

# Teatro y sociedad: la representación del cuerpo político en el PERSAN

Howardinne Leão

Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

dinnequeiroz@usp.br

<https://orcid.org/0009-0006-3451-516X> 



e-ISSN: 3028-9718



Howardinne Leão, 2025. Publicado por la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático «Guillermo Ugarte Chamorro» (Lima, Perú). Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

Citar como: Leão, H. (2025). Teatro y sociedad: La representación del cuerpo político en el PERSAN. *Liminal*, 2 (1). <https://doi.org/10.69746/liminal.a53>

Revisado por pares  
Recibido: 14/02/2025  
Aceptado: 14/05/2025

## Resumen

Este estudio analiza el montaje de *Pedro Mico*, de Antonio Callado, escenificado en 1967 por el grupo amateur Teatro Perspectiva de Santos (PERSAN), bajo la dirección de la pareja franco-austriaca Otto y Florence Buchsbaum. La investigación examina cómo esta puesta en escena, realizada en plena dictadura militar en la ciudad de Santos (SP), tensionó las relaciones entre teatro, cuerpo político y representación social al transformar los cerros en un escenario teatral. En este contexto, los cuerpos en escena —marcados por su pertenencia social y racial— activaban sentidos políticos que también se manifestaban en la recepción de un público históricamente excluido de los espacios teatrales institucionales. Desde una perspectiva crítica, se exploran las ambigüedades del proyecto artístico del grupo, en especial en relación con los cuerpos jóvenes en escena, entendidos como cuerpos políticos atravesados por marcadores sociales y raciales. La discusión, apoyada en los planteamientos de Merleau-Ponty (2011) y Frantz Fanon (2008), busca iluminar una concepción de cuerpo político, percibido a través del desarrollo y los desdoblamientos de la obra *Pedro Mico*. El artículo se basa en el análisis de fuentes primarias, prensa de época y entrevistas con las actrices del elenco, alineadas con las discusiones de estos autores, combinando un enfoque documental con la historia oral. Al proponer una lectura inédita sobre el montaje de *Pedro Mico* por el PERSAN, el estudio contribuye a los debates sobre las intersecciones entre teatro, representación y resistencia cultural en el Brasil de los años sesenta.

**Palabras clave:** Artes escénicas, Brasil, Cuerpo político, Pedro Mico, Teatro amateur, Teatro brasileño.

## Theater and Society: The Representation of the Political Body in PERSAN

### Abstract

This study analyzes the production of *Pedro Mico* by Antonio Callado, staged in 1967 by the amateur theater group Teatro Perspectiva de Santos (PERSAN), under the direction of the Franco-Austrian couple Otto and Florence Buchsbaum. The research examines how this production, staged during the military dictatorship in the city of Santos (SP), Brazil, questioned the relationships between theater, political body, and social representation by transforming the hillsides into a theatrical stage. In this context, the bodies on stage, marked by their social and racial belonging, activated political meanings that were also reflected in the reception of an audience

historically excluded from institutional theatrical spaces. From a critical perspective, the study explores the ambiguities of the group's artistic project, particularly regarding the young bodies on stage, understood as political bodies shaped by social and racial markers. The discussion, based on the ideas of Merleau-Ponty (2011) and Frantz Fanon (2008), aims to shed light on the concept of the political body, perceived through the unfolding of the Pedro Mico play, where bodies become active agents of cultural and political resistance. The article draws from primary sources, period press, and interviews with the actresses from the cast, aligning with the discussions of these authors, combining a documentary approach with oral history. By offering a new reading of the Pedro Mico production by PERSAN, this study contributes to the debates on the intersections between theater, representation, and cultural resistance in 1960s Brazil.

**Keywords:** Amateur theater, Brazil, Brazilian theater, Pedro Mico, Performing arts, Political body.

## **Teatro e sociedade: A representação do corpo político no PERSAN**

### **Resumo**

Este estudo analisa a produção de *Pedro Mico*, de Antônio Callado, encenada em 1967 pelo grupo de teatro amador Teatro Perspectiva de Santos (PERSAN), sob a direção do casal franco-austríaco Otto e Florence Buchsbaum. A pesquisa examina como essa produção, encenada durante a ditadura militar na cidade de Santos (SP), Brasil, questionou as relações entre teatro, corpo político e representação social ao transformar os morros em um palco teatral. Nesse contexto, os corpos no palco, marcados por seu pertencimento social e racial, ativaram significados políticos que também se refletiram na recepção de um público historicamente excluído dos espaços teatrais institucionais. A partir de uma perspectiva crítica, o estudo explora as ambiguidades do projeto artístico do grupo, particularmente em relação aos corpos jovens em cena, entendidos como corpos políticos moldados por marcadores sociais e raciais. A discussão, baseada nas ideias de Merleau-Ponty (2011) e Frantz Fanon (2008), visa a lançar luz sobre o conceito de corpo político, percebido por meio do desenrolar da peça Pedro Mico, em que os corpos se tornam agentes ativos de resistência cultural e política. O artigo se baseia em fontes primárias, na imprensa da época e em entrevistas com as atrizes do elenco, alinhando-se às discussões desses autores, combinando uma abordagem documental com a história oral. Ao oferecer uma nova leitura da produção de Pedro Mico pelo PERSAN, este estudo contribui para os debates sobre as interseções entre teatro, representação e resistência cultural no Brasil dos anos sessenta.

**Palavras-chave:** Artes cênicas, Brasil, Corpo político, Pedro Mico, Teatro amador, Teatro brasileiro.

El artículo busca presentar y discutir el trabajo del grupo Teatro Perspectiva de Santos, conocido como PERSAN, en la obra *Pedro Mico*, de 1967, único montaje realizado por el grupo, desdoblado la noción de cuerpo político constituido por un grupo de amateurs y, por consiguiente, la noción de democratización teatral, dada la vasta circulación promovida por el grupo con el objetivo de llegar al pueblo. La investigación parte de la siguiente provocación: ¿qué narraban los cuerpos de esos jóvenes negros y negras en escena más allá de la dramaturgia escénica? ¿Qué significaba presentarse en una favela, representando también esos marcadores sociales?

Cabe destacar que, aunque todo cuerpo en escena puede adquirir una dimensión política, en este trabajo trataremos específicamente del cuerpo negro como cuerpo político, situado en un contexto de borrado histórico y subrepresentación en las artes escénicas brasileñas. La presencia de los jóvenes actores y actrices negros del PERSAN no solo rompe con la lógica de un teatro hegemónicamente blanco, sino que también evidencia una política de la presencia, en la que el cuerpo negro lleva marcas sociales, históricas y afectivas que resuenan incluso más allá del texto dramático. La actuación de esos cuerpos en Pedro Mico adquiere así una potencia crítica particular al tensionar imaginarios raciales arraigados en la tradición teatral brasileña — muchos de los cuales fueron contruidos, inclusive, mediante la práctica del *blackface* y la exclusión de artistas negros de los escenarios.

Frantz Fanon (2008), en su análisis sobre la corporalidad y la identidad negra, nos recuerda cómo el cuerpo negro ha sido históricamente reducido a un objeto de racismo y marginación. Al mismo tiempo, Maurice Merleau-Ponty (2011), al discutir el cuerpo como sujeto activo, nos invita a pensar en la experiencia corporal como un lugar de resistencia. En este sentido, el cuerpo negro en el escenario —como el de los actores del PERSAN— es un campo de batalla donde se redefine la propia noción de visibilidad y protagonismo, rompiendo con narrativas históricas de invisibilidad y subordinación.

Cuando el PERSAN lleva su trabajo al pueblo, a las periferias, entendemos que esto también tiene que ver con la democratización teatral y con la construcción de un movimiento teatral popular. Por eso, este tema se incluye en el debate este tema. La propuesta de democratizar el teatro y construir un arte accesible a todos —en particular a las clases populares y periféricas— resuena en la obra del grupo y nos conduce a una reflexión relevante sobre las prácticas escénicas y los significados culturales que encarnan estos cuerpos.

Para enriquecer el estudio, utilizamos la historia oral como metodología, destacando los testimonios de las actrices Lizette Negreiros y Cleide Queiroz, quienes vivieron ese período y participaron en el proceso de montaje de Pedro Mico. Cabe destacar que esta investigación es inédita y se enmarca en una tesis en desarrollo sobre el Teatro ao Encontro do Povo, fundamentándose en fuentes primarias y secundarias, e incluyendo la discusión sobre el cuerpo y el contexto social, a partir de estudios de especialistas en teatro brasileño.

### **Teatro Perspectiva de Santos**

En Brasil, en la ciudad de Santos, en el litoral de São Paulo, surgió una iniciativa dedicada al teatro amateur<sup>1</sup> popular, liderada por la pareja franco-austriaca Otto y Florence Buchsbaum en 1967. Refugiados de la ocupación nazi en sus países de origen, ambos llegaron a Brasil en contextos distintos durante la década de 1940 y, años después, se conocieron, se establecieron en Santos, donde se casaron, formaron una familia y construyeron sus trayectorias artísticas. Aunque no tenían formación académica en el área, eran autodidactas y poseían una profunda erudición.

Florence, además de artista plástica, trabajó como directora teatral y compositora, mientras que Otto se destacó como dramaturgo y traductor de diversos textos. La trayectoria artística de la pareja comenzó en 1967, cuando decidieron fundar el grupo de teatro amateur Teatro Perspectiva de Santos, conocido por la sigla PERSAN, reuniendo a jóvenes de entre 16 y 18 años, provenientes de las periferias de Santos, que estaban iniciando sus experiencias en el teatro. Este proyecto no solo abrió espacio para nuevas voces en la escena teatral, sino que también sentó las bases de lo que se convertiría en un movimiento más amplio de teatro popular denominado Teatro ao Encontro do Povo.

La ideología de la pareja, expresada en el periódico *Teatro ao Encontro do Povo* —posteriormente renombrado *Abertura Cultural*—, defendía abiertamente la renovación del teatro nacional. Proponían un teatro que buscara activamente a su público, promoviendo presentaciones gratuitas que dialogaran con las comunidades, abordaran cuestiones sociales y ofrecieran entretenimiento popular. En oposición al teatro comercial orientado al lucro, rechazaban la lógica que convertía a los actores en meros instrumentos del sistema capitalista.

Para mí, teatro y vida, vida y teatro, están muy cerca – el teatro popular es mi trinchera, la que yo elegí o la que me eligió, no lo sé... cuando allá en Santos subimos por primera vez a un cerro para hacer teatro, Francamente, no sabía que eso marcaría mi vida, y que seis, casi siete años después, seguiría viviendo en torno a lo que más tarde se llamaría Teatro ao Encontro do Povo. Sabíamos que el teatro estaba enfermo y que, en beneficio del teatro y de la cultura en general, era necesario hacer algo para acercar nuevamente el teatro y el pueblo. Pero solo cuando ya estábamos profundamente

---

<sup>1</sup> Se comprende aquí el teatro amateur como aquel que es realizado por “un grupo de personas que aprecian el teatro, lo ejecutan con dedicación, pero sin obtener beneficio económico de él. En caso de lucro, la cantidad cubrirá los gastos del montaje o será destinada a una entidad previamente elegida” (Guinsburg, Faria & Lima, 2009, p. 22).

involucrados en el proceso del teatro popular fue que desencadenamos, tomamos conciencia de que realmente podríamos hacer algo importante, no solo en pro del teatro popular, sino también de una verdadera unidad cultural. (Buchsbaum, 1973)

La entrevista anterior fue realizada siete años después del montaje de *PERSAN*, en 1967, y revela un pensamiento más estructurado de Florence, consolidado en el contexto de la creación del periódico *Teatro ao Encontro do Povo*, del cual la entrevista forma parte en su edición inaugural. En ella, Florence refuerza la importancia de la lucha por una unidad cultural entendida como un movimiento en expansión, reflejada en la iniciativa de llevar conferencias teatrales a las ciudades por donde pasaban, fomentando la formación de nuevos grupos de teatro aficionado. Este compromiso será arduamente defendido y sostenido por la pareja a lo largo de su trayectoria.

Es importante destacar que esta visión dialoga con movimientos anteriores que también buscaban la democratización de la cultura y la transformación social a través del teatro. Entre ellos, el Movimiento de Cultura Popular (MCP), conducido por Paulo Freire<sup>2</sup> y Miguel Arraes<sup>3</sup>, que articulaba educación y arte como instrumentos de concienciación política; el movimiento de teatro estudiantil, impulsado por los Centros Populares de Cultura (CPC) de la União Nacional dos Estudantes (UNE) entre 1962 y 1964 — una iniciativa abiertamente de izquierda que renovó la escena teatral brasileña mediante la experimentación con nuevos lenguajes escénicos y el compromiso político; y otras iniciativas efímeras, pero de gran impacto, que también contribuyeron a cambios significativos en el teatro brasileño. Estas experiencias compartieron la preocupación por romper con las estructuras tradicionales del teatro comercial, anticipando debates que el grupo en cuestión también incorporaría a su práctica.

### Un recorte del dilema de los personajes negros en Brasil

“¡‘Preto sujo!’ O simplemente: ‘¡Mira, un preto!’  
Llegué al mundo con la intención de descubrir un sentido en las cosas,  
mi alma llena del deseo de estar en el origen del mundo,  
y he aquí que me descubro un objeto entre otros objetos”  
(Fanon, 2008, p. 103).

*Pedro Mico*, escrita por Antonio Callado<sup>4</sup> en 1957, es una de las obras pioneras al situar a un personaje negro en el centro de la narrativa, en un contexto histórico donde tal protagonismo era raro. Callado aborda la exclusión social de manera más ligera y cómica, sin sacrificar la profundidad del tema.

Aunque innovadora, esta obra adopta un enfoque menos militante en comparación con las producciones de contemporáneos del autor en Brasil, como Abdías do Nascimento, fundador del Teatro Experimental do Negro; Augusto Boal, creador del Teatro del Oprimido; y Gianfrancesco Guarnieri, autor de obras de fuerte

<sup>2</sup> Paulo Freire (1921–1997) fue un educador y filósofo brasileño, reconocido mundialmente por su contribución a la pedagogía crítica. Su obra más influyente, *Pedagogía do Oprimido*, publicada por primera vez en 1968, propone un modelo de educación liberadora, en el que el aprendizaje ocurre a través del diálogo y de la concienciación de los sujetos sobre su realidad social. Freire tuvo una gran influencia en los movimientos de educación popular en Brasil, como el Movimiento de Cultura Popular (MCP) en Pernambuco, que buscaba alfabetizar y politizar a las clases populares antes del golpe militar de 1964. Freire, P. (1987).

<sup>3</sup> Miguel Arraes (1916–2005) fue un político y abogado brasileño, destacado por su actuación en defensa de los trabajadores rurales y de las políticas de desarrollo social. Como gobernador de Pernambuco (1963–1964), implementó medidas dirigidas a la educación y a la reforma agraria, apoyando iniciativas como el Movimiento de Cultura Popular (MCP), que promovía la alfabetización y la formación política de las clases populares. Depuesto por el golpe militar de 1964, fue exiliado en Argelia y solo regresó a Brasil en 1979, convirtiéndose en uno de los símbolos de la resistencia al régimen dictatorial. Recuperado el 20 de enero de 2025, de: <https://www2.camara.leg.br/atividadelegislativa/plenario/discursos/escrevendohistoria/discursos-em-destaque/serie-brasileira/decada-1980-89/biografia-miguel-arraes>.

<sup>4</sup> Antonio Callado (1917–1997) fue un periodista, escritor y dramaturgo brasileño cuya obra dialoga intensamente con cuestiones políticas y sociales de Brasil en el siglo XX. Formado en Derecho por la Universidad de Brasil, se dedicó al periodismo y a la dramaturgia. Su texto más conocido, *Pedro Mico* (1957), aborda la desigualdad y la identidad racial en el Brasil urbano, evidenciando tensiones entre clase y color. Otras obras, como *A Revolta da Cachaça* (1983), rescatan episodios históricos de resistencia popular. Influenciado por su trabajo en el periodismo y su oposición a la dictadura militar, Callado hizo del teatro un espacio de crítica y reflexión, articulando narrativa y compromiso político.

contenido social y político, como *Eles não usam black-tie*, de 1958.

*Pedro Mico* marca el inicio de lo que se puede llamar “Teatro Negro” en la obra de Callado, junto con piezas como *O Tesouro de Chica da Silva*, *Uma Rede para Iemanjá* y *A Revolta da Cachaça*. Frecuentemente se compara con otras obras que exploran la realidad de las favelas y los cerros, como *Gimba*, o *Presidente dos Valentes* (1959), de Gianfrancesco Guarnieri, y *Orfeu da Conceição* (1954), de Vinícius de Moraes, por su retrato de la sociedad brasileña a través de la “poesía del cerro” (Neto, 1965).

Las obras de Antonio Callado, incluyendo *Pedro Mico*, tuvieron una buena recepción crítica y fueron ampliamente representadas en el país, aunque no siempre respetando su propósito original. En ese período, era poco común encontrar textos que ofrecieran roles destacados para actores negros, así como no era frecuente ver actores negros en el escenario recibiendo aceptación del público. Esta situación reflejaba la escasez de oportunidades para artistas negros en el teatro brasileño. La importancia de *Pedro Mico* se evidencia ante este contexto, lo que resalta no solo el reconocimiento del talento de Callado, un autor no negro preocupado por cambiar este panorama, sino también la falta de obras que abordaran la temática racial de manera significativa.

Uno de los pioneros en denunciar el racismo en el teatro brasileño fue el periodista y dramaturgo Nelson Rodrigues, quien escribió *Anjo Negro* (1946) para Abdias do Nascimento. Rodrigues no aceptaba los papeles tradicionalmente destinados a los actores negros en el teatro: personajes estereotipados, carentes de profundidad psicológica y frecuentemente insertados en comedias caricaturescas, lo que solo reforzaba el prejuicio social.

En el centro de la obra *Anjo Negro*, el autor concibe a Ismael, un protagonista que rompe con ese patrón. Como observa la profesora e investigadora Mara Lucia Leal, Ismael es “de clase media, inteligente, pero también con pasiones y odios, es decir, ‘un hombre, con dignidad dramática’, enredado en situaciones proféticas y míticas” (2018, p. 1). Sin embargo, la censura de la época, ejercida por el gobierno militar de Eurico Gaspar Dutra (1946-1951), a través de la Comisión Cultural, impuso una prohibición absurda: un actor negro no podía interpretar al protagonista.

El veto generó indignación entre artistas e intelectuales, lo que llevó a la Associação Brasileira de Críticos Teatrais a publicar una nota en el periódico *Correio da Manhã*, en la cual repudiaba “con la mayor vehemencia este doble atentado a la libertad de manifestación del pensamiento y de creación artística, el cual hiere nuestras tradiciones de cultura y ofende el nivel intelectual de nuestro teatro.”<sup>5</sup> La justificación oficial para la prohibición era que la obra no poseía carácter folclórico —un argumento falaz que dejaba al descubierto el racismo estructural vigente.

A pesar de las dificultades impuestas por la censura, la Companhia Maria Della Costa logró llevar *Anjo Negro* al escenario en 1948 en el Teatro Fênix, en Río de Janeiro. Aunque, para obtener la autorización, se vio obligada a elegir a un actor blanco para el papel de Ismael. La decisión generó incomodidad, pero pocos se manifestaron. Entre las raras críticas a la sustitución, destaco la de Paschoal Carlos Magno, diplomático, crítico e intelectual de las artes, quien no ocultó su insatisfacción:

Es extraño ver al señor Orlando Guy en el papel de ‘Ismael’. En un país lleno de artistas negros con verdadero mérito, ¿por qué fueron a buscar a un principiante blanco, que tiene todas las cualidades de actor, excepto aquella que hace que su héroe sea verdadero, real, ante sus espectadores? Ambos me parecen, como intérpretes, muy cerebrales, como quien repite una lección. (Magno 1948)<sup>6</sup>

<sup>5</sup> “Depois dos autores, o protesto dos críticos, contra a censura e a favor de Anjo Negro”. *Correio da Manhã*, 13 de febrero de 1948, p. 11.

<sup>6</sup> Magno, P. C. (1948, 6 de abril). *Anjo Negro*, no Fênix. *Correio da Manhã*.

Infelizmente, hay muchos otros ejemplos<sup>7</sup> que siguieron el mismo camino, principalmente cuando se trata de la práctica del *blackface*, presente en los Estados Unidos desde el siglo XIX y en Brasil hasta la primera mitad del siglo XX (Leal, 2018).

Cuatro años antes del estreno de *Anjo Negro*, en 1944, ya existía una iniciativa que buscaba romper con el teatro estereotipado y dar visibilidad a los artistas negros: el Teatro Experimental do Negro (TEN), ideado por Abdias do Nascimento<sup>8</sup>. Fundado en 1944, el TEN rápidamente trascendió el carácter de un simple grupo teatral, transformándose en un proyecto amplio de formación educativa y cultural. Además de promover la práctica teatral, el grupo ofrecía clases de alfabetización y cultura general, organizaba conferencias, laboratorios y debates, con el objetivo de capacitar y valorizar a los actores negros, tanto en el ámbito artístico como en el social. Muchos de los actores del TEN participaron en el montaje de *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes, en 1956, la primera obra con un elenco exclusivamente negro.

Aun con la actuación pionera del TEN y el montaje emblemático de *Orfeu*, veremos que la experiencia de *Pedro Mico*, por el Teatro Nacional de Comedia, demuestra que la transformación hacia una escena teatral más diversa y representativa ocurrió de manera lenta y gradual.

### **Mico, el antihéroe**

*Pedro Mico* tuvo una amplia cobertura en los periódicos, marcando su estreno en 1957 en el Teatro República, en Río de Janeiro, por el Teatro Nacional de Comedia (TNC), dirigido por el joven Paulo Francis y con Milton Moraes en el papel del protagonista, además de contar con la ilustre presencia del presidente Juscelino Kubitschek, del ministro de Educación Clóvis Salgado, entre otras personalidades.

El TNC no escatimó esfuerzos en la producción de una obra cuyo escenógrafo fue el renombrado arquitecto Oscar Niemeyer, quien ya había debutado en el teatro elaborando el escenario de *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes. La puesta en escena recibió numerosos elogios, especialmente hacia el protagonista, mientras que el uso del *blackface* pasó sin críticas. Incluso Paschoal Carlos Magno, quien anteriormente había condenado una producción que utilizaba esta práctica, se limitó a destacar los puntos altos de la obra.

*Pedro Mico* llamó la atención principalmente por su escenario realista y la temática abordada, permaneciendo casi un mes en cartelera. Sectores más conservadores temían que los ‘favelados’ —como se leía en muchas de esas notas— asistieran a la obra, se rebelaron e invadieran las casas de la Lagoa. La repercusión fue significativa, incluso en el escenario internacional, siendo mencionada en un artículo de la revista *Time* sobre las favelas de Río de Janeiro (Pedro Mico. *Correio da Manhã*, 2º caderno, 21 de septiembre de 1957). Además, el texto teatral fue distribuido gratuitamente por el Servicio Nacional de Teatro, y Antonio Callado figuró entre los autores más buscados del año, junto a Maria Clara Machado.

Callado, aunque estuviera íntimamente involucrado en el proceso creativo, no logró cambiar la decisión de que *Pedro Mico*, su personaje, fuera interpretado por un actor blanco. Ante esta elección, que reflejaba las dinámicas raciales y los límites del teatro de la época, respondió con un nuevo texto: *A Revolta da Cachaça*<sup>9</sup> en

<sup>7</sup> Entre las muchas notas de periódicos encontradas sobre el tema, destacamos una que se refiere al tradicional "Baile dos Artistas", que, en ese año, celebraba su 15º aniversario en Río de Janeiro. La columna periodística relata un intento de recreación fiel de una "macumba en el morro", ideada por dos carnavalescos. Sin embargo, se percibe que este enfoque refleja una mirada puramente exótica y racista. En una entrevista, uno de los carnavalescos afirmó: "La idea de dar un carácter nacional al Baile dos Artistas, en 1932, fue llevada a cabo con gran éxito, principalmente porque encontramos facilidad para ejecutarla. Así, logramos dar una nota absolutamente original en el Carnaval de este año reproduciendo fielmente en nuestra fiesta las prácticas 'extrañas' y 'pintorescas' de la 'macumba', de la 'misa negra', de los sertones africanos, aquí estilizadas." (Ernesto Franciscone, La macumba en el Morro del Sr. Carlos vista por Francisconi, el decorador del terreiro. O Jornal. Río de Janeiro, 31 de enero de 1932).

<sup>8</sup> Abdias do Nascimento (1914-2011) fue uno de los intelectuales y activistas negros más importantes de Brasil, cuya actuación multifacética abarcó las artes, la política y la lucha contra el racismo. Fundador del Teatro Experimental do Negro (TEN) en 1944, revolucionó la escena cultural brasileña al promover la visibilidad de artistas negros y cuestionar los estereotipos raciales en el teatro. Además de dramaturgo, actor y director, Abdias se destacó como poeta, escritor y artista plástico, utilizando el arte como herramienta de resistencia y denuncia. En la política, fue diputado federal, senador y secretario estatal, luchando por la implementación de políticas públicas antirracistas. Su obra intelectual, marcada por títulos como *O Genocídio do Negro Brasileiro* y *O Quilombismo*, lo consolidó como un pensador fundamental para el movimiento negro y los estudios sobre relaciones raciales en Brasil (Guinsburg, Faria & Lima, 2009).

<sup>9</sup> Callado dedicó la obra a Grande Otelo, renombrado actor, cantante, compositor y comediante negro brasileño, figura central del circo-teatro y del cine nacional (Livre Opinião, 2015).

1958, una obra que aborda explícitamente la falta de espacio para actores negros en el teatro brasileño. En la trama, un actor negro confronta a su amigo y autor, exigiendo el derecho al protagonismo escénico frente a una obra inconclusa que le había sido prometida. Esta, junto con otras tres piezas del autor, discute temas como la discriminación, la violencia y la marginalización, entrelazándose con eventos históricos. En el caso de *A Revolta da Cachaça*<sup>10</sup>, la referencia es al levantamiento ocurrido en 1660, en Rio de Janeiro. A pesar del humor ácido y de la fuerte dimensión simbólica de la cultura afrobrasileña, la obra no fue escenificada en su época.

*Pedro Mico* también fue adaptada al cine en 1985, dirigida por Ipojuca Fontes y protagonizada por el jugador Edson Arantes do Nascimento, Pelé, uno de los mayores íconos del fútbol brasileño. Esta adaptación cinematográfica contribuyó a la visibilidad de la obra y de sus temáticas sociales, reafirmando la relevancia cultural y política con un protagonista negro.

En cuanto a la obra *Pedro Mico*, el escenario está ambientado en el cerro de Catacumba, una favela que existió alrededor de la Lagoa Rodrigo de Freitas, en Río de Janeiro, y fue removida en 1970 por el gobernador Negrão de Lima. Hoy, la comunidad dio lugar al Parque Natural Municipal da Catacumba.

El personaje Pedro Mico, un hombre negro, analfabeto, residente del cerro, ladrón y pobre, se encuentra excluido del estándar social impuesto, y el resultado es su marginalización que, por su habilidad para escapar de la policía, le valió el apodo de Mico. Aparecida, su novia, intenta despertar la conciencia de la marginalidad en el personaje. Para ello, le enseña sobre Zumbi, incentivándolo a invadir las casas de la Lagoa, una forma de ambicionar otra vida. Pedro Mico no tiene conciencia de su condición social ni de la opresión que vive, así como tampoco de las luchas sociales por mejores condiciones de vida.

Aparecida es descrita como una mujer blanca, prostituta, que, al igual que el protagonista, tiene entre veinte y treinta años. Aunque es una figura marcada por dificultades y sufrimientos, posee una habilidad que la diferencia: sabe leer. Mico, en cambio, es un célebre fugitivo de la justicia, involucrado en varios crímenes. Dependiendo de la lectura de Aparecida, cuenta con ella para seguir las noticias sobre sus escapadas y las operaciones policiales en los cerros, demostrando una dinámica de dependencia mutua que complejiza la relación entre ambos personajes.

La narrativa de Zumbi dos Palmares, contada por Aparecida, sirve de catalizador para que Mico tome la decisión de realizar una fuga audaz de las autoridades. Otra habilidad de Callado es la de contraponer la ficción con datos reales. En la escena final, ambos planean huir a la tierra de los quilombos, en Alagoas, simbolizando un cambio profundo en la representación del personaje negro que, hasta entonces, era retratado de manera estereotipada. Esta fuga final no solo sugiere una búsqueda de libertad e identidad, sino que también evoca la histórica resistencia de los quilombos, conectando la trama con la lucha por la emancipación y la dignidad de los negros en Brasil.

### **Las implicaciones de *Pedro Mico* del PERSAN**

El Teatro Perspectiva de Santos inició su trayectoria teatral con la puesta en escena de *Pedro Mico*, una obra de temática popular ambientada en el cerro de la Catacumba. Inicialmente, la obra se estrenó en un escenario italiano, pero, poco tiempo después el desafío era trasladar esa realidad a los cerros de Santos, una propuesta audaz e innovadora.

La producción del casal priorizó contrastar la vida del malandro carioca, el “héroe de la favela”, con la figura de Zumbi dos Palmares, refugiado del cerro de Palmares y gran líder contra la esclavitud, incorporando escenas de capoeira, danza..., revelando una crítica social dirigida a ese público, en su espacio y en su cotidiano, permitiendo una mayor identificación.

<sup>10</sup> Fue una rebelión que buscaba cuestionar el monopolio de la cachaça, un destilado típicamente brasileño. Uno de los principales agentes al frente fue un hombre negro: João de Angola. Recuperado el 04 de febrero de 2025, de: <https://livreopiniaportal.wordpress.com/2016/02/22/a-revolta-da-cachaca-peca-de-antonio-callado-retorna-as-livrarias-em-edicao-da-jose-olympio/>

En una entrevista, la actriz Cleide Queiroz, que formó parte de la producción, reveló que, al ser invitada por su amiga Lizette Negreiros para reemplazar a otra actriz, sintió cierto malestar con el lugar donde se realizaban los ensayos:

Y yo no quería ir porque el It Club era un club “it” de verdad, ¿no? Ni siquiera le pregunté a ella: “¿cómo es que vamos al It Club? Allí no pueden entrar negros”. Yo nunca pude entrar en ese club porque solo entraban blancos. Estaba el Clube dos Ingleses en Santos, y aquel otro club cerca donde no entraban negros. Y entonces estuvimos ensayando allí, y yo no sabía nada de ellos, solo sabía que eran extranjeros y que les gustaba la cultura brasileña. (Queiroz, 2023)

En este contexto, no solo el cuerpo en escena, sino también las decisiones estéticas y organizativas de la puesta en escena adquieren una dimensión política. El elenco estaba compuesto por jóvenes de las periferias de Santos que se iniciaban en el teatro aficionado. Bajo la dirección de Florence Buchsbaum, quien también fue responsable de la banda sonora, y con escenografía de Otto Buchsbaum —quien construyó un barracón de madera como símbolo de los cerros de Santos—, el montaje materializó en el espacio y en los cuerpos esa tensión entre representación, identidad social y proyecto político.

Escucha (el espectador) los batúques del morro de la Catacumba y conoce a Pedro Mico, ladrón ventanista, que es al mismo tiempo un nuevo Zumbi dos Palmares; Aparecida, la otra chica de Ipanema; Zemelio, el último Fiel; y Melize, el Brôto dos Morros. También podrás ver las apariciones fantásticas de Zumbi, Pai Malaquias, Zé da Ilha y Maneco Perna Fina, con samba, capoeira, macumba y batúques. (Programa de mano de la obra *Pedro Mico*, 1967)

La *mise en scène* partía de “acciones paralelas que ilustraban hechos pasados y fragmentos narrativos” (*A Tribuna*, 30 de enero de 1968). Es decir, la dramaturgia hacía una alusión explícita a Zumbi dos Palmares por parte del propio Callado, por lo que imaginamos que las inserciones brechtianas —en una época en que eran novedad— fueron utilizadas para “representar” tales acontecimientos. Por ejemplo, los personajes<sup>11</sup> Zumbi, Zé da Ilha, Maneco Perna Fina y Pai Malaquias solo son mencionados en la dramaturgia, siendo figuras que forman parte de una narración del pasado y no pertenecen al presente en el que transcurre la acción. Además, están Manga y Tonio, personajes añadidos por la puesta en escena.

La dirección optó por hacer que estos personajes aparecieran a través de la acción, utilizando el recurso del *flashback*, como lo indica este comentario: “presenta un paralelismo con la historia de Zumbi dos Palmares. Esta similitud se subraya con ‘canciones, tambores y flashbacks’ donde aparecen los personajes de Zumbi, Zé da Ilha, Pai Malaquias, Maneco Perna Fina y otros” (*A Tribuna* 1967).

El estreno<sup>12</sup> ocurrió el 11 de julio de 1967, en el It Club. De esta fase inicial, se conserva el registro de una crítica realizada por el periodista y director del Teatro Íntimo de Comedia (TIC), de la misma ciudad, un punto central de nuestra discusión. En la que se destaca:

En cuanto a los personajes, nuestra atención se centra en Pedro Mico, debido a la responsabilidad que el texto le impone. El papel interpretado por Gilberto Molinari requiere un actor mulato. Ante su ausencia, como es el caso, sería necesario un estudio mucho más preciso, tanto interna como externamente. Gilberto es un actor que está comenzando y que tiene potencial, pero debido a la complejidad del papel, no logra convencer. (Lara, 1967)

<sup>11</sup> En la presentación fechada el 24 de agosto de 1969, había diez actores en escena (“Pedro Mico volta ao cartaz”. *A Tribuna*. 24 ago. 1969).

<sup>12</sup> En el elenco: Cláudio Coutinho interpretaba a Pedro Mico, Lizette Negreiros a Aparecida, Jorge Elias a Zé Mélio, Terezinha Tadeu a Melize. En los papeles de 1º y 2º investigador estaban Aluizio Ribeiro Graça y Osmar Assis, respectivamente (posteriormente, los papeles fueron condensados e interpretados por Aguinaldo dos Santos). Las figuras de Zumbi, Pai Malaquias y Zé da Ilha eran representadas por Wilson José Ferreira.

Según el testimonio de Cleide Queiroz (2023), tanto Cláudio Coutinho como Gilberto Molinari, intérpretes del personaje Pedro Mico, no eran actores negros, sino pardos. La crítica de Lara sobre la actuación de Gilberto Molinari en el papel de Pedro Mico revela una percepción racializada de la representación, típica de su época. Al afirmar que el papel requería un actor “mulato” y, en su ausencia, un estudio más preciso “tanto interna como externamente”, el crítico no solo señala las posibles limitaciones del joven actor en la construcción del personaje, sino que también sugiere una deficiencia en la caracterización visual. Esta referencia a la “dimensión externa” puede interpretarse como una expectativa de mayor esfuerzo en el maquillaje o el vestuario, posiblemente insinuando el uso de recursos como el *blackface* (práctica entonces común en el teatro y la televisión brasileña). En lugar de cuestionar la ausencia de actores negros en el elenco o las barreras estructurales que dificultaban su participación, el análisis de Lara traslada la responsabilidad a los actores no negros, como si bastara con una mejor caracterización para resolver el problema de la representación. Esta postura evidencia una falta de sensibilidad crítica ante las cuestiones étnico-raciales, reforzando las contradicciones del sistema teatral de la época, que al mismo tiempo invisibilizaba los cuerpos negros e insistía en representarlos de forma estereotipada o artificialmente escenificada.

Lizette Negreiros y Cleide Queiroz eran actrices negras, y, en el caso de Lizette, interpretaba a un personaje originalmente descrito como blanco. Esta caracterización puede verificarse en la descripción de los personajes realizada por Antonio Callado: Pedro Mico (malandro de morro, negro, entre veinte y treinta años), Aparecida (mujer blanca, de la misma franja de edad, maltratada), Melize (vecina joven, mulata), Zemélio (hermano de Melize, joven, mulato claro) y tres investigadores. Queiroz comentó que, dentro del grupo, no había discusiones sobre la cuestión de la negritud, ya que el principal deseo de ellos era hacer teatro. Al integrarse a la compañía, recuerda haber visto ya a Cláudio Molinari pintándose la cara (*blackface*), sin que eso fuera cuestionado.

No teníamos una posición política, solo comenzamos a tenerla cuando empezamos a ser perseguidos en la casa de Florence, y luego fuimos a hacer (con otro grupo) *A invasão* de Dias Gomes, ahí fue cuando nos topamos con esta cuestión del racismo. Pasamos por cosas de racismo, de ser negras, cuando éramos niñas en la escuela. *Bullying* toda la vida, hasta hoy. Pero en esa época nunca preguntamos, y no había alguien comentando: “¿Por qué pasa esto? ¿Por qué se están pintando?”. Yo, al menos, nunca pregunté eso, y Lizette nunca dijo nada. Solo nos reíamos de ellos pintándose porque no teníamos una posición sobre eso, sobre la raza. (C. Queiroz, comunicación personal, 25 de octubre de 2023)

Es interesante reflexionar sobre cómo Queiroz reconocía las limitaciones impuestas a su cuerpo, pero no tenía la conciencia de que podría cuestionarlas, como se ilustra en el ejemplo anterior del It Club. Según Merleau-Ponty (2011), es a través del cuerpo que comprendemos el mundo, y es por medio de él que percibimos las experiencias a nuestro alrededor. La subjetividad del cuerpo está profundamente conectada con su entorno, y las cuestiones culturales, sociales, religiosas y políticas moldean las relaciones que establece. En este contexto, ¿cómo entender la realidad de un cuerpo negro en una sociedad que arrastra siglos de racismo estructural, iniciado con la llegada de los colonizadores y el tráfico de seres humanos esclavizados, tratados como mercancía en el sistema colonial? Resulta que, incluso con la abolición formal de la esclavitud, los cuerpos negros siguieron al margen de las estructuras sociales, siendo relegados a la invisibilidad, a la periferia y a los salarios más bajos, perpetuando las desigualdades históricas y sociales.

Para Fanon (2008), en *Piel negra, máscaras blancas*, el cuerpo negro es central en la constitución de un cuerpo político, ya que es a través de él que el sujeto negro puede reivindicar su humanidad y su resistencia frente al racismo y al colonialismo. La *epidermización* —término discutido por el autor—, es decir, la reducción del cuerpo negro a una superficie racializada y estereotipada, desnuda el proceso de alienación y opresión sufrido, al mismo tiempo que abre espacio para la afirmación política del cuerpo como sujeto activo. Fanon propone que la lucha por el reconocimiento de la humanidad del cuerpo negro es una acción política fundamental, capaz de transformar ese cuerpo de objeto a sujeto de derechos y de una nueva totalidad humanista.

Es probable que una de las razones de la ausencia de un debate más politizado dentro del grupo haya sido consecuencia de la postura de la pareja fundadora, que optó por no abordar el tema. Tal vez creyeran que el elenco aún no estaba preparado para enfrentarlo o, incluso, que por ser extranjeros, el racismo no formaba parte de su experiencia vivida. Lo cierto es que el PERSAN terminó reproduciendo el prejuicio al recurrir al *blackface*, una práctica que, aunque no fue problematizada en ese momento, conlleva implicaciones profundas. En consonancia con Fanon (2008), el uso simbólico de la “máscara blanca” puede entenderse como una estrategia de supervivencia e integración social por parte del sujeto negro. Sin embargo, dicha integración, según el autor, se configura como una trampa: al adoptar los signos y comportamientos del blanco para ser aceptado, el negro acaba distanciándose de su identidad y de la posibilidad de un autorreconocimiento pleno.

### Llevar el teatro al pueblo

La cuestión se vuelve aún más compleja cuando la pareja, que ya esbozaba la idea de romper con el escenario tradicional, decide llevar el teatro al pueblo. Así nace el proyecto Teatro ao Encontro do Povo, aún dentro del PERSAN. La pareja decía: “Tenemos que llevar teatro al pueblo, ¿y cómo vamos a llevar teatro al pueblo? Yo estaba ahí directamente, lo que quería era hacerlo, entonces ellos organizaron para que fuéramos a presentarnos en los cerros de Santos, y fue una experiencia que jamás imaginé”. (L. Negreiros, comunicación personal, 7 de octubre de 2022).

En este contexto, el teatro del PERSAN surge para estas actrices como una oportunidad de inserción en una sociedad que históricamente las ha excluido, representando al mismo tiempo un espacio de resistencia y afirmación para un público igualmente marginado. Recuperamos el pensamiento de Fanon (2008), en sintonía con Merleau-Ponty (2011), al señalar que una persona solo se convierte en humana cuando es reconocida por el otro. Es decir, había una identificación por parte del público al ver sobre el escenario cuerpos que encarnaban sus propios dolores y miserias sociales, en una puesta en escena que, a través del humor, aproximaba esas realidades de forma empática y crítica.

Esta experiencia genera una doble capa de significación: por un lado, el papel de los cuerpos de las actrices en escena, cuerpos negros que producían un discurso y afirmaban un lugar de pertenencia, y por otro, el discurso de la propia obra *Pedro Mico*, que, de manera cómica, exponía las miserias sociales vividas en el cerro. Así, mientras actuaban, las actrices también eran formadas conscientemente e ideológicamente, aunque estas percepciones solo se concretaran plenamente años después. Lizette afirma: “Nosotras éramos de la periferia, éramos de familias pobres, y al hacer teatro en Santos estábamos entrando en una sociedad que nos era totalmente desconocida, porque siempre habíamos estado al margen, no al margen de la calle, sino al margen de la filosofía, de los grandes escritores” (L. Negreiros, comunicación personal, 7 de octubre de 2022).

En la entrevista, Negreiros reconoció que sus cuerpos ya eran políticos por el simple hecho de estar en escena. En una época en que la presencia de mujeres negras en el teatro era rara y poco aceita, sus cuerpos encarnaban resistencias, incluso antes de una toma de conciencia plenamente articulada. Según la actriz, las cuestiones sociales y las problemáticas raciales ya estaban con ellas, impregnadas en sus experiencias, en su piel, en su estar. Así, aunque la obra no tuviera un propósito explícitamente militante, su actuación ya desafiaba los límites establecidos. Este gesto se tornaba aún más significativo cuando interpretaba personajes originalmente escritos para actrices blancas, revelando una transgresión silenciosa pero potente.

A medida que las presentaciones ocurrían, la puesta en escena realizaba cambios significativos, desde los vestuarios hasta las canciones, rectificadas por muchos pasajes, como las “escenas de macumba, capoeira, luchas y batuques” que fueron incluidas para ilustrar los fragmentos narrativos (*A Tribuna*, 1968; *Noticias Populares*, 1968). El objetivo era retratar fielmente los cerros cariocas sin miedo a caer en el estereotipo. Dichos cambios señalaban una previsión: “Pedro Mico debe vencer las eliminatorias”, refiriéndose a la competencia que los llevaría al V Festival Nacional de Teatro Amateur, un hecho que no se concretó.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> A pesar de ello, Santos fue un referente en el teatro. De entre los cinco destacados grupos de São Paulo en el festival, cuatro eran de Santos. Carlos Pinto se ubicó entre los veinte mejores actores. *Cristo vs. Bomba*, escrita y dirigida por Sylvia Orthof y por estudiantes de Brasilia, fue la ganadora del V Festival Nacional de Teatro de Estudiantes (Atores santistas premiados no Festival Nacional. A Cidade de Santos, 11 febrero. 1968).

Aunque no avanzaron en las competencias, el resultado de la circulación garantizó una amplia recepción del público. El director, escenógrafo y periodista Martim Gonçalves asistió a una de las presentaciones de *Pedro Mico* en uno de los cerros de Santos, según su comentario en el periódico *O Globo*:

El grupo PERSAN lleva el teatro a los cerros, en una iniciativa completamente inédita, al menos en Santos. Se habla mucho de teatro para el pueblo. Poco se hace en ese sentido. Con boletos a siete cruzeiros nuevos no se hace teatro popular. El PERSAN realmente lleva el teatro al pueblo, subiendo los cerros para presentar su espectáculo en cada vuelta del camino, aprovechando el escenario natural. (Gonçalves, 1968)

El fragmento anterior ilustra la dimensión política presente en el trabajo del PERSAN, más claramente alineada con la democratización del acceso al teatro. El grupo tenía como objetivo principal llegar a las capas populares mediante presentaciones gratuitas, y ese propósito fue el que prevaleció. Como resultado, los debates más profundos sobre la presencia de cuerpos negros y mulatos en escena fueron, en gran medida, pasados por alto o desplazados del centro de la discusión.

El grupo se presentó en todos los cerros de la ciudad y en lugares totalmente inusuales: aldeas de pescadores, playas, granjas y “lugares tan inusuales como cuarteles de policía y embarcaciones de la Marina, como el portaaviones ‘Minas Gerais’ y el barco-taller ‘Belmont’, incluso con la participación de marines” (Beloch, 2021, p. 125).

La puesta en escena fue ganando, cada vez más, un carácter ambulante. Al llegar a los cerros, el equipo elegía un lugar más plano y pedía la ayuda de los propios habitantes de la región para componer los elementos del escenario. De esta manera, la obra se volvía un proceso colectivo, en el que el teatro se integraba al día a día de las comunidades. Antes de cada presentación, Florence o uno de los actores tomaba el tiempo para explicar lo que iba a suceder, preparando al público, muchas veces sin familiaridad con el lenguaje teatral o con ese formato específico de puesta en escena. Además, después de la obra, se realizaban conversaciones, creando una interacción entre los artistas y el público, lo que ampliaba el potencial de reflexión sobre la obra. A medida que la pieza se repetía en el mismo cerro, la población comenzaba a involucrarse más con la obra, hasta el punto de esperar las presentaciones e incluso cantar las canciones que formaban parte de la obra, demostrando un proceso de familiarización y apropiación de la obra por parte de la comunidad local.

Después de 1968, con el recrudecimiento de la dictadura brasileña, la pareja salió de Santos sin dar muchas explicaciones, pero mantuvo su proyecto de democratización. Probablemente esto tenga que ver con el hecho de que los jóvenes participantes sentían, cada vez más, la presión de hacer un teatro popular en un período de tensión política y sus consecuencias (Queiroz 2023).

Finalmente, la pareja siguió viajando por el interior de São Paulo, Río de Janeiro, Minas Gerais, Paraná y Santa Catarina, recibiendo invitaciones de asociaciones, facultades y centros académicos para realizar conferencias teatrales. Las conferencias estaban divididas por temas que involucraban el teatro brasileño y mundial. No eran solo ‘clases teóricas’, también había escenas para ilustrar las charlas que se ensayaban previamente con estudiantes e interesados en general. El resultado fue que el movimiento de la pareja logró una gran amplitud e “incentivó la constitución de más de 60 compañías de teatro aficionado entre estudiantes, campesinos y obreros por todo el país” (Beloch 2021).

### **Consideraciones Finales**

En este estudio, analizamos el impacto de la obra *Pedro Mico*, de Antonio Callado, y su recepción por parte del público santista. Puesta en escena en los cerros de la ciudad, representó un esfuerzo significativo para la popularización del teatro, con un elenco joven y periférico en proceso de formación artística. Al mismo tiempo que los actores se desarrollaban como artistas y tomaban conciencia de sus propios dilemas, también se enfrentaban a un público distante del lenguaje teatral tradicional, lo que le dio a la experiencia una dimensión de aprendizaje mutuo y transformación social.

Hubo una fase anterior realizada en Santo André, cuya comisión evaluadora estuvo compuesta por el teatrólogo Oscar Von Pfuhl, el abogado y locutor Fernando Fortes, y el cronista Cid Marcus (*A Tribuna*, 1967). En esta fase se definirían dos plazas para enfrentar la eliminatoria regional y, por consiguiente, la fase nacional.

Como vimos a lo largo de este trabajo, la pieza ya había sido representada anteriormente por el Teatro Nacional de Comedias (TNC), un grupo profesional que disponía de un aparato técnico y recursos financieros considerables, hasta el punto de contratar a Oscar Niemeyer para la creación del escenario. Sin embargo, a pesar de todo ese soporte, el TNC fue presionado para escalar a un actor blanco para interpretar a Pedro Mico, un personaje originalmente negro. El estreno de la obra fue marcado por la presencia de figuras ilustres de la política brasileña, lo que demuestra que el TNC no tenía la intención de posicionarse como un teatro de resistencia, algo que se volvería más evidente en las décadas siguientes, especialmente en los años 60, con el fortalecimiento de las luchas políticas y sociales en Brasil.

En este contexto, el PERSAN, ya en 1967, tuvo la oportunidad de romper con ese patrón y proponer un enfoque diferente, especialmente por tratarse de un grupo de teatro popular y amateur que actuaba en las periferias, donde la censura era menos intensa. Sin embargo, el grupo recurrió al estereotipo del *blackface* para el personaje Pedro Mico, eligiendo a un actor mulato para interpretar al protagonista y pintándole el rostro con grasa. A partir de la crítica de Lara (1967), nos cuestionamos si la ausencia de un actor de piel oscura, como proponía el autor original, no constituye también un rasgo político de invisibilidad que pasó desapercibido en ese contexto. A lo largo del texto, exponemos que sí; conforme afirman Fanon (2008) y Merleau-Ponty (2011), la invisibilización de los cuerpos negros en los espacios sociales es una consecuencia del sistema colonizador aún presente en el capitalismo contemporáneo.

No logramos determinar con precisión si la pareja de directores blancos tenía plena conciencia sociopolítica de la negritud, si no encontraron a un actor de piel más oscura, o si esta elección fue motivada por una falta de reflexión más profunda sobre la cuestión racial, aunque sabemos que ellos poseían un considerable bagaje cultural. Esta situación refleja la contradicción interna del trabajo del grupo, ya que, al intentar acercarse genuinamente a las capas populares, reproducían patrones que reforzaban la marginación de esas mismas personas. Por otro lado, las actrices eran negras, y una de ellas llegó a interpretar al personaje blanco de Aparecida, la novia de Mico, sugiriendo que la cuestión racial no fue plenamente discutida ni incorporada a la concepción del espectáculo.

Lo que nos parece es que la prioridad del grupo era llevar el teatro a las periferias, más que debatir las cuestiones raciales. Aunque la pareja de directores enfrentaba cierta vigilancia, como indican las entrevistas, también estaban motivados por los desafíos impuestos por la represión política. Se puede especular que el ambiente de tensión y vigilancia fue uno de los factores que llevó a la disolución gradual del grupo en Santos y al posterior desplazamiento hacia otras regiones. Este movimiento puede verse como un intento de adaptarse a las condiciones políticas y logísticas de la época, mientras que la pareja vislumbraba la creación de una red de grupos locales, en lugar de mantener un único grupo centralizado.

Las especulaciones presentadas son el resultado de los avances preliminares de esta investigación, que se ampliará más detalladamente en mi futura tesis doctoral. Lo que se puede afirmar con seguridad es que la temporada itinerante de *Pedro Mico* fue una realización duradera y emblemática para un grupo amateur. La propuesta de democratizar el teatro, llevándolo a las calles, cerros y plazas, e involucrando directamente a las masas populares, se concretó con éxito, rompiendo barreras geográficas y sociales.

Aunque solo hayan representado oficialmente esta obra, posteriormente el Teatro ao Encontro do Povo cumplió su objetivo de convertirse en un movimiento teatral popular, con un fuerte impacto en las comunidades locales y en la articulación de nuevas formas de hacer teatro. A través de conferencias, presentaciones y una red de contactos, el movimiento ayudó a fortalecer una parte del teatro amateur por donde pasaba, lo que culminó en la creación y circulación de su periódico *Teatro ao Encontro do Povo*, que más tarde se transformó en *Abertura Cultural*. Este periódico desempeñó un papel importante en la creación de una red de grupos y en el fortalecimiento de una identidad de movimiento popular, que buscaba alternativas al teatro

elitista, acercando a los artistas a las realidades populares. Se cree que el movimiento “Teatro al Encuentro del Pueblo” perduró hasta principios de los años 80, con las últimas noticias sobre el grupo datando de esa época.

Finalmente, en cuanto a las experiencias de las entrevistadas, Lizette Negreiros y Cleide Queiroz compartieron sus vivencias juveniles en el ámbito teatral. *Pedro Mico* fue la primera experiencia escénica de ambas y su primer contacto con el público, representando un acercamiento complejo en términos de romper fronteras al ponerse en escena, así como en relación con las dificultades para comprender plenamente las implicaciones de la obra que estaban realizando, especialmente en lo que respecta a la dimensión étnico-racial. Se trata de cuestiones complejas que no se agotan aquí, pero buscamos ilustrar el recorrido de la exploración de esta obra y contribuir a la discusión sobre el teatro brasileño en sus dimensiones éticas y estéticas, desde una comprensión del cuerpo como entidad política.

### **Contribución de autoría**

Howardinne Leão es responsable de la redacción, revisión y versión final del artículo.

### **Potenciales conflictos de interés**

Ninguno.

### **Financiamiento**

Autofinanciado.

### **Referencias**

- A Cidade de Santos. (1968, 8 de enero). Pedro Mico subiu o morro, foi sucesso.
- A Cidade de Santos. (1968, 11 de febrero). Atores santistas premiados no Festival Nacional.
- A Tribuna. (1967, 8 de julio). Pedro Mico pelo PERSAN. *A Tribuna*.
- A Tribuna. (1967, 15 de agosto). Homenagem a Lorca, sábado. *A Tribuna*, 1º caderno.
- A Tribuna. (1967, 1 de septiembre). Eliminatórias de teatro amador. *A Tribuna*.
- A Tribuna. (1968, 4 de enero). *Pedro Mico* mais uma vez em cena depois de amanhã. *A Tribuna*.
- A Tribuna. (1968, 30 de enero). PERSAN precisa de atores. *A Tribuna*.
- A Tribuna. (1969, 24 de agosto). Pedro Mico volta ao cartaz. *A Tribuna*.
- Beloch, I. (Coord.). (2021). *Dicionário dos refugiados do nazifascismo no Brasil*. Casa Stefan Zweig.
- Boal, A. (1974). *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Civilização Brasileira.
- Buchsbaum, F. (1973). Florence – na trincheira do teatro popular. *Rio de Janeiro*, 2(5).
- Callado, A. (1968). *A revolta da cachaça*. Editora Sabiá.
- Callado, A. (1964). *O tesouro de Chica da Silva*. Editora Vozes.
- Callado, A. (1957). *Pedro Mico*. Civilização Brasileira.
- Callado, A. (1967). *Uma rede para Iemanjá*. Civilização Brasileira.
- Correio da Manhã (1948, 13 de febrero). Depois dos autores, o protesto dos críticos, contra a censura e a favor de “Anjo Negro”.

- Fanon, F. (2008). *Pele negra, máscaras brancas*. EDUFBA.
- Franciscone, E. (1932, 31 de enero). A macumba no Morro do Sr. Carlos vista por Francisconi, o decorador do terreiro. *O Jornal*, Rio de Janeiro.
- Freire, P. (1987). *Pedagogia do oprimido* (17ª ed.). Paz e Terra.
- Guarnieri, G. (1958). *Eles não usam black-tie*. Civilização Brasileira.
- Guarnieri, G. (1959). *Gimba, o Presidente dos Valentes*. Civilização Brasileira.
- Gomes, I., & Marli, M. (2018, 9 de agosto). IBGE mostra as cores da desigualdade. *Controversia*. Recuperado el 14 de julio de 2024, de: <https://controversia.com.br/2018/08/09/ibge-mostra-as-cores-da-desigualdade/>
- Gonçalves, M. (1968, 21 de febrero). Teatro no Morro. *O Globo*.
- Lima, M. A., Faria, J. R., & Guinsburg, J. (Coords.). (2009). *Dicionário do teatro brasileiro* (2ª ed.). Perspectiva.
- Lara, P. (1967, 13 de julio). Malandro carioca fica até amanhã. *A Cidade de Santos*.
- Leal, M. L. (2018). Tirando a máscara: a questão racial nas artes cênicas. *Anais ABRACE*, 9(1). Recuperado el 12 de diciembre de 2024, de: <https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/view/1375.html>.
- Livre Opinião. (2015). 'A revolta da cachaça', peça de Antonio Callado retorna às livrarias em edição da José Olympio. *Livre Opinião*. Recuperado el 4 de Febrero, de 2025, de <https://livreopiniaportal.wordpress.com/2016/02/22/a-revolta-da-cachaca-peca-de-antonio-callado-retorna-as-livrarias-em-edicao-da-jose-olympio/>
- Magno, P. C. (1948, 6 de abril). Anjo Negro, no Fênix. *Correio da Manhã*.
- Merleau-Ponty, M. (2011). *Fenomenologia da percepção* (4ª ed.). WMF Martins Fontes.
- Moraes, V. de. (1954). *Orfeu da Conceição*. José Olympio Editora.
- Nascimento, A. (1982). *O quilombismo: Documentos de uma militância pan-africanista*. Editora Perspectiva.
- Neto, L. (1965). *A poesia do morro*. Editora Popular.
- Neiva, S. M. (2023). Movimentos do teatro estudantil no Brasil: as experiências do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), do Grupo Universitário de Teatro (GUT) e do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) (Tesis doctoral). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. <https://doi.org/10.11606/T.27.2023.tde-19122023-115916> [No citado]
- Neto, A. (1965, 23 de octubre). A saga do Chico do Pasmado. *O Cruzeiro*.
- Notícias Populares. (1968, 6 de enero). Pedro Mico vai mostrar o carnaval aos santistas. *Notícias Populares*.
- Pedro Mico. (1957, 21 de septiembre). *Correio da Manhã*, 2º caderno.
- Programa da peça Pedro Mico. (1967, julio). Acervo pessoal de Lizette Negreiros.
- Rodrigues, N. (1946). *Anjo negro*. Editora Agir.