na escrita do autor, ao analisar a peça "Por Trás de Toda Porta". Nessa peça, o foco central é um drama psicológico entre dois personagens principais, um homem e uma mulher. Isso evidencia uma transformação na abordagem do autor, que ocorreu em resposta às mudanças no contexto histórico, social e político brasileiro. Em "Favela Brasil", o enfoque recai sobre questões sociais que ressoam nas questões políticas do Brasil e que foram particularmente salientes durante toda a década de 1980. Como destaca Souza (2014a, p. 29):

Há uma relação entre teatro e sociedade, que é uma permanência nas obras de Ademir Faleiros, assim suas obras têm relação umas com as outras. Favela Brasil Mergulha de forma mais profunda nessas questões. Dessa forma, desde o início de sua carreira percebe-se que Ademir Faleiros não distancia de seu tempo, mas procura evidenciar seus pensamentos estéticos, mas que não assume uma ideologia política bem definida.

De fato, nessa peça, há uma ênfase mais profunda nas mazelas sociais que afetam uma favela, bem como na marginalização dos habitantes desses locais no Brasil. Esses temas estão intrinsecamente relacionados ao contexto histórico vivenciado pelo autor, como ressaltado por Guinsburg e Patriota (2012, p. 212):

(...) a profusão de temas, de realizações e de propostas que marcaram especialmente os anos de 1979 e 1980. No campo da política, além do fim do bipartidarismo, ocorreu a fundação do partido dos trabalhadores e a promulgação da Lei da Anistia, enquanto na seara artística foram liberadas, pela censura Federal, obras até então interdadas ao grande público.

No entanto, a partir do fim da ditadura civil-militar, abre-se um novo palco para abordar temas e preocupações distintos. Conforme observa Magaldi: "O fim da ditadura criou, sob o prisma autoral, um inevitável vácuo, uma vez que não mais se justificava a mobilização dos autores no combate ao arbítrio" (1997, p. 315). Nesse contexto, a escrita do autor na peça "Por Detrás de Toda Porta" emerge como um produto do teatro de abertura e das mudanças históricas promovidas pela constitucionalização do país em 1988 e pelo processo de abertura política.

Enfim, novos tempos se apresentavam. Enquanto na esfera cultural e artística a distensão fazia-se presente, em termos institucionais o país assistira, em 1984, a derrota no Congresso Nacional, da ementa Dante de Oliveira, que restabelecia as eleições diretas para a Presidência da República. Em decorrência disso, novas articulações foram realizadas e elas garantiram a vitória no Colégio Eleitoral da Chapa Tancredo Neves/José Sarney, que colocou fim aos governos militares. (Guinsburg; Patriota 2012, p. 213)

Dessa forma, o abrandamento da censura e o processo de redemocratização do país abriram caminho para uma mudança na escrita dramática do autor. Como resultado, a literatura dramática passou a explorar outras preocupações. Conforme destaca Magaldi, “O dramaturgo passa a ter cada vez mais consciência da necessidade de escrever para o palco, com o intérprete como mediador entre seu mundo e o público, dando voz à sua narrativa” (Magaldi, 1997, p. 323).

Assim, a escrita dramática de "Por Detrás de Toda Porta" incorpora a estética urbana como pano de fundo, além de explorar um drama psicológico e uma simplicidade que conecta profundamente as personagens. A peça permite uma compreensão mais profunda de temas como a solidão e a prisão humana, enquanto apresenta diálogos impactantes, e dá aos atores uma liberdade notável na interpretação. Essa abordagem resulta em um impacto emocional significativo para o espectador, destacando a verdadeira riqueza e autenticidade na escrita do dramaturgo.

### **1.5. Cenário, figurino e direção de atores em Ademir Faleiros**

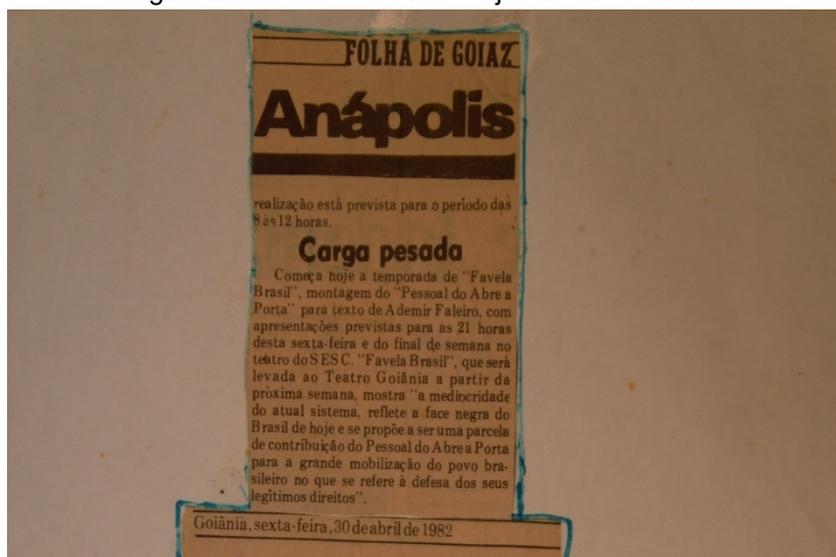
Neste tópico, buscamos compreender o processo de direção dos atores, o cenário das peças e o figurino durante os ensaios e apresentações das peças "Favela Brasil" e "Por Detrás de Toda Porta". O objetivo é entender o que acontecia nos bastidores antes de as cortinas se abrirem para o público.

É importante destacar que o autor, Ademir Faleiros, escreveu um total de 11 peças de teatro e, frequentemente, atuou como ator em várias delas. Além disso, desempenhou um papel crucial na formação de diversos grupos teatrais de grande relevância na cidade de Anápolis, como o Gente em Estado de Graça e o Grupo de Teatro Pessoal do Abre Porta, em parceria com o Serviço Social do Comércio – Sesc.

Foi no Sesc Anápolis que ocorreu a estreia da peça "Simplesmente Homens", que foi escrita e dirigida pelo próprio Ademir Faleiros.

No caso da peça "Favela Brasil", o autor optou por destacar a existência de três cenários diferentes. O primeiro é a cena inicial, onde uma cadeira desempenha um papel importante. O segundo cenário é o barraco na vila, descrito pelo autor com detalhes, incluindo a presença de móveis como cadeiras, mesa e um quadro de Cristo. Por fim, o terceiro cenário faz referência ao boteco da vila, que é explorado na cena 3. Cada um desses cenários representa partes significativas e locais importantes da "Favela". Eles são os alicerces centrais da trama, unindo os diferentes personagens em um enredo envolvente e dramático, abordando temas e tramas característicos do Brasil durante a década de 1980.

Imagem 3 - Notícia vinculada no jornal Folha de Goiaz



Fonte: Arquivo pessoal de Alberto Marques Faleiros<sup>20</sup>.

Dada sua aproximação com outros teatrólogos, seja de forma direta ou por meio de estudos, fez com que se preocupasse com as questões sociais e políticas do momento. A busca de um teatro popular e goiano e uma procura incessante do conhecimento teórico e prático são questões apontadas nas fotografias. Ademir Faleiros estudou as obras de Martins Pena, Plínio Marcos, José Celso Martinez, Gianfrancesco Guarnieri e Stanislavski para servir-lhes de referência para a escrita e as encenações. (SOUZA, 2014a, p. 23).

<sup>20</sup> Notícia vinculada no jornal Folha de Goiaz, no dia 30 de abril de 1982, com o título "Carga Pesada" para a divulgação da encenação da peça Favela Brasil no teatro do Sesc. Arquivo pessoal da família.

Por outro lado, em "Favela Brasil", as indicações cênicas são apresentadas entre parênteses em todas as cenas, tanto para descrever as ações dos personagens quanto para expressar seus estados de espírito e sentimentos conflitantes, como desespero, choro, susto e nervosismo. Além disso, são detalhadas as ações de cada personagem, como se sentar, bater na porta, levantar, gritar, comer, rir, beber, bem como os momentos de entrada e saída de cada um nas cenas, quando o autor destaca uma descrição sobre o início da cena. Por exemplo, na cena 1: "José está sentado na cadeira, em estado de reflexão, agita-se e grita, com uma luz incidindo apenas sobre ele" (FALEIROS, 2011, p. 51).

Nesse sentido, há nas peças de Ademir Faleiros, várias temáticas e um universo de discussões que foram amadurecidas em meados de 1980, com a montagem de "Favela Brasil" e "Pordetrás de toda Porta". A movimentação teatral em Anápolis coincide com as ideias desenvolvimentistas que chegam ao auge, e as suas consequências acabam por favorecer a criação de monopólios. O teatro resiste e continua com suas encenações. Torna-se um teatro de resistência. (SOUZA, 2016b, p. 40).

Em relação à direção da peça, que foi encenada pela primeira vez em 1982, essa responsabilidade coube ao próprio Ademir Faleiros. O figurino do grupo ficou a cargo dos atores que faziam parte do grupo como um todo. A montagem da peça levou cerca de dois anos, em grande parte, devido à análise da Divisão de Censura de Diversões Públicas.

Dessa forma, a apresentação do espetáculo percorreu as cidades de Anápolis, Goiânia e Itumbiara em 1982, possibilitando a reexposição de temas relacionados à vivência dos fatores e problemas sociais presentes em uma "favela" brasileira. Como observa Souza (2016b, p. 59), "nesta obra específica, Ademir Faleiros dá continuidade à sua escrita, ao questionar o modo de vida em um ambiente considerado à margem da sociedade".

O vocabulário e os gestos violentos, combinados com a precariedade das moradias e as dificuldades cotidianas em busca de sobrevivência, foram habilmente tecidos pelo autor, que buscou traçar imagens unidas a ações, movimentos e sons que se refletiram na criação final do texto dramático.

No que diz respeito ao cenário, este desempenha um papel significativo ao representar um local marginalizado da sociedade, repleto de pobreza, miséria e problemas sociais. A iluminação, de forma complementar às ações dos personagens,

e o figurino em "Favela Brasil", retratam os personagens arquetípicos da peça, visando chamar a atenção do público. Conforme observa Souza (2016b, p. 40):

Percebe-se que Ademir Faleiros escreveu e realizou peças teatrais que passassem uma mensagem direta, que no momento da encenação pudessem gerar identificação do público com estes, cuja proposta, no caso de Favela Brasil, era talvez conscientizar sobre os acontecimentos sociais. A performance dramatúrgica de Ademir Faleiros representa uma alternativa política e social com a intenção de passar ao público os problemas sociais vivenciados no ambiente da Favela Brasil, como a prostituição, a imigração, o papel da mulher, a desigualdade social, entre outros.

Por outro lado, a peça "Por Detrás de Toda Porta", escrita em 1989, foi encenada em 1994 pelo grupo Abre-Portas e, novamente, em 2012, pela Companhia Anapolina de Teatro (CAT). Na remontagem de 2012, a direção ficou a cargo de Glaucia Silva, com a participação dos atores Wallace Oliveira e Ingrid Rabelo nos papéis do homem e da mulher, respectivamente.

Em "Por Detrás de Toda Porta", observa-se um fortalecimento significativo na escrita, direção e encenação do autor. Nessa peça, há um deslocamento do teatro político engajado para uma perspectiva de teatro psicológico, ao explorar a relação de conflito entre um homem e uma mulher. Além disso, nota-se uma forte crítica social em relação ao papel do homem e sua influência naquela sociedade, abordando os conflitos sociais no âmbito familiar.

Os personagens nesta peça não têm nomes pré-definidos, e isso reflete um maior cuidado com os detalhes na descrição de cenários e na sonoplastia. Além disso, "Por Detrás de Toda Porta" aborda os dramas do universo feminino, repletos de conflitos, temores e desesperança.

Essa peça, escrita por Ademir Faleiros em 1989, marcou uma mudança notável na cena teatral de Anápolis. O autor demonstrou uma compreensão das transformações que estavam ocorrendo no campo do teatro em nível nacional, em decorrência do novo período democrático vivenciado pelo país.

O contexto social, no momento da escrita, tem como destaque o papel do homem e, sobretudo, a figura do homem opressor. Junto a essa representação tem-se a "miséria da alma", da exclusão social e do abuso do masculino sobre o feminino (o que, na construção dos sentidos da peça, equivale à busca por uma "dramaturgia marginal"). Assim, há a representação das relações opressivas (ou melhor, de uma grande parcela das mulheres naquele momento histórico), que serve de lente à apresentação das relações sociais tratadas na peça Por Detrás de Toda Porta. (SOUZA, 2016b, p. 51).

Quanto às indicações cênicas, estas estão escritas com imensos detalhes, como é possível notar logo no início da trama. Na peça, o autor, demonstra um cuidado minucioso ao descrever o ambiente cênico, fornecendo direcionamentos precisos para a encenação. Esses detalhes incluem não apenas a disposição do cenário, mas também as nuances da sonoplastia, iluminação e os gestos dos personagens, refletindo a evolução do autor em sua abordagem dramatúrgica.

Batidas na porta. Acendem as luzes. Batidas na porta, as primeiras leves, as outras um pouco nervosas. Entra mulher apressada. Mulher – Para no meio da sala. Olha o relógio de pulso. Novas batidas (...). (FALEIROS, 2011, p. 9).

De fato, é notável nas indicações técnicas um nível mais aprofundado de detalhamento em relação ao estado de espírito dos atores. Ademir Faleiros descreve expressões de desânimo, aflição, culpa, seriedade, alegria e até mesmo nervosismo de forma minuciosa. Em relação à direção de cena, destaca-se uma abordagem descritiva, fundamentada em uma perspectiva que gira em torno do teatro com temas marginalizados, uma característica marcante em toda a obra de Ademir Faleiros.

Além disso, é importante ressaltar que a peça reflete um ambiente repleto de conflito, solidão e angústia em determinados momentos. Em outros, utiliza a manifestação da violência e da opressão de forma sutil como recurso dramático, enriquecendo ainda mais a complexidade da narrativa. Ao explorar tais detalhes, Faleiros enriquece a experiência teatral, proporcionando ao público uma imersão mais profunda na trama e nos conflitos dos personagens. Essa atenção aos pormenores contribui para a construção de uma narrativa rica e complexa, evidenciando o amadurecimento do autor em sua escrita e direção.

## CAPÍTULO 2 - TEATRO “POLÍTICO” EM FAVELA BRASIL

Imagem 4: Apresentação da Peça Favela Brasil. Autoria desconhecida



Fonte: Arquivo Pessoal Alberto Marques Faleiros<sup>21</sup>.

### 2.1 O Teatro engajado e a resistência democrática no Brasil

Este tópico tem como finalidade discutir o teatro engajado no Brasil, buscando entender a efervescência teatral que ocorreu no país a partir da década de 1980, assim como o surgimento de uma nova estética teatral ligada à identidade brasileira e aos temas sociais pulsantes naquele momento da História do Brasil. Dessa forma, cabe ressaltar também o aparecimento, dentro do teatro brasileiro, das tradições populares.

O teatro engajado no Brasil remete ao conjunto de obras, atuações e críticas do setor teatral durante a ditadura militar. Nesse contexto, a função social do teatro era ocupar um dos pilares da resistência democrática, uma vez que, nesse momento, as circunstâncias permitiam apenas a realização de um "teatro de ocasião" a partir da construção de uma dramaturgia de contestação.

---

<sup>21</sup> Foto que descreve a apresentação da peça Favela Brasil. Autoria e data desconhecida. A foto pertence ao arquivo pessoal da família de Ademir Faleiros.

Nesse sentido, o teatro engajado e a resistência democrática no Brasil foram marcados por uma efervescência na dramaturgia e pelo surgimento de uma nova estética ligada à identidade brasileira e aos temas sociais, políticos e institucionais presentes naquele momento da história brasileira, bem como pelo aparecimento, dentro do teatro engajado, das tradições populares.

Assim, a resistência democrática teve na cultura um espaço de luta e reivindicações, sobretudo a partir das inquietações dos setores médios e da adoção da transformação da sociedade como uma função social do teatro brasileiro. Dado que a "ação dramática não evidenciava apenas uma situação dicotômica. Ao contrário, ela apontava a complexidade que envolve as relações humanas, os meandros da luta política e a disputa pelo poder" (Patriota, 2007b, p. 57).

Logo, a luta contra a ditadura militar foi o eixo pelo qual se estabeleceu o teatro engajado, e viabilizou a construção de uma resistência democrática no campo das artes cênicas, a partir de uma dramaturgia em favor da liberdade, especialmente em decorrência dos efeitos do Ato Institucional nº5 (AI-5). Dessa forma, faz-se necessário estabelecer um diálogo voltado para questões sociais e políticas e a construção de um movimento teatral ligado às reivindicações e aos anseios populares como meio de enfrentamento e construção de um espaço de luta e reflexão.

Em vista disso, a realização de um teatro engajado visava ao estabelecimento de um espaço que repudiava a ditadura militar, assim como articulava as forças entre as diversas esferas sociais e culturais e a sociedade civil, com o intuito de realizar uma oposição ao governo militar instaurado em 1964. Portanto, "artistas e público passaram a compartilhar a ideia de que estavam, naquele momento, desempenhando um papel ativo na luta contra a ditadura militar e a supressão das liberdades civis. Dentro daquelas circunstâncias, nada parecia ser mais gratificante" (Farias, 2013, p. 196).

Por outro lado, o "abrandamento da censura levou a uma mudança na linha da dramaturgia desde o golpe militar de 1964" (Magaldi, 1997, p. 314), em decorrência, sobretudo, da abertura política que teve início na década de 1980, possibilitando, assim, a construção de um teatro com mais autonomia, porém com novos desafios."

Com o abrandamento gradual da censura e o início da abertura política na década de 1980, o teatro engajado enfrentou novos desafios. Embora tenha ganhado mais autonomia, também teve que se adaptar a um ambiente político em constante

transformação. No entanto, sua importância na história brasileira como um meio de resistência democrática e reflexão crítica sobre a sociedade continua a ser reconhecida e valorizada.

O teatro engajado, no Brasil, não apenas desempenhou um papel fundamental na luta contra a ditadura militar, mas também contribuiu para a construção de uma identidade cultural e política sólida, além de abrir espaço para discussões importantes sobre os desafios sociais e políticos enfrentados pelo país.

## **2.2. Teatro, memória e História em Ademir Faleiros**

A memória desempenha um papel crucial na preservação da essência do passado, conectando o início e o fim, bem como o passado e o presente. Sua função social é solidificar o passado ao longo do tempo, reconstituindo a história vivida. Portanto, a memória tem a capacidade de recuperar o tempo e recriar o passado, estabelecendo uma ligação com o que está ausente e com o que é possível, ao mesmo tempo, em que desempenha um papel fundamental na reflexão sobre a função da lembrança. Como destacado por Bosi (1994, p. 21), "Uma lembrança é um diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espírito. Sem o trabalho da reflexão e da contextualização, ela seria uma imagem frágil".

Além de sua função de conectar o início e o fim, a memória tem o poder de ampliar as fronteiras do presente e estabelecer um elo com épocas passadas, transmitindo os significados do passado e tecendo os fios da história. Portanto, compreender as relações na obra de Ademir Faleiros com o tempo implica entender a relação entre memória e teatro, partindo de uma percepção dialética do passado e do presente.

A obra de Ademir Faleiros evoca a memória dos indivíduos de sua época. As fontes orais, nesse contexto, representam um testemunho direto desse cenário, funcionando como documentos que expressam o impacto da sociedade do passado sobre a memória e o futuro, tornando-se verdadeiros monumentos, como observado por Le Goff (1992).

Através da memória e das fontes orais, é possível construir uma compreensão das relações entre o presente e o passado, das mudanças ocorridas e, especialmente, da consciência do tempo histórico. Como Le Goff (1992, p. 13) aponta, "o tempo

histórico encontra na memória, que perdura ao longo da história, uma fonte sofisticada e que alimenta a compreensão do passado”.

Assim, para explorar a memória relacionada ao autor, foram utilizadas fontes orais como documentos históricos, ou seja, registros que remetem a vestígios do passado por meio da tradição oral. Nesse contexto, a história oral se destaca como uma abordagem moderna, capaz de influenciar a cultura e a compreensão dos comportamentos e da sensibilidade humanos. Conforme Meihy e Holanda (2020, p. 9) afirmam, a história oral, como uma abordagem moderna, é uma história viva que emerge das relações no tempo presente

(...) Independente do aspecto questionador que se estabelece entre a história feita por historiadores e demais cientistas sociais e profissionais e a tradição sobre os fatos, busca-se fazer uma “outra história”, versão que tenha sua gênese diferenciada do conjunto estabelecido oficialmente. Ao se materializar em documento escrito, porém, a história oral ganha objetividade de qualquer outro documento grafado ou de análise historiográfica, porém deve ser interpretada sob o crivo da subjetividade que a produziu. (MEIHY, HOLANDA, 2020, p. 26).

O teatro proposto por Ademir Faleiros era e continua sendo caracterizado por uma temática social e popular, pela construção de personagens arquetípicos que poderiam ser reconhecidos pelos setores marginalizados da sociedade. Isso permitiu a criação de uma identificação entre o ator e o espectador, por meio da representação crítica da realidade social e política do Brasil daquela época. De tal forma que, como observado por Magaldi (1997, p. 317), "a força da dramaturgia se conjugava perfeitamente com a originalidade e a precisão dos recursos cênicos empregados".

A marginalidade, do ponto de vista cultural, colocou o autor como um artista "marginal", que levantava e propunha novas questões durante o período ditatorial no Brasil, o que era inerente à função do teatro nesse contexto. Sua obra possuía uma característica distintiva na defesa dessa cultura, desempenhando um papel de confronto e sendo profundamente questionadora em todos os aspectos. Em uma entrevista sobre o autor, seu irmão relata:

[...] Ele saía do trivial, né? Ele saía trivial. A gente, que estava nesse movimento com a galera, uma galera que fazia teatro não é muito positiva isso, mas você tinha na maioria das pessoas, não é pessoas. E que sobreviviam, não é? Viviam e sobreviviam. É com suas famílias. Não é que já tinha um trabalho que tinha sua carteira assinada. Não é que a sociedade anapolina, uma cidade que na época tinha 180.000 pessoas no final dos anos 70, começo dos anos 80. Ela é muito pequena para entender tudo aquilo que o Ademir pensava, não é? E, nesse quesito, então é ele. Ele acabava sendo um ponto diferencial. Não é? É em relação aos outros que faziam teatro, não é? E, conseqüentemente é. É, ele mexia com as estruturas, não é? Existente na

cidade, não é, principalmente, a estrutura daqueles que que movimentavam politicamente a cultura aqui na cidade, né? [...].

O trecho apresenta um depoimento que descreve Ademir Faleiros como alguém que se destacava por não seguir o padrão convencional. Ele não se conformava com o trivial, o comum. Na época, a cidade de Anápolis, que tinha uma população de cerca de 180.000 pessoas no final dos anos 70 e início dos anos 80, era considerada pequena demais para compreender plenamente a visão e as ideias de Ademir. Ele se destacava em relação aos outros que faziam teatro na cidade, e sua abordagem abalava as estruturas estabelecidas, especialmente aquelas relacionadas aos envolvidos na cena cultural e política local.

Ao falar do autor, não é possível separar o homem, o ator e o dramaturgo, uma vez que sua atuação teatral definia sua vivência. O autor dedicava muito tempo e esforço ao seu trabalho, passando horas lendo, escrevendo e no laboratório para a construção de personagens. Como exemplo, o irmão do autor relata que:

[...] Situações do Ademir ficar meses andando descalço, não é pela falta de sapato, não pela falta dinheiro para comprar um par de sapato, é porque o espetáculo que ele estava pensando estava na cabeça dele, estava sendo escrito, precisava de um laboratório nesse sentido, e quando você vai ver, o espetáculo está lá, o Ademir descalço. Não é? Então, você entende o porquê ele trabalhava muito bem essa questão. Não é? Então, não dá para separar. Não, não tem como separar. O Ademir é nesse quesito aí, e os seus personagens é a sua história teatral, é muito presente, muito dia a dia ele se dedicava muito a isso, não é? [...].

O autor "não saía do personagem", tendo uma vivência detalhada de suas criações, o que era profundamente enraizado em seu compromisso com o teatro. Ele desempenhava um papel fundamental na consolidação da cena teatral em Anápolis nas décadas de 1980 e 1990, ocupando uma posição de destaque como mediador e buscando materializar seu mundo por meio de suas obras, abordando temas profundos e impactantes.

Sua habilidade de ensinar e compartilhar conhecimento o tornava respeitado e valorizado no meio teatral, e ele se tornou uma das lideranças mais importantes na luta pela melhoria da qualidade do teatro e das condições para o setor cultural na cidade.

É importante ressaltar que, ao tentar entender os significados e sentidos presentes na vida do autor por meio da memória, o retrato que emerge é o de alguém

que nunca o conheceu pessoalmente. No entanto, essa análise vai além da biografia, buscando compreender os significados e sentidos presentes na vida e na obra do autor. Os sentidos de uma vida são percebidos através dos olhares dos outros, não como uma simples reflexão em um espelho, mas como uma constante recriação, resultado do trabalho e do mundo do texto que se torna fonte de identidade.

Assim, a trajetória desse artista manifesta a coerência de uma vida construída a partir de suas obras, centrada na esperança e na felicidade coletiva. Reconstruir sua história significa também reconstruir o significado de sua passagem como ator e dramaturgo em Goiás. Como observado por Dosse (2015, p. 379), “Mergulhando dessa vez, totalmente em sua obra, logo constatei a força subterrânea desta, ao mesmo tempo que sua escassa visibilidade”.

Em vida, Ademir era conhecido por sua intensidade em tudo o que fazia e escrevia. Ele tinha momentos de reclusão, estudo, descanso e autocuidado. Era como um furacão constante, transformando os espaços por onde passava. Ninguém ficava indiferente, tanto fisicamente quanto mentalmente. O que define o autor é a intensidade com que ele viveu, foram 39 anos bem vividos.

Sua intensidade intelectual e produção cultural eram notáveis, conquistando destaque por sua abordagem não convencional e por sua capacidade de desafiar as normas e estruturas estabelecidas na cidade de Anápolis, especialmente no contexto cultural e político da ditadura civil-militar brasileira. Ele era inteligente, culto e intelectualmente preparado, e escolheu a arte como seu caminho na vida.

### **2.3. Durante a cena: a montagem e a censura de “Favela Brasil”**

O processo de escrita de uma peça de teatro pode refletir as complexas interações entre a arte e a subjetividade, assim como entre o ator e a sociedade. Nesse contexto, a peça "Favela Brasil" de Ademir Faleiros, escrita em 1981, e encenada em 1982, desempenha um papel importante. Este tópico visa compreender como ocorreu o processo de criação dessa peça e os possíveis motivos que levaram à sua censura.

"Favela Brasil" foi a sexta peça escrita pelo autor e aborda temas relacionados a questões sociais, como a marginalização de uma parcela da população que vivia à margem dos centros das grandes e médias cidades do país, a violência, a prostituição,

a prisão e outros. Como destacado por Souza (2014a), Ademir Faleiros é o único dramaturgo anapolino a tratar de temas ligados a questões sociais. Além disso, o dramaturgo questiona de forma ficcional quais são as relações sociais na favela e a atuação da polícia frente aos problemas de violência e prostituição.

A dramaturgia textual do autor ecoa o contexto social, histórico e político da primeira metade da década de 1980 e representa a favela como parte do meio urbano marginalizado. Além disso, permite uma revisitação da experiência pessoal do próprio autor. Portanto, a peça não apenas aborda questões sociais prementes, mas também oferece uma perspectiva crítica sobre a integração social e a vida em uma comunidade marginalizada.

Para entender completamente o processo de criação e as razões por trás da censura da peça "Favela Brasil", seria necessário explorar em detalhes os eventos históricos e políticos da época, bem como a recepção da peça pelo público e pelas autoridades. No entanto, esse tópico fornece uma visão geral do contexto e dos temas presentes na obra de Ademir Faleiros.

(...) O dramaturgo Ademir Faleiros comunica através de suas peças, fatores ligados a si mesmo e ao mesmo tempo fala da sociedade com a qual convive. Muitas vezes, é impossível separar questões biográficas de questões públicas, devido à junção de experiências pessoais com o contexto sócio-histórico e político do autor. (SOUZA, 2016b, p. 55).

De fato, a peça "Favela Brasil" estabelece conexões profundas entre o meio social e o autor, além de explorar as manifestações humanas e os comportamentos individuais e coletivos presentes em uma favela brasileira. Por meio do drama familiar retratado na peça, o autor aborda as relações marcadas por conflitos, angústia e morte em um ambiente frequentemente considerado à margem da sociedade. Ao mesmo tempo, a peça destaca nas ações de cada personagem reflexões sobre suas próprias ações.

Essa abordagem permite ao público e ao leitor uma visão mais ampla das complexidades e desafios enfrentados por indivíduos que vivem em comunidades marginalizadas, ao mesmo tempo em que humaniza esses personagens, revelando suas esperanças, lutas e dilemas pessoais. Ao trazer à tona questões sociais e humanas profundas, a peça do autor convida o público a refletir sobre as complexidades da vida nas favelas brasileiras e as interações entre as experiências pessoais e o contexto social mais amplo.

Nesta obra especificada, Ademir Faleiros dá uma continuidade as suas escritas, por colocar em questão o modo de viver num ambiente considerado à margem da sociedade. O vocabulário e os gestos violentos combinados com a precariedade das moradias e as dificuldades cotidianas em busca de uma sobrevivência foram tecidas por Ademir Faleiros, que buscou traçar imagens unidas a ações, movimentos e sons que refletiram na criação final do texto dramático. (SOUZA, 2016b, p. 59).

Ao escolher uma favela como tema central, o autor destacou as singularidades presentes em um setor urbano extremamente marginalizado, caracterizado por uma complexa teia de relações de cumplicidade e conflito. No que diz respeito às encenações da peça "Favela Brasil", as primeiras apresentações ocorreram em 1982 e buscavam proporcionar ao público uma visão contundente de um ambiente marcado pela fome, miséria e diversas mazelas sociais, ou seja, uma representação autêntica de uma favela brasileira.

Essas encenações tinham como objetivo não apenas entreter, mas também sensibilizar e conscientizar o público sobre as duras realidades enfrentadas pelas comunidades marginalizadas. Ao retratar esses temas de maneira tão impactante, a peça desafiava a audiência a refletir sobre as questões sociais e a desigualdade presentes na sociedade brasileira da época, bem como sobre as relações humanas e a complexidade da vida das pessoas que habitavam essas áreas marginalizadas. Assim como:

Nas encenações de 1982, é perceptível nas fotografias, a iluminação cênica para indicar que não é apenas iluminar algo que se encontra no escuro, mas que a luz fazia parte de todo um espetáculo da construção dramática. Dado que Ademir Faleiros optava por um cenário que mostra o ambiente da pobreza e das mazelas sociais. (SOUZA, 2016b, p. 61).

Por outro lado, é importante destacar que a montagem da peça "Favela Brasil" utilizou uma iluminação marcante, com o objetivo de retratar um ambiente em que a construção dramática estava centrada em um cenário simples, mas que conseguisse criar uma atmosfera dramática em que a pobreza, o pessimismo e a representação do real estivessem presentes. De acordo com Souza (2014), com base em depoimentos de amigos e familiares de Faleiros, a responsabilidade pela iluminação da peça, encenada pela primeira vez em 1982, ficou a cargo de Geral Júnior.

No que diz respeito à censura da peça, é importante salientar que ela refletia o contexto histórico e político da ditadura militar, durante a qual o cerceamento das manifestações culturais, incluindo o teatro, era uma prática comum, especialmente

após a promulgação do Ato Institucional Número 5 (AI-5). Nesse período, o movimento teatral se transformou em um movimento de resistência cultural, e o teatro frequentemente adotava metáforas e simbolismos para contornar a censura.

Quando a peça "Favela Brasil" foi submetida à análise dos órgãos de censura, havia uma forte fiscalização sobre a linguagem e o conteúdo das peças teatrais. Essa análise se baseava no cerceamento de qualquer conteúdo que pudesse ser considerado contrário aos princípios morais e à ordem social e política estabelecida. Como observado por Souza (2016b), a peça não foi censurada por seu conteúdo político ou por sua crítica contundente, mas sim devido à presença de nudez e palavras consideradas obscenas no texto. Assim, a censura da peça "Favela Brasil" ilustra o rigor da repressão durante o período da ditadura militar no Brasil, em que qualquer forma de expressão artística que desafiasse as normas estabelecidas podia ser alvo de censura e proibições.

#### **2.4 Favela Brasil (1980) em cena na história do teatro goiano**

A primeira peça a ser analisada é "Favela Brasil". Dessa maneira, por meio de uma análise de natureza histórica, é possível compreender como Ademir Faleiros construiu sua estética teatral ao não declarar publicamente uma visão política, e ao abordar temáticas diversas, seja com caráter circense em um primeiro momento ou com foco nas relações entre os seres humanos e o meio social em que vivem em um segundo momento.

Dessa maneira, a análise da peça "Favela Brasil" e da construção da estética teatral do autor nos ajuda a compreender como ele desenvolveu sua abordagem artística ao longo de sua carreira, transitando de um estilo mais circense para um enfoque mais profundo nas complexidades das relações humanas e sociais.

No caso de "Favela Brasil", há por parte do autor uma intenção de representar o contexto existente nas favelas brasileiras naquele momento, mostrando como as relações sociais e econômicas coexistem em um local considerado à margem da sociedade. A peça possui onze cenas, mas é estruturada em apenas um ato.

Os personagens da peça são os seguintes: José Fortuna, Leonor (esposa de José Fortuna), os filhos do casal (sem nome), Paraíba, que é dono de um "buteco",

Lurdoça, a prostituta, o Policial (marido de Lurdoça), o primeiro homem (sem nome explícito) e o coro composto por três homens. A peça possui três cenários, sendo o primeiro com apenas uma cadeira, o segundo ambientado no barraco da Vila e o terceiro no "buteco" da Vila.

Imagem 5 - Notícia ressaltando a apresentação da peça Favela Brasil em 1982.



Fonte: Arquivo Pessoal de Alberto Marques Faleiros<sup>22</sup>.

A **cena I** é um momento de flashback e tem início no cenário 1, no qual o personagem José Fortuna se encontra sentado em uma cadeira, refletindo sobre o passado. Ele, então, lembra-se do assassinato de Leonor, um ponto de virada na trama, marcado pelo instante de um *blackout* no palco, encerrando a cena.

Nas palavras do personagem José Fortuna: "[...] ela começou a dizer que eu não ia trabalhar, que eu ia atrás de mulheres. Por isso, não queria fazer o meu jantar. Foi aí que eu peguei a faca... (Baixo) – depois, eu não lembro de mais nada." (FALEIROS, 2011, p. 51).

A **cena II** se passa no cenário 2, um barraco, e representa o início da trama. Nessa cena, ocorre um diálogo entre os personagens José Fortuna e Leonor, que

<sup>22</sup> Notícia vinculada no jornal Folha de Goiaz no dia 06 de maio de 1982, com o título "Terças populares no teatro" para a divulgação da encenação da peça Favela Brasil no teatro Goiânia. A foto faz parte do arquivo Pessoal da Família de Ademir Faleiros.

discutem sobre o trabalho exaustivo de José Fortuna como servente de pedreiro, seu salário e, em seguida, uma briga mais intensa sobre questões pessoais, seus filhos e a qualidade da comida feita por Leonor para o marido.

A **cena III** ocorre em um "buteco", e apresenta o dono do estabelecimento, o personagem Paraíba, e os frequentadores representados pelo coro. Durante essa cena, Paraíba relata suas experiências com mulheres casadas da favela e menciona a possibilidade de ter vários filhos espalhados pela região. O coro faz comentários sobre o comportamento desse personagem, apresentando Paraíba ao público.

Sou Paraíba do boteco. Vivo bem, sou camaleão Das muié dessa Favela. Sou o Galo campeão. Tiro sete, todo dentro  
Sou o bom e não esquento  
Pra corno num dô perdão. (FALEIROS, 2011.p. 51).

Na **cena IV**, que se passa na rua, ocorre um diálogo entre Lurdoça e o Primeiro homem. Nesse diálogo, os personagens comentam sobre a libertinagem de Lurdoça e o convite feito pelo Primeiro homem para que ela encerre o "programa", uma vez que Lurdoça é uma prostituta e obtém seu sustento por meio desse serviço.

A **cena V** se desenrola no boteco de Paraíba e tem como ponto central a chegada do Policial, tomado pela raiva, em busca de Lurdoça, sua esposa. Nesse momento, o Primeiro homem também chega ao local com um semblante feliz e pede uma pinga. Durante essa cena, Paraíba e o Primeiro homem conversam sobre uma mulher (Lurdoça) e os perigos relacionados a um caso extraconjugal, mencionando o encontro marcado entre o Primeiro homem e Lurdoça.

A **cena VI** se passa na casa de José Fortuna. Nessa cena, Leonor e Lurdoça discutem sobre a possibilidade de um caso entre Lurdoça e Paraíba, já que Lurdoça era apaixonada por esse personagem. Durante a discussão, após alguns desentendimentos, Lurdoça ameaça Leonor, afirmando que revelará a José Fortuna a paixão de sua esposa pelo dono do boteco, caso ela não vá atrás de Paraíba.

Na **cena VII**, que ocorre novamente em um ambiente de rua, o Policial encontra Lurdoça, sua esposa, e após uma conversa com ela, descobre suas traições e a agride fisicamente. Nesse momento, o coro faz uma crítica à situação do Brasil naquele momento. Como no trecho a seguir:

Nesta Favela tudo tem. Aqui tudo acontece.  
Exemplo vivo de um Brasil, que pouco a pouco apodrece,  
De leste a oeste, e do, sul, pro Norte. Vive o povo perto da morte.  
Pois a fome sempre cresce. (FALEIROS, 2011.p. 51).

Na **cena VIII**, Leonor entra no "buteco", onde é abordada por Paraíba, que declama alguns trechos de cordel com a intenção de seduzi-la. Em seguida, Leonor deixa a cena e entra o Primeiro homem no "buteco", ocorrendo um diálogo entre eles sobre a beleza de Leonor, juntamente com avisos e ameaças de Paraíba ao Primeiro homem, caso este se aproximasse de Leonor.

Na **cena IX**, que ocorre no cenário 2, Leonor e Lurdoça conversam sobre a briga na rua e a possível relação entre Leonor e Paraíba. Posteriormente, Lurdoça propõe a Leonor a criação de um bordel chamado "Cabaré Brasileiro" e uma zona denominada "Paraíso Brasil". No entanto, para concretizar esse plano, Leonor precisa abandonar o marido e os filhos, além de extorquir os bens de Paraíba. Lurdoça possui uma quantia guardada e pretende vender o revólver que pegou do marido policial durante a briga na rua.

Na **cena X**, também no "buteco" de Paraíba, a trama se desenrola a partir da entrada do Policial, que descobre as traições de Lurdoça com Paraíba e o encontro marcado entre ela e o Primeiro homem. Isso leva a uma discussão acalorada entre os três personagens, seguida de ameaças e desentendimentos.

No último momento, já na **cena XI**, na casa de José Fortuna, ocorre uma conversa acalorada entre ele e Leonor, que culmina no assassinato de Leonor por seu marido, motivado pelas acusações de traição feitas por ela a José Fortuna. A cena termina com José sentado no cenário 1, e o encerramento é acompanhado por um coro que recita os cordéis.

Favela Brasil é História De  
um povo brasileiro, Que  
vive na fome da vida  
Pois, a morte é tiro certo. O crime que vem Leproso, Não dá vida pro povo  
Deste Brasil Traíçoeiro. (FALEIROS, 2011.p. 94).

Pode-se destacar que a escrita de Ademir Faleiros em "Favela Brasil" abordou temas próximos da realidade brasileira naquele momento, como a prostituição, dramas pessoais como a infidelidade, a desigualdade social e o abuso de autoridade. Ao longo da trama, fica evidente que o coro na peça também desempenha um papel central. De acordo com Souza,

Se os personagens são ativos, o Coro que canta em forma de cordel faz críticas ao Brasil do momento. Podemos apontar no cordel uma acentuação do caráter de denúncia de injustiças sociais, que há séculos estão presentes em nossa sociedade. (SOUZA, 2014a, p. 29).

Sendo assim, todos os personagens da peça representam um aspecto da sociedade brasileira, mesmo que de forma indireta. Esse aspecto era caracterizado, sobretudo, por preconceitos, discriminação e diversos abusos, seja no contexto familiar ou social, tanto em nível regional quanto nacional.

É na composição textual da obra dramaturgica que a compreensão de que Ademir Faleiros procura trazer os problemas sociais de um dado período histórico, sem nos esquecer da poética que lhe é permitida. É uma representação do real. (SOUZA, 2014a, p. 33).

Por outro lado, os ruídos e sons que compõem a trilha sonora da peça foram produzidos pelos objetos de cena e têm como objetivo transmitir ao público os timbres de fala, gritos, choro, riso, batidas de porta e som feito pelo próprio coro, como as falas em forma de música do personagem Paraíba. Além disso, a iluminação do palco, além de criar uma luz, visa mostrar uma conexão entre os diferentes cenários da peça, ressaltando a continuidade das ações dos personagens.

As cenas, o enredo e os cenários transmitem ao leitor e, principalmente, ao espectador um Brasil esquecido, marcado pela existência e perpetuação das diversas favelas brasileiras, pelos crescentes níveis de desigualdade social durante a ditadura civil-militar e pela pressão da sociedade em todas as frentes sociais, no teatro e nas universidades, pela abertura e fim da ditadura. Esses aspectos encontraram sua efervescência após a Lei da Anistia de 1979, ou seja, durante a década de 1980. De acordo com Napolitano,

Nos anos de 1980 e 1981 tudo que pressagia que o regime autoritário não aguentaria a pressão da sociedade, que contra sua própria história, parecia aderir em bloco a uma democracia que combinasse direito ao voto com justiça social. (2014, p. 282, *apud* SOUZA 2014a, p. 32).

Magaldi (1997), afirma que durante a década de 1970, mais precisamente em 1978, ocorreu um marco de contemporaneidade no teatro brasileiro. Com o fim do Ato Institucional nº 5, que vigorou no país por dez anos, e a estreia da peça "Macunaíma", houve uma mudança na dramaturgia brasileira. Isso se deu devido ao abrandamento da censura, com o domínio dos encenadores e o surgimento de uma nova fase que promovia um discurso mais direto entre autor e espectador.

Dessa forma, os autores passaram a buscar novos materiais e temas de interesse do público, especialmente, em um momento em que o cinema e a televisão ainda não haviam dominado totalmente os hábitos de lazer, e o prazer no palco estava

plenamente consolidado. A maturação desse novo cenário teatral, impulsionada pela realidade, demandou uma experiência que não poderia ser improvisada. Era natural que o palco cedesse espaço para outras preocupações (MAGALDI, 1997, p. 315).

Os personagens da peça, a escrita, o uso de arquétipos e a liberdade concedida pelo autor aos atores por meio das rubricas mantêm um alto grau de verossimilhança com a realidade brasileira. Isso se reflete na descrição detalhada dos personagens, nos cenários e nas falas, demonstrando a habilidade de Ademir Faleiros na construção de uma estética teatral única, distinta da encontrada em São Paulo e no Rio de Janeiro, nos teatros Oficina e Arena. Mesmo que não tenha sido totalmente correspondido, havia um esforço em criar uma encenação que fosse historicamente representativa.

Os personagens principais da peça representam uma parcela da sociedade brasileira das décadas de 1970 e 1980, em especial aqueles marginalizados, que trabalham e vivem na periferia das grandes cidades. Isso é evidente no personagem Paraíba, que personifica o estereótipo do homem nordestino viril e orgulhoso, bem-humorado, que se envolve com mulheres casadas e não nutre afetos por estrangeiros, além de ser um cantor de cordéis.

O Policial, por sua vez, pode ser interpretado como um agente repressor que busca manter a ordem, mas possui fraquezas diante de parte da sociedade, e é traído por ela em várias ocasiões. A peça também aborda a pobreza e os conflitos familiares e financeiros que afetam a vida de parte da sociedade brasileira, como evidenciado nos desentendimentos entre o casal José Fortuna e Leonor.

Esta última, representa a essência de muitos lares brasileiros, sendo uma mulher dona de casa, lavadeira de roupas e empregada doméstica, levando uma vida monótona e enfrentando a perspectiva de traição. Assim,

Os protagonistas centrais da peça – José Fortuna, Leonor, Lurdoca, Policial, Primeiro Homem e Paraíba – são aqui entendidos, não só como forma de buscar qualidades arquetípicas de personagens ou como personagens isoladas, mas como um trajeto inserido num contexto histórico, pois Ademir Faleiros criou personagens fortes que falam em um contexto histórico da década de fins dos 1970 e 1980. (SOUZA, 2014a, p. 32).

José Fortuna representa uma parte dos trabalhadores, especialmente aqueles ligados à construção civil, já que ele é servente de pedreiro e alimenta a ambição de enriquecer, muitas vezes, pensando em se tornar um ajudante de pedreiro (Souza, 2014a). O personagem é emblemático de uma grande parcela da população que trabalha com serviço braçal e que, no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, não consegue se inserir em uma sociedade de consumo cada vez mais excludente para a maioria da população. O agravamento dos problemas econômicos do país contribui ainda mais para essa exclusão.

Os personagens criados por Faleiros abordam temas significativos, e para fazer isso, o dramaturgo utiliza recursos como o uso de metáforas como meio de escapar da censura, a prática do teatro de ocasião, a consideração dos papéis do ator e do teatro como veículos para proporcionar uma reflexão sobre o cotidiano das pessoas. O coro, presente em toda a peça, desempenha um papel fundamental na apresentação das denúncias. Além disso, o autor destaca, ao longo da peça, os sentimentos de medo, prazer e sonhos das pessoas que vivem em uma favela.

No que diz respeito ao desenvolvimento da temática, a estrutura dramática da peça permitiu a aplicação de uma proposta que considerou os perigos da censura, ao mesmo tempo em que retratava as dificuldades e fraquezas humanas. Os elementos ideológicos, presentes no teatro de resistência, desempenharam um papel fundamental na criação e elaboração da peça. Ao questionar questões morais perante o público, por meio dos personagens e da composição cênica, o autor estimulou uma atmosfera de reflexão sobre a realidade brasileira.

Por meio dos dramas vivenciados pelos personagens, o Dramaturgo Faleiros diz sobre as complexidades que tornam a favela um universo de pessoas que vivem à margem da sociedade. É bom perceber que Faleiros criou personagens capazes de se perceberem a sua volta o seu próprio universo, que entranham nos seus problemas sociais, individuais e faz questão de não se esquecerem de onde vem e para onde vão, ou seja, sentem incluídos no processo. (SOUZA, 2014a, p. 38).

No momento de escrita e encenação da peça, o Brasil era governado pelo General João Batista Figueiredo, com o vice-presidente Aureliano Chaves, que era ex-governador de Minas Gerais. O General Figueiredo havia ocupado cargos importantes como chefe do Sistema Nacional de Informações e do Gabinete Militar em gestões anteriores. Nesse período, o país enfrentava um agravamento da crise econômica, que culminou posteriormente na recessão de 1981-1983.

A queda na renda da população, os altos índices de inflação, a abertura política gradual, a desilusão com a opção autoritária em Brasília e a adoção da nova lei orgânica dos partidos políticos contribuíram para mudanças significativas. Essa lei pôs fim aos dois principais partidos, a Arena e o MDB, e abriu espaço para a criação de novas agremiações, os chamados partidos políticos.

Apesar dessas mudanças, a característica principal do regime militar ainda prevalecia, com o poder concentrado na cúpula militar. Os aparatos de censura, repressão e os órgãos de controle, como o Sistema Nacional de Informações (SNI), ainda exerciam influência no governo.

Em "Favela Brasil" houve a criação de arquétipos que representavam figuras presentes na sociedade brasileira daquele contexto. O personagem do Policial simboliza o abuso de autoridade, o excesso de poder e a fragilidade do regime militar naquele momento, enquanto tentava conter a oposição e enfrentar os grupos linha dura por meio de atentados secretos a autoridades.

A peça também aborda o ambiente familiar e a fragilidade das relações sociais, seja no contexto familiar, de amizade ou mesmo extraconjugal, por meio dos personagens Lurdoca e Paraíba. Dado que, o autor escolheu falar sobre as mazelas sociais e a desigualdade social por meio da dramatização, e sua obra reflete sua visão daquele momento, misturando várias questões e dramas sociais na trama.

O reconhecimento do teatro como arte autônoma, embora devedora de várias formas artísticas, e não mera ilustração da literatura, provocou importantes mudanças práticas. Admitia-se hoje que, se o dramaturgo é o autor do texto, o encenador é o autor do espetáculo. E, plena autoria, compete-lhe assumir uma criação. Criação *sui generis*, já que fundada em outra, mas que tem o direito de aspirar a plenitude. (MAGALDI, 1997, p. 316).

O teatro do autor não era elitizado e havia uma preparação meticulosa de cada uma de suas peças. Ele valorizava a liberdade de encenação, que era assegurada por

meio de um diálogo essencial entre o público e o ator. No entanto, durante o final dos anos 1970 e início dos anos 1980, o teatro não era mais considerado uma arte privilegiada, pois outras formas de entretenimento, como cinema e televisão, estavam ganhando destaque.

Quanto à censura, durante a ditadura militar no Brasil, ela tinha o objetivo de barrar e restringir qualquer forma de contestação política, mas também tinha um caráter moral. A censura era exercida pelo Estado, que detinha o monopólio do poder, e era institucionalizada<sup>23</sup>. De acordo com Garcia (2018), durante a ditadura militar, a censura era realizada por:

[...] serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), posteriormente transformou-se em Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), subordinado ao Departamento de Polícia Federal (DPF), e este ao Ministério da Justiça (MJ). Atuava de maneira ostensiva, embasada em leis publicadas no Diário Oficial da União. Suas regras de funcionamento eram transmitidas por documentação administrativa (ofícios, circulares, relatórios, informes, portarias etc.). A censura era realizada por indivíduos que, a partir de determinado momento, inscreveram-se em concursos públicos, de nível superior, com graduação nos cursos de Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia. Os candidatos ao cargo passavam também por avaliação física (teste Cooper) e psicotécnica. Uma vez aprovados, faziam cursos de tiro, defesapessoal e formação básica em artes, comunicação, cinema, teatro, entre outros. (GARCIA, 2018, p. 147).

Na década de 1980, novos critérios foram estabelecidos para a censura federal, resultando em uma maior liberdade de atuação para o teatro e as artes em geral, assim como para a imprensa. Esse período compreende o terceiro momento de repressão, que se estendeu de 1979 a 1985 e impôs limites à linguagem e ao conteúdo artístico, visando minar qualquer forma de subversão política e social. Durante esse período, surgiram motivos para a censura da peça, como o próprio nome dela: "Favela Brasil". No entanto, parece contraditório censurar uma peça que, por meio do nome, busca retratar a sociedade brasileira com suas contradições, medos e traições.

Pois, "a vida em Favela", quer dizer, hoje, é conhecida como "comunidade", representada no teatro, o sentido de "ser brasileiro" e o gosto pela arte do fazer teatral que se efetiva, mas que, principalmente nos anos 80 com maior intensidade, busca aperfeiçoar, se recria e buscam conhecimentos técnicos aliados a magia e perfeição de acordo com o momento histórico vigente. (SOUZA, 2014a, p. 47).

---

<sup>23</sup>Censura institucionalizada era aquela realizada oficialmente pelo Estado que, por meio de diversos artifícios, visava manter a boa fama do Governo, etc.

A peça "Favela Brasil" também aborda a questão do surgimento e crescimento das favelas no Brasil, um problema acentuado durante a ditadura militar e que continua a ser uma realidade atual. As favelas representam a desigualdade social, a falta de políticas públicas voltadas para a construção de moradias populares, saneamento básico e outros serviços essenciais.

Segundo Souza (2014a), a peça "Favela Brasil" foi censurada, e em todas as páginas do texto original, e é possível encontrar o símbolo da censura, embora o documento original tenha desaparecido. Além disso, a peça retrata um momento de conflito social e busca contestar a realidade política e econômica do país, bem como as turbulências presentes em muitas famílias brasileiras, caracterizadas por casos de agressão, brigas e traição.

Essa censura também pode ser relacionada a questões morais. O período de escrita da peça, de 1980 a 1982, coincide com o contexto de abertura política gradual no Brasil, que se estendeu até 1985 e culminou com a promulgação da Constituição brasileira de 1988.

Favela Brasil é História De um povo brasileiro, que vive na fome da vida  
Pois, a morte é tiro certo.O crime que vem leproso, Não dá vida pro povo  
Deste Brasil traçoeiro. (FALEIROS, 2011, p. 94).

Após passar pelo processo de censura do órgão de diversões públicas, a peça "Favela Brasil" finalmente foi encenada nos palcos de Goiás pelo Grupo de Teatro Abre Porta em 1982. O processo de montagem da peça levou quase dois anos e, após sua conclusão, a peça circulou por diversas cidades de Goiás, incluindo Anápolis, Goiânia e Itumbiara.

## 2.5. O coro como agente ideológico

Na peça "Favela Brasil", o coro<sup>24</sup> desempenha um papel de crítica e expressa insatisfação em relação às ações de violência social retratadas na dramaturgia. Além disso, em algumas cenas, os membros do coro também representam os clientes do bar do personagem Paraíba.

---

<sup>24</sup> De acordo com Texeira (2005, p. 95) O coro é um "Conjunto de atores que representavam o povo no teatro clássico. Parte de uma obra dramática, declamada ou cantada por vários atores."

A relação entre o coro e os personagens é caracterizada pela resposta às ações dos personagens, e em algumas situações, o coro parece representar a consciência do personagem Paraíba. Conforme apontado por Souza (2016b, p. 76):

O Coro é localizado na dramaturgia textual de Favela Brasil como clientes. Pode ser que o Coro, em primeiro momento, seja a consciência do próprio personagem Paraíba no sentido de reafirmação de seus atos. Em segundo momento, o Coro ganha outra dimensão: passa a fazer denúncias quanto à situação social da Favela Brasil.

O impacto do coro na peça evoca um tom de cordel que estimula reflexões sobre temas como violência contra a mulher, pobreza, miséria e marginalização dos setores afastados da sociedade, ou seja, as favelas. Conforme Souza (2016b) aponta, o coro na peça representa personagens ou personas que migravam para Goiás em busca de moradias e melhores condições de vida. Quando não conseguiam essas condições de vida, acabavam vivendo nos subúrbios, ou seja, na Favela Brasil. Isso cria uma imagem da realidade da favela que pode variar, significativamente, entre os próprios personagens de "Favela Brasil".

Além disso, o coro, em alguns momentos, omite opiniões sobre os personagens, como indicado no trecho presente na cena 3.

ÊHÊ Paraíba, cabra macho sim sinhô!  
ÊHÊ Paraíba, cabra macho sim sinhô!  
ÊHÊ Paraíba, cabra macho sim sinhô!  
(FALEIROS, 2011, p. 54).

O papel atribuído pelo autor ao coro remete à função de levantar e apontar questões sociais e de se posicionar contra os valores morais de alguns personagens da peça, como José Fortuna e o Policial. Essa função é semelhante ao papel desempenhado pelo coro no teatro grego clássico<sup>25</sup>, onde o coro não apenas comentava sobre as ações e os sentimentos presentes no enredo da peça, mas também tinha o papel de apresentar a entrada de novos personagens no decorrer do ato cênico.

Na cena 7, o coro desempenha essa função de comentar as ações e os sentimentos dos personagens, bem como apresentar a entrada de novos personagens. Isso é uma característica típica do teatro grego, onde o coro atuava

<sup>25</sup> Segundo Texeira (2005, p. 95), "o coro tem sua origem histórica na tragédia e na comédia grega, no qual, o coro narrava ou comentava a ação, cantando ou declamando".

como uma espécie de coro narrativo, fornecendo informações e reflexões ao público para auxiliar na compreensão da trama.

Essa utilização do coro na peça "Favela Brasil" é uma maneira eficaz de destacar e enfatizar as questões sociais e morais que o autor deseja abordar, enquanto, também, faz referência a uma tradição teatral mais antiga, como a do teatro grego. Como nessa parte presente na cena 7:

Nesta favela tudo tem,  
Aqui de tudo acontece.  
Exemplo vivo de um Brasil,  
Que pouco a pouco apodrece,  
De leste a oeste, e do Sul, pro norte,  
Vive o povo perto da morte,  
Pois a fome sempre cresce (FALEIROS, 2011, p. 69).

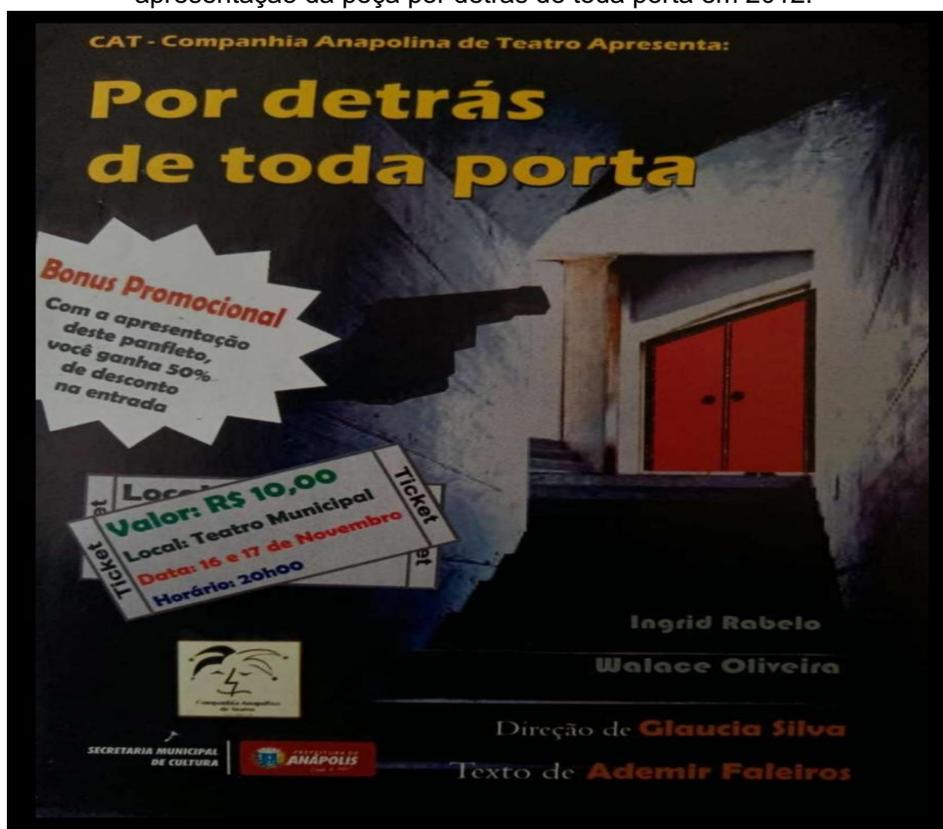
Por outro lado, o coro em alguns momentos representa a voz interior do público, ou seja, do povo, fazendo denúncias acerca das questões de pobreza e desalento, tanto no sentido financeiro como no sentido social dos personagens presentes. Esses personagens representam os setores que estavam e ainda estão à margem da sociedade, sem os direitos políticos, civis e sociais básicos. Isso é evidenciado no último estrofe da peça, onde o coro expressa essas preocupações e denúncias, ampliando a compreensão do público sobre as questões sociais abordadas na obra.

Favela Brasil é história  
De um povo brasileiro,  
Que vive na fome da vida  
Pois, a morte é tiro certo.  
O Crime que vem leproso,  
Não dá vida pro povo  
Deste Brasil traiçoeiro (FALEIROS, 2011, p. 69).

Por fim, ressalta-se que o coro acaba por ter o papel de comentar e apresentar a ação dramática, fazendo intervenções de maneira a chamar a atenção do público e dos próprios personagens. Ele desempenha um papel de ator que toma parte no enredo da peça, fazendo declamações e ocupando, muitas vezes, o espaço de representação dos atores, tornando-se assim um elemento fundamental na estrutura da obra teatral "Favela Brasil".

## CAPÍTULO 3. O TEATRO PSICOLÓGICO EM POR DETRÁS DE TODA

Imagem 6 - Cartaz da companhia anapolina de teatro, destacando a apresentação da peça por detrás de toda porta em 2012.



Fonte: Arquivo Pessoal de Alberto Marques Faleiros<sup>26</sup>.

### 3.1 O Teatro Brasileiro de Reabertura

O período que compreende a década de 1980 e o início da década de 1990 foi de grande efervescência cultural e política no Brasil. Após anos de regime militar, o país passou por um processo de redemocratização, o que teve impactos significativos no cenário cultural, incluindo o teatro. Nesse contexto, algumas mudanças importantes ocorreram no teatro brasileiro, como destacado por Cunha (2007, p. 99), “nas décadas de 1980 e 1990 houve mudanças no teatro. A figura do diretor é substituída pela proposta de criação coletiva”.

Uma das transformações mais marcantes foi a transição da figura dominante do diretor para a ênfase na criação coletiva. Isso significa que o processo de criação

<sup>26</sup> A foto pertence ao arquivo pessoal da família de Ademir Faleiros.

teatral passou a ser mais colaborativo, com a equipe de artistas, incluindo atores, dramaturgos e diretores, contribuindo, de maneira mais igualitária, na construção das peças. Essa abordagem valorizava a improvisação e a adaptação às necessidades do momento, proporcionando uma experiência mais dinâmica e experimental tanto para os artistas quanto para o público.

Além disso, o teatro desse período passou a buscar um relacionamento mais próximo com o espectador. Isso incluiu a tentativa de envolver o público de forma efetiva, muitas vezes permitindo que os espectadores participassem do espetáculo, influenciando-o ou até mesmo modificando-o. Isso refletiu uma ruptura com a concepção tradicional de teatro como uma experiência passiva e destacou a importância da interatividade e do engajamento do público.

Quanto aos temas abordados no teatro brasileiro nesse período, houve uma mudança significativa em relação aos "grandes temas" do passado. A diversidade passou a ocupar um papel central, refletindo a pluralidade da sociedade brasileira e a busca por representar diferentes realidades e perspectivas. Isso incluiu a exploração de questões relacionadas às relações familiares, afetivas e sexuais, que antes poderiam ter sido tratadas de maneira mais restrita ou estigmatizada.

O texto passou a ser elaborado, na maioria das vezes, pela equipe, com uma série de improvisações do grupo, de acordo com as necessidades do momento. Um novo relacionamento era buscado com o espectador, que passou a ser envolvido nos espetáculos de forma efetiva, chegando a participar dele, podendo, inclusive, modificá-lo ou conduzi-lo como em "Reflexões de uma Professora" de Jarbas de Oliveira e outras.

Por essa via, as iniciativas posteriores envolveram processos que visavam romper a dicotomia palco e plateia, a fim de buscar não somente um novo patamar para o diálogo entre arte e sociedade, mas, efetivamente, trazer à baila novas sensibilidades decorrentes de olhares e perspectivas diferenciadas ao que já estava estabelecido (...) (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 186).

Assim, nesse contexto, temos o início do desenvolvimento de um novo olhar sobre o palco e a plateia, a vida e as ideias presentes no cotidiano, bem como o redimensionamento dos meios de comunicação e a redefinição do próprio mercado de trabalho na cena teatral.

Se a passagem da década de 1960 para a de 1970 trouxe, para os palcos e para o debate de ideias, a convivência entre perspectivas de um teatro

engajado na luta contra a ditadura, de um lado, e novas formas de se fazer e de conceber este fazer artístico, de outro, os períodos que se sucederam, por sua vez, não apresentaram, nem ao público nem aos críticos e artistas, diversos tão nítidas. (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 212).

Nesse contexto, ocorreu também um redesenho da cena teatral sob o prisma da participação social e da liberdade, inerentes ao novo cotidiano plural e diverso. Dado que os novos tempos exigem novas propostas e novas realizações. Logo, durante as décadas de 1980 e 1990, a arte teatral foi diretamente influenciada pela dimensão política do país, uma vez que o teatro é um meio de ação e instrução política. Dessa forma, Guinsburg e Patriota (2012, p. 214) destacam:

Talvez, uma das expressões mais adequadas, para sintetizar o que se apresenta o que passou a se viver em relação às artes cênicas no Brasil, é a que passamos a olhar com olhos livres, isto é, não havia mais a urgência de temas e formas a serviços de uma causa. Inúmeras artistas continuaram em atividade, mas forma transformando seus repertórios e suas inquietações.

Dessa maneira, após a conquista da democracia e o retorno do Estado democrático de direito, ocorreu um reordenamento no teatro brasileiro, guiado, sobretudo, por novos desafios, temas e dimensões. Esse reordenamento foi marcado por mudanças na dramaturgia e pela liberação de obras, que antes haviam sido censuradas pela ditadura militar, como "Rasga Coração", entre outras.

Nesse momento, ocorreu um renascimento do teatro, um redimensionamento de ações, temas e pautas, bem como transformações nos repertórios, nos espetáculos e na própria plateia. Como destacam Guinsburg e Patriota (2012, p. 220):

As percepções acerca do que estava ocorrendo cenicamente perderam um caráter, predominantemente, homogêneo e passaram a refletir um espectro mais amplo de preocupações e interesses. Por exemplo, em nível dramaturgico, se a palavra deixou de ser colocada a serviço de ideias abrangentes, ela também não se dissociou, de forma abrupta, das questões mais gerias da sociedade.

Por outro lado, o teatro brasileiro de abertura, no final da década de 1980, também foi marcado pela predominância da encenação sobre o texto e pelo surgimento de novos nomes, como Miguel Falabella e Alberto de Abreu. Além disso, houve o fortalecimento do teatro de grupo com o estabelecimento de uma nova geração de atores e encenadores.

"À medida que o duro período da ditadura militar foi ficando no passado e passou a ser analisado e julgado pelos meios intelectuais e artísticos engajados, os temas e as motivações trazidos ao palco ganharam novas

nuances e abordagens, confirmando a presença de um teatro de análise social e política na tradição do teatro brasileiro" (FARIAS, 2013, p. 303).

Em suma, o teatro brasileiro, após a reabertura política na década de 1980 e início da década de 1990, passou por uma transformação significativa, caracterizada pela ênfase na criação coletiva, na interatividade com o público e na abordagem de temas mais diversos e contemporâneos. Esse período marcou o início de uma nova era no teatro brasileiro, na qual a experimentação e a representação da diversidade se tornaram aspectos centrais da produção teatral.

### 3.2 Ademir Faleiros abandonou a política em “Por detrás de toda porta”?

Na peça "Por detrás de toda porta", ocorre um aprofundamento da temática em torno da violência contra a mulher, bem como dos dramas psicológicos presentes na relação entre homens e mulheres. Nesse sentido, não ocorre o abandono dos temas políticos, mas sim a construção de uma dramaturgia mais detalhada, sensível e minuciosa sobre esses temas. Como destaca a citação abaixo:

(...) Ademir Faleiros tratava de construir um teatro de caráter popular, porém com um viés de crítica social ao tratar das relações do masculino e feminino, ou a partir do que acreditava ser essa relação. (SOUZA, 2016b, p. 51).

Dado que a estrutura da obra incita o espectador a refletir sobre esse tema em nossa sociedade, possibilitando sua transformação no contexto social, uma vez que a violência nos lares brasileiros era, e ainda é, algo muito impactante desde a década de 1990. Dessa maneira, na peça, o drama tem como foco a ação do homem violento e opressor. Isso ocorre após a invasão de um homem misterioso na casa de uma mulher. Abaixo, um destaque sobre:

**HOMEM-** (GRITANDO) Feche a porta! Rápido.

**MULHER-** Quem é o senhor? Eu pensei que fosse o meu marido!

**HOMEM-** Desculpe a intromissão. Por nenhum momento pensei que fosse tão difícil entrar nessa casa... A senhora estava dormindo?

**MULHER-** Não! (TEMPO)-Estava esperando o meu marido, já disse! O que o senhor deseja?

**HOMEM-** Como?

**MULHER-** Como?

(FALEIROS, 2011, p. 10).

Após a invasão, percebe-se a representação da relação de medo e receio presentes nos diálogos do homem com a mulher, envolvendo o abuso e a opressão, respectivamente. Dessa forma, os temas de violência, desafeto e solidão presentes na peça refletem a capacidade do autor de abordar assuntos que eram vivenciados no interior dos lares brasileiros sem deixar de gerar impacto e notoriedade.

Como destaca Patriota (1999a, p. 20), "Por excelência, todas as manifestações, artísticas ou não, são políticas. Elas podem ser diferenciadas pelos níveis de engajamento, mas não por meio de divisões esquemáticas como 'político' e 'não-político'". Assim, no caso dessa peça, pode-se ressaltar que ela não está desvinculada de um "teatro político", dado que aborda uma temática social fortemente destacada.

Além disso, cabe ressaltar que, ao trazer para a linguagem dramática o papel da mulher na sociedade, o autor acabou por gerar reflexões não somente do momento da escrita, mas também da sociedade contemporânea.

### **3.3. Drama e liberdade em *Por detrás de toda porta* (1989)**

A peça "Por Detrás de Toda Porta" foi escrita por Ademir Faleiros em 1989, durante o processo de redemocratização brasileira. Ela foi encenada, pela primeira vez, pelo Grupo Abre Porta em 1994 e, novamente, pela Companhia Anapolina de Teatro em 2012. Esta peça é uma das últimas obras escritas pelo autor e carrega em suas linhas a influência do teatro popular, agora voltado para as relações entre homens e mulheres.

O autor buscou abordar nessa peça, assim como em "Favela Brasil", temas marginalizados da sociedade, que acontecem no interior dos lares brasileiros. Esse dilema pode ser observado na construção dos personagens principais da peça, um homem e uma mulher, no cenário de uma casa, no uso da iluminação e nas metáforas que Faleiros utilizou para expressar sua visão de parte da realidade social naquele momento.

O autor escreveu "Por Detrás de Toda Porta" com diversas indicações cênicas bastante detalhadas, o que pode sugerir a necessidade de muitas correções e adaptações, representando um avanço em comparação com a peça "Favela Brasil". Há uma descrição minuciosa dos atos e movimentos de cada personagem na obra.

Batidas na porta. Acendem as Luzes. Batidas na porta, as primeiras leves, As outras, um pouco nervosas,  
 Entra mulher apressada. (Trecho Inicial da peça Por detrás de toda porta).  
 (FALEIROS, 2011, p. 47).

As personagens, especialmente a mulher, apresentam uma condição psicológica profunda, marcada pelo sentimento de abandono e medo diante da invasão da casa pelo homem e da própria presença do marido. No caso do homem, que inicialmente transmite a imagem de ser violento e incisivo, sua imagem se fragiliza ao longo da peça, como demonstra o trecho abaixo:

**MULHER**, Que situação horrível! Um homem invade a minha casa e não faz nada! É estranho isso... Eu pensei que fosse meu marido que tivesse batendo na porta..., mas eu sou burra! Meu marido tem chave e ele só bate na porta quando está bêbado e não consegue abri-la, e entra esse homem que eu não conheço... pensei que fosse um ladrão.(FALEIROS, 2011, p. 11).

O início da peça apresenta um tom mais detalhista quanto à escrita e às ações das personagens. Faleiros procura, ao longo do texto, destacar a condição psicológica do homem e da mulher, os sons de um telefone, a batida na porta e o passar do tempo, e como esses elementos afetam a relação entre os atores durante a peça, visto que o relógio desempenha um papel de destaque ao longo da obra.

No caso do personagem homem, suas intenções e suas ações, no cenário, vão se definindo no decorrer da peça, a partir do diálogo e de suas atitudes em relação à personagem mulher.

**Mulher** – Eu não entendo...

**Homem** – Ninguém entende.

**Homem** – Não! Pelo contrário! Tudo isso é uma questão de Lucidez...

**Mulher** – Como, Lucidez? Taí uma coisa que até agora o senhor não conseguiu ter. (FALEIROS, 2011, p. 17).

Além disso, ao longo da obra, é possível identificar os laços de tensão existentes entre o homem e a mulher, assim como a constante alternância de quem desempenha o papel de vítima. O sofrimento da Mulher perante a ausência do marido é evidente, pois, apesar de viverem juntos, ela não o conhece completamente, como é possível ver no trecho abaixo:

**Mulher** – Ele é estranho....

**Homem** – Eu sei... A senhora não o conhece, não é verdade?

**Mulher** – Conheço! Conheço sim!

**Homem** – Conhece o gosto pelas coisas, O hábito. Mas não conhece o mundo dele. O que ele faz, o que ele pensa, não tem certeza do que ele diz, vive com ele, mas não o conhece, ele é estranho... (FALEIROS, 2011, p. 19-20).

Na peça, ao longo do diálogo entre os personagens, ocorre o uso de músicas e do *blackout*, ou seja, de uma completa ausência de luz em determinadas cenas. Em contrapartida, já no meio da peça, percebe-se uma mudança no tom da conversa entre os atores, passando de um tom mais agressivo para uma fala mais amena e crítica.

Além disso, vão surgindo indicações sobre os motivos que levaram o personagem homem a invadir a residência da mulher, das dificuldades encontradas pela mulher quanto à solução de problemas íntimos com seu marido, e de como ela, na presença dele, se sente sozinha, tem medo e até sente vontade de vomitar, entre outras reações.

**Mulher** – Às vezes é necessário imaginar que está tudo bem. Que tudo pode mudar num instante, num momento. A minha fantasia de ser mulher, está aqui com a minha solidão, com meus perfumes e minhas lágrimas.

**Homem** – E daí, esquece que todos temos o direito de ser felizes?

**Mulher** – É preciso ter coragem de ser só, e aceitar tudo isso.

**Homem** – A senhora é muito doce. Mas é burra! O seu marido está com outra agora!

**Mulher** – Que diferença isso faz, se eu sei de mim?

**Homem** – (SAI DA JANELA) – É preciso confundir as esperanças.... A senhora já sentiu fome? Frio? Graças a Deus que não, não é (SENTA).

**Mulher** – Que diferença teria isso agora?

**Homem** – Muita! As pessoas que passam por isso não se acomodam dentro de uma casa com uma situação igual à do senhor... (FALEIROS, 2011, p. 27).

Ocorrendo junto a tudo isso, um diálogo de natureza mais reflexiva entre o homem e a mulher, abordando temas sociais e psicológicos.

**Homem** – Foi lá que eu entendi tudo...

**Mulher** – O quê?

**Homem** – Que as pessoas são frias. Eu saí correndo pela cidade e, enquanto corria, eu ia vendo as pessoas, todas me olhavam como se fossem manequins, sem nenhuma atitude, e eu me lembrei da minha mãe e do meu pai.... Ele me olhava daquele jeito, e eu sentia o mesmo arrepio e corria em busca de mamãe. Só ela é que tinha fogo no olhar. Ela me abraçava bem forte e dizia para mim: “Calma! Tudo vai dar certo” fique calmo.... Foi quando entre aqui, eu precisava falar com alguém.

**Mulher** – Não! Logo eu! Por que aqui? (FALEIROS, 2011, p. 30).

A condição emocional do homem vai se fragilizando ao longo da trama, à medida que ele expõe suas fraquezas, sua história e seus anseios para a mulher. O autor apresenta esse homem como um personagem fragilizado, resultado de uma família com laços conturbados.

Abandonado pela mãe e testemunhando o pai ser internado em um hospício, além do suicídio do irmão, ele se sente como alguém que não tem mais nada a perder. Por isso, ele precisa ser ouvido, pois não teme nem a morte, nem mesmo a vida.

**Homem** – A senhora não está entendendo nada.... É preciso que a senhora me ouça primeiro.... Eu preciso de alguém que me entenda, que possa me ouvir.

**Mulher** – E por que eu?

**Homem** – A senhora é um acaso. Eu saí para as ruas procurando ouvidos e terminei aqui e não pense que foi fácil! É preciso muita coragem para obrigar as pessoas a me ouvirem.... Por favor! Me escute! (SEMPRE COM A ARMA NA MÃO). (FALEIROS, 2011, p. 30).

Em relação à mulher, seu estado emocional se deteriora ao longo das cenas, alternando, frequentemente, entre momentos de fala estável, com gestos de afeto, para períodos de insegurança, repletos de medo e raiva. Isso ocorre devido à pressão exercida pelo personagem homem e à possibilidade do retorno do marido à casa.

**Mulher** – (CORRE ATRÁS DELE E O ABRAÇA POR TRÁS) – Não vai, não! Fica aqui comigo....

**Homem** – Depois eu volto.

**Mulher** – Não!

**Mulher** – O senhor tem coragem de me deixar aqui sozinha? (FALEIROS, 2011, p. 42).

Nesse enredo, Faleiros também incluiu um vigia que, ao longo da peça, aparece em momentos de contraste em uma sala e repete muitas vezes a mesma fala. Esse vigia aparece com mais frequência nos últimos momentos da peça. O desfecho da trama também apresenta outro momento de *blackout*, imediatamente após a despedida do homem e a caminhada da mulher em direção à janela.

Por fim, pode-se ressaltar que "Por Detrás de Toda Porta" é uma peça que aborda temas inerentes à relação entre um homem e uma mulher que, frequentemente, envolve momentos de opressão, angústia e afeto. A obra é fortemente influenciada pela moral vigente na sociedade, que molda os desejos das pessoas.

Na peça, também é possível identificar a influência do tempo e do mundo exterior no papel de cada personagem. Isso é evidenciado pelo olhar constante para o relógio e pelas idas frequentes à janela por parte da mulher, assim como pela iluminação que destaca as mudanças de humor e os conflitos provocados pela invasão do homem à casa, assim como por sua partida no final da peça.

Assim como em "Favela Brasil", as personagens na peça "Por Detrás de Toda Porta" são construídas com um alto grau de verossimilhança e refletem a realidade dos lares e das famílias brasileiras das décadas de 1980 e 1990 de uma maneira singular, apresentando a visão do autor sobre o assunto.

Em relação à estrutura da peça, ela foi construída de forma mais detalhada e possui um peso emocional mais sensível, mostrando as influências que Ademir Faleiros recebeu, tanto em sua vida pessoal quanto em sua trajetória artística. Isso ressalta a capacidade de pleno desenvolvimento da temática dramática da peça.

Pode-se dizer ainda que as referências ideológicas, tanto no contexto histórico quanto artístico, tiveram um grande impacto na elaboração da peça. Isso ocorre porque a obra apresenta uma escrita mais profunda e minuciosa, buscando causar um impacto e promover uma reflexão mais intensa no espectador.

O contexto histórico, que serve de pano de fundo para a escrita da peça, faz referência ao Brasil do final da década de 1980 e início da década de 1990. Nesse momento, o país havia avançado pouco no que diz respeito à impunidade que ainda predominava na cena política. Além disso, vivenciava-se o crescimento e a banalização da violência, especialmente nas grandes e médias cidades, e havia uma crescente descrença da população na democracia.

[...] Nos anos 90, pouco se avançou em termos de justiça social e moralidade pública. E, o que é pior, confirmaram que os indicadores econômicos e sociais do país mudaram pouco na década. Nos anos 90, o crescimento do PIB repetiu os níveis da década anterior, ficando em torno de 2%, na média, muito abaixo dos 5% necessários para atender o crescimento populacional e à criação de novos empregos. (TEIXEIRA, 2000, p. 332).

Nessas circunstâncias, as reformas políticas e sociais avançavam a passos lentos, e muitas delas ainda não se configuravam como ações concretas. No entanto, durante o governo de Itamar Franco<sup>27</sup>, ocorreu o lançamento, pelo então ministro da fazenda Fernando Henrique Cardoso, do Plano Real, o primeiro plano de estabilização econômica que obteve sucesso.

E foi o êxito desse projeto de estabilização monetária que garantiu a eleição do ex-ministro da fazenda para a presidência da República no final de 1994. Como garantiria sua reeleição em 1998 – a primeira na história republicana brasileira. O presidente Fernando Henrique se elegeu e se reelegeu como candidato de uma coligação de centro-direita entre o seu partido o PSDB, originário de setores do Antigo MDB, e o PFL, sucedâneo da ARENA.

---

<sup>27</sup> Itamar Franco, tomou posse em 1993, após o processo de impeachment do primeiro presidente da república eleito após a promulgação da constituição de 1988, ex-presidente Fernando Collor de Melo.

(TEIXEIRA, 2000, p. 334).

Nos anos 1990, o Brasil enfrentava novamente antigos desafios, que iam desde a alta concentração de renda no país até os diversos casos de corrupção nas esferas do poder público municipal, estadual e federal. Esses desafios resultaram em inúmeras mazelas sociais, seja no campo ou na cidade, como insegurança, criminalidade, miséria e a perda de crença e esperança por parte da população em relação aos seus governantes.

Os setores sociais ainda não demonstravam, apesar da autonomia conquistada, a capacidade de promover um pacto social para a mudança e melhoria da sociedade. Mesmo diante de um quadro complicado, a esperança, de uma forma ou de outra, persistia.

Quanto ao teatro<sup>28</sup>, na década de 1990, ele respirava um ar de autonomia e plena liberdade de escrita e atuação. Ferreira (2008), destaca que os anos de 1990 proporcionaram uma diversidade de temas, vertentes e estilos para a composição do teatro brasileiro. As peças passaram a ter uma escrita renovadora, incentivando o envolvimento da plateia no espetáculo, com um diálogo entre o passado e o presente, rompendo também com a linearidade temporal, iniciando uma nova etapa no uso das linguagens cênicas e das temáticas dos personagens.

A peça "Por Detrás de Toda Porta" recebeu o Troféu Loures em 1989 como o Melhor texto na VIII Mostra de Teatro de Anápolis. As personagens na peça foram construídas com um alto grau de veracidade, refletindo a realidade das classes sociais brasileiras das décadas de 1980 e 1990 de uma maneira singular, apresentando a visão do autor sobre o assunto.

---

<sup>28</sup> Segundo Ferreira (2008, p. 140), nesse momento o teatro brasileiro não estava mais sendo supervisionado pelo estado e as produções tornaram-se mais comerciais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa foi organizada a partir da análise da vida e parte da obra teatral do dramaturgo e ator Ademir Faleiros, tendo como base a relação intrínseca entre História e Teatro, de modo a pensar as peças como documentos históricos construídos, escritos e encenados em determinado momento econômico e social do Brasil.

Nesse ínterim, cabe destacar a importância de pensar a arte enquanto documento e fonte de análise para refletir sobre um momento histórico. Dado que a arte, especialmente aquela realizada nos palcos, carrega em si uma crítica, exaltação e comédia da vida das relações familiares, dos embates políticos e econômicos, das contradições sociais, de um contexto histórico, que nesse caso, faz menção ao momento vivenciado pelo autor durante as décadas de 1970, 1980 e 1990, marcado, sobretudo, pela censura, pelo regime de arbitrariedades, perpetuado pela ditadura militar e pela abertura política em fins da década de 1980. Assim:

Num país que é acusado de não possuir memória é fundamental que se lembre das manifestações culturais, em suas diversas áreas, estilos e níveis, como parte de um patrimônio comum, fundamental para que o cidadão possa se reconhecer como parte de uma sociedade e do mundo em que vive. (NAPOLITANO, 2021, p. 129).

Desse modo, cabe destacar que a peça *Favela Brasil* traz em seu enredo questões que, na época da sua escrita, poderiam ser encontradas na sociedade brasileira. Isso é visível em cada uma das personagens, em suas falas, na forma de uso e caracterização dos cenários e do próprio coro.

Já em *Por detrás de toda porta*, tem-se na linguagem dramática, a representação da imagem de um novo país, que tinha naquele momento, antigos problemas e novos desafios. Essas questões são discutidas e permeadas pela esfera familiar, imbricando-se até a estrutura da sociedade como um todo. Esse momento histórico remete o início das gestões de presidentes democraticamente eleitos durante meados da década de 1980 e início da década de 1990.

As duas peças contemplam e fazem parte não só da história do teatro goiano, mas também, da história de Goiás, já que representam, no caso de *Favela Brasil*, um momento caricato e carente de mudanças sociais na sociedade anapolina e goiana como um todo. Logo, o Teatro de Ademir Faleiros representa uma arte

popular, uma nova camada, especificamente anapolina, que traduz os anseios e receios de uma gente sem direitos, presa ao discurso moral da sociedade, mas que lutava, cada um à sua maneira, por uma mudança social.

O autor buscou utilizar o teatro como meio de reflexão e contestação em relação às questões sociais de sua época, abordando de maneira crítica a realidade das populações marginalizadas em sua obra. Sua contribuição ajudou a enriquecer o panorama teatral brasileiro com uma perspectiva social e política relevante.

Além disso, a adoção de uma temática marginal em suas obras o aproxima da dramaturgia de Plínio Marcos. Sua obra representa um momento caricato e carente de mudanças sociais na sociedade anapolina e goiana como um todo. Em suma, Ademir Faleiros foi um artista que deixou um legado significativo no teatro goiano e brasileiro. Sua obra continua a ser estudada e celebrada como uma expressão genuína da cultura e da resistência artística em um período desafiador da história do país.

E, Mesmo que Ademir Faleiros tenha falecido prematuramente, em 21 de fevereiro de 1999, ele deixou uma vaga lamentável nos palcos goianos, precisamente no, cada vez mais reduzidos elencos dos que ainda se indignam. Em vida, levou consigo a bandeira do teatro Anapolino, mostrando um amor incondicional pela arte de atuar. Suas peças, ainda hoje, são encenadas em Goiás

## REFERÊNCIAS

- A SEGUNDA MOSTRA DO TEATRO DE ANÁPOLIS ABERTA NESTA 4°. **Gazeta Popular**. Anápolis, 15 de julho de 1984. Página 2, Ano 1, N° 25.
- ALMADA, Izaías. **Teatro de Arena: uma estética de Resistência**. - 1.ed. - São Paulo: Boitempo, 2004.
- ARAÚJO, Sandra Rodart *et al.* **Corpo a corpo (1970) de Oduvaldo Vianna Filho: do texto dramático à encenação do Grupo Tapa de São Paulo em 1995**. 2006.
- BELANI, Márcio Roberto Laras. Plínio Marcos e a marginalidade urbana paulista: *história e teatro (1958-1979)*. 2006.
- BLOCH, Marc Leopold Benjamin, 1886 – 1944. **Apologia da História**, ou, O ofício de Historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed. 2001.
- BOAL, Augusto. 1931-2009. **Teatro do Oprimido: e outras poéticas políticas**. Pós-fácio de Julián Boal – São Paulo: Editora 34, 2019 (1 ° edição). 232p.
- BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos**. – 3.ed.- São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BURKE, Peter. **A escola dos Annales (1929-1989): a revolução francesa da Historiografia**. -2.ed. - São Paulo: Editora da Unesp, 2010.
- BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Tradução Sérgio Goes de Paula; [tradução das atualizações Maria Luiza x. de A. Borges]. - 3° ed. rev. Ampl. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.
- CARVALHO, Jacques Elias de *et al.* **Eu sou apenas um repórter de um tempo mau: história, censura e recepção da obra de Plínio Marcos**. 2017.
- CUNHA, Natalina Fernandes. **A história do teatro em Anápolis**. 1982 – 2007. Natalina Fernandes da Cunha – Goiânia: Kelps, 2011.
- DOSSE, François. **O Desafio Biográfico: escrever uma vida**. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009
- FALEIROS, Ademir. **Favela Brasil**. Goiânia: Kelps, 2011.
- FALEIROS, Ademir. **Por trás de toda porta**. Goiânia: Kelps, 2011
- FALEIROS, Alberto. **Alberto Marques Faleiros: depoimento** [agosto.2022]. Entrevistador: M. Melo. Anápolis, GO. 2022. 35 minutos. Entrevista concedida no dia 25 de agosto de 2022. IV. Obras:
- FARIA, João Roberto Gomes de; GUINSBURG, Jacó. **História do teatro brasileiro**. 2013.

GARCIA, Miliandre. Censura, resistência e teatro na ditadura militar. **Revista Concinnitas**, v. 19, n. 33, p. 144-177, 2018.

GARCIA, Miliandre. Censura, resistência e teatro na ditadura militar. **Revista Concinnitas**, v. 19, n. 33, p. 144-177, 2018.

GINZBURG, Carlos. MITOS, **Emblemas. Sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 143-179, 1989.

GRUPOS TEATRAIS EM MOVIMENTAÇÃO. *Gazeta Popular*. Anápolis, 17 de junho de 1984. Página 4, Ano 1º, N° 24.

GUARNIERI, Gianfrancesco, 1934-2006. **Eles não usam black-tie**. - 36º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

GUINSBURG, Jacó, PATRIOTA, Rosângela. **Teatro Brasileiro: ideias de uma história**. - 1.ed. - São Paulo: Perspectiva, 2012.

II. **Arquivos Pessoais**: Fotos de cena e recortes de críticas jornalísticas cedidas do arquivo da Família; III – Fontes orais:

III MOSTRA DO TEATRO TEM SEQUÊNCIA HOJE. **Gazeta Popular**. Goiânia, 19 a 21 de julho de 1985. Página 7, Ano II, N°78.

IV MOSTRA LOTA TEATRO. **Gazeta Popular**. Goiânia, 11 a 17 de julho de 1986. Página 10, Ano III, N° 129.

LAPUENTE, Rafael Saraiva. **A imprensa como fonte**: apontamentos teórico-metodológicos iniciais acerca da utilização do periódico impresso na pesquisa histórica. *Revista de História Bilros: História (s), Sociedade (s) e Cultura (s)*, v. 4, n. 06, 2016.

LE GOFF, Jacques *et al.* **História e memória**. 2013.

LUCA, Tania Regina de. **Práticas de Pesquisa em História**. São Paulo: Contexto, 2020.

MACHADO, Maria Clara. PATRIOTA, Rosângela (orgs). **Histórias & historiografia: perspectivas contemporâneas de investigação**. Uberlândia, 2003

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 3 edição, Difusão Europeia do livro, 1997.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **História Oral: como fazer, como pensar**. - 2.ed., 8ª reimpressão. - São Paulo, Contexto, 2020.

MOSTRA DE TEATRO FOI UM SUCESSO. **Gazeta Popular**. Goiânia, 26 a 28 de julho de 1985. Página 6. Ano II, N° 79.

MOSTRA DE TEATRO REALIZADA COM ÊXITO. **Gazeta Popular**. Anápolis, 15 de julho de 1984. Página 2, Ano I, N° 27.

NAPOLITANO, Marcos.1964: **História do regime militar brasileiro**. - 1. ed.8° reimpressão. - São Paulo: Editora Contexto, 2020.a

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação, 1950-1980**. -4. ed. - São Paulo: Contexto, 2021.b

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. - São Paulo: Brasiliense, 2012.

OS DESTAQUES DA IV MOSTRAM. **Gazeta Popular**. Goiânia. 18 a 24 de julho de 1986. Página 10. Ano III, N° 130.

PATRIOTA, Rosangela. **A crítica de um teatro crítico**. São Paulo. Perspectiva, 2007.b

PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.a

PEIXOTO, Fernando, 1937 – **O que é teatro**. São Paulo: Brasiliense, 2003. - Coleção Primeiros Passos; 2° reimpressão. 14 ° ed de 1995.

PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. 3.ed.,1° reimpressão. - São Paulo: Contexto, 2014, 302p.

PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **O Historiador e sua fontes**. - 1. ed., 7° reimpressão. - São Paulo: Contexto,2021.

REIS, Daniel Arão - coordenador. **Modernização, ditadura e democracia: 1964 – 2010**, volume 5. - 1° ed.- Rio de Janeiro: Objetiva 2014. (História do Brasil nação: 1808 – 2010;5)

SALLES, Antônio Pinheiro – Coordenador. **A ditadura militar em Goiás: depoimentos para a História**. Goiânia: Poligráfica Off-set e digital, 2008.

SILVA, Armando Sérgio da: **Oficina: do teatro ao teatro**. - 2°. ed. São Paulo. Perspectiva, 2008.

SILVA, José Evangelista da. GTS–Grupo Teatral do SESC: **Anápolis celeiro de artistas apaixonados**. 2012.

SOUZA, Loraine Resende de. **Por trás da cortina: As performances Urbanas de Favela Brasil**. Qualificação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas- EMAC (UFG). Programa de Pós-graduação interdisciplinar em performances culturais. Goiânia, 2016.b

SOUZA, Loraine Resende. **Por trás da Cortina: Favela Brasil no debate cultural em Anápolis na década de 1980**. Anápolis-GO. UEG, 2014. Originalmente apresentada como Monografia de Graduação. Universidade Estadual de Goiás, 2014.a

TEATRO - VEM AÍ A IV MOSTRA. **Gazeta Popular**. Goiânia, 20 a 26 de junho de 1986. Página 8. Ano III, N° 126.

TEATRO EM julho. **Gazeta Popular**. Anápolis, 26 de junho a 02 de julho de 1987. Página 10. Ano IV, N° 176. *Volume II*. - São Paulo: Perspectiva: Edições Secsp, 2013.

TEIXEIRA, Ubiratan. **Dicionário de teatro**. – São Luís: Editora Instituto Geia, 2005.

ZORZETTI, Hugo. **Memória do Teatro goiano**: A cena do interior. Goiânia: Kelps, 2008.

**ANEXOS**

**Figura 1-** Foto: Ademir Faleiros durante uma apresentação no Programa de Televisão Tarde Premiada. Realizado em 1985, na antiga TV Goya.



Fonte: Arquivo cedido pela família de Ademir Faleiros.

**Figura 2:** Foto da apresentação da Peça Favela Brasil de autoria desconhecida.



Fonte: Arquivo cedido pela família de Ademir Faleiros