

Encenar a Memória: proponências e figurações do coletivo em *Milagre Brasileiro*

Staging Memory: Proponencies and Figurations of the Collective in Milagre Brasileiro

André Luís Gomes

Universidade de Brasília (UNB)

Brasília | DF | BR

andrelg.unb@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0950-497X>

Resumo: A peça *Milagre Brasileiro*, de Márcio Marciano, é analisada neste artigo a partir das suas encenações realizadas pelo Coletivo Alfenim e pelo projeto Quartas Dramáticas, com o intuito de refletir sobre os desafios da figuração do coletivo na dramaturgia contemporânea. Estruturada por meio da fragmentação narrativa, da colagem de vozes e de procedimentos brechtianos, a obra desestabiliza a centralidade do sujeito e propõe uma crítica contundente à história oficial da Ditadura Militar brasileira. A inserção da figura de Antígona, situada em um campo metateatral transformado em arena de memória, amplia a dimensão política da montagem ao tensionar as fronteiras entre o íntimo e o público. Dialogando com o “drama rapsódico”, conforme conceituado por Sarrazac, e com o “teatro desagradável” de Nelson Rodrigues, o texto teatral reafirma o teatro como espaço de proposição ética, política e estética. As encenações estão disponíveis na plataforma YouTube: a do Coletivo Alfenim corresponde a uma filmagem da encenação presencial; já a do Quartas Dramáticas foi concebida originalmente para o formato virtual, em 2022, como resposta às restrições impostas pelo contexto pandêmico. O objetivo do artigo é demonstrar que, em tempos de negacionismo e apagamento histórico, a dramaturgia contemporânea – tendo como foco *Milagre Brasileiro* – resiste como gesto estético de denúncia e reimaginação do coletivo.

Palavras-chave: Dramaturgia contemporânea, *Milagre Brasileiro*, teatro político, proponência, fragmentação.



Abstract: This article analyzes the play *Milagre Brasileiro* (“Brazilian Miracle”), by Márcio Marciano, through its stagings by the *Coletivo Alfenim* and by the *Quartas Dramáticas* project, aiming to reflect on the challenges of representing the collective in contemporary dramaturgy. Structured through narrative fragmentation, voice collage, and Brechtian techniques, the play destabilizes the centrality of the subject and offers a powerful critique of the official narrative of the Brazilian military dictatorship. The inclusion of the figure of Antigone, placed in a metatheatrical space transformed into an arena of memory, broadens the political dimension of production by tensioning the boundaries between the intimate and the public. In dialogue with Sarrazac’s notion of “rhapsodic drama” and Nelson Rodrigues’s “unpleasant theatre,” the staging reaffirms theatre as a space of ethical, political, and aesthetic proposition. Both versions are available on YouTube: Alfenim’s is a recording of a live performance, while the Quartas Dramáticas version was originally conceived as a virtual reading, in 2022, in response to the restrictions imposed by the pandemic context. The article seeks to demonstrate that, in times of denialism and historical erasure, contemporary dramaturgy – with *Milagre Brasileiro* as a case study – endures as an aesthetic gesture of denunciation and collective reimagination.

Keywords: Contemporary dramaturgy, *Milagre Brasileiro*, political theater, proponency, fragmentation.

1 Introdução

A forma literária não é uma entidade estática ou neutra: ela se transforma à medida que os contextos históricos, sociais e políticos se alteram. Em tempos de crise – seja ela política, econômica, ambiental ou afetiva –, a literatura tende a reconfigurar seus dispositivos formais, instaurando novas maneiras de narrar, de construir personagens, de operar a linguagem e de se relacionar com o leitor. O teatro, nesse contexto, ocupa um lugar particularmente sensível, pois integra texto e presença, palavra e corpo sendo capaz de responder de modo imediato e contundente às urgências do presente. A dramaturgia contemporânea também tem reconfigurado seus modos de representação, tensionando as fronteiras entre ficção e realidade, entre o individual e o coletivo, entre o íntimo e o político. Diante das transformações sociopolíticas que marcam o presente – como a ascensão de discursos autoritários, o aprofundamento das desigualdades, os colapsos institucionais e os impasses da democracia representativa –,

muitas obras literárias e teatrais contemporâneas têm tensionado os modelos tradicionais de representação, deslocando o foco da subjetividade individual para a construção de uma voz coletiva, fragmentária e polifônica. Este artigo parte da hipótese de que as formas literárias contemporâneas, sobretudo as dramatúrgicas, interagem de maneira crítica e propositiva com essas mudanças, não apenas tematizando conflitos sociais e históricos, mas também reinventando os modos de produção, encenação e circulação da linguagem. Nesse sentido, a coletividade não se apresenta apenas como tema ou pano de fundo, mas como estrutura formal e ética que atravessa os textos – seja por meio de narrativas corais, da escrita compartilhada, da recusa à centralização autoral, ou da aposta em gêneros híbridos que aproximam literatura, performance, roteiro cinematográfico, documento e intervenção.

Um exemplo paradigmático dessa interseção entre forma literária, crítica sociopolítica e coletividade é a peça *Milagre Brasileiro*, escrita e dirigida por Márcio Marciano e encenada pelo Coletivo Alfenim. A montagem original, realizada em 2012, inscreve-se em um momento em que o Brasil vivia o auge do lulismo e da promessa de inclusão social, ao mesmo tempo em que já se delineavam os contornos das contradições estruturais que viriam a eclodir nos anos seguintes. Em 2019, em meio ao avanço do conservadorismo político e à ascensão da extrema direita, o coletivo decidiu disponibilizar a gravação da montagem no YouTube¹, atualizando a potência crítica da obra em um contexto marcado pela revisão autoritária da história e pela negação da memória política.

Durante o período da pandemia de COVID-19, o distanciamento social impôs uma reorganização profunda das práticas artísticas e pedagógicas, afetando diretamente as formas de presença e convivência no fazer teatral. No entanto, essa separação física, longe de significar isolamento absoluto, gerou novas formas de experiência íntima, coletiva e de escuta compartilhada. No experimento de encenação da leitura², realizado pelo projeto *Quartas Dramáticas*³ cada leitor-ator ou leitora-atriz estava em sua própria casa, em diferentes pontos da cidade, mas integrado a uma concepção estética coletiva e a uma estrutura dramatúrgica comum. A encenação virtual, nesse caso, deslocou os limites convencionais da cena, articulando as singularidades de cada corpo-espço em um gesto de comunhão poética e política. O que se viu foi a emergência de uma coletividade forjada não pela presença física, mas por uma proposição ética de escuta, afetação e corresponsabilidade artística. Nesse sentido, a intimidade tornou-se porosa, exposta à alteridade e convocada a se engajar em um exercício coletivo de construção de sentido. Em carta enviada a Sergio de Carvalho, Jean-Pierre Sarrazac observa que

o íntimo era justamente o contrário do intimismo: não uma retirada para a esfera do privado, mas um deslocamento mútuo e um tensionamento, característicos das dramaturgias da subjetividade, do privado e do público. A constituição, precisamente, do que Nicole Loraux [...] chama de ‘vínculo da divisão’ entre o íntimo e o político. [...] o íntimo – esse superlativo, esse interior do interior – deve ser enten-

¹ Conferir ANDRÉ LUIS GOMES, para link de acesso.

² Conferir COLETIVO DE TEATRO ALFEIM, para link de acesso.

³ O *Quartas Dramáticas* é um projeto de extensão universitária vinculado ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília (UnB), coordenado por mim desde sua criação em 2010. Inicialmente voltado à divulgação de textos teatrais por meio de leituras públicas, o projeto ampliou, ao longo dos anos, seus objetivos e metodologias. Atualmente, desenvolve pesquisas em torno da prática de “encenar a leitura” como estratégia estética e pedagógica que visa integrar o texto dramático – em seus diversos suportes – ao espaço cênico, explorando suas dimensões performativas, discursivas e políticas.

dido como a nossa conexão mais estreita com o que nos é exterior, com o Outro, com o que nos é estrangeiro. (Sarrazac, 2020, *on line*)

A cena doméstica, convertida em espaço de criação, revelou-se então como território de atravessamentos e encontros, onde a performatividade do íntimo se ressignifica como dispositivo político. Assim, mesmo diante das limitações materiais impostas pelo confinamento, a leitura encenada reafirmou seu potencial proponente: ao operar nos interstícios entre palavra, corpo e escuta, ela atualizou a cena como lugar de convocação coletiva, capaz de mobilizar subjetividades e tensionar fronteiras entre o público e o privado, o individual e o coletivo.

Ao investigar os modos em que a forma literária se rearticula frente às transformações do presente, este estudo propõe uma reflexão sobre os gestos estéticos que procuram reinscrever o comum no coração da criação artística, tendo em vista texto dramatúrgico e encenação. A coletividade é compreendida aqui como princípio de composição e de proposição política: ela se inscreve nos textos como potência de dissenso, como recusa da lógica do eu hegemônico e como ensaio de novas formas de convivência, escuta e resistência. Ao situar a noção de coletividade no cerne da discussão sobre forma e política, este artigo busca contribuir para o debate contemporâneo sobre os vínculos entre estética e sociedade, entre criação e transformação, entre escrita e comunidade. Afinal, em um tempo marcado pela fragmentação e pelo esgotamento de projetos coletivos, o teatro ainda pode operar como espaço de reencontro, invenção e reconfiguração do comum.

Como nos lembra Jacques Rancière (2009), a política da arte não se define por seus conteúdos ideológicos ou por sua filiação partidária, mas pela forma como ela reorganiza o sensível, ou seja, pelos modos como torna visível o que antes era invisível, audível o que era silenciado, e pensável o que era excluído da partilha comum do mundo. Essa “distribuição do sensível” se realiza, muitas vezes, por meio de operações formais que deslocam as convenções de percepção, exigindo do leitor ou espectador uma reconfiguração dos modos de atenção e de escuta. É nesse sentido que a coletividade, enquanto princípio composicional e político, ganha centralidade nas práticas literárias e teatrais que se abrem à polifonia, à fragmentação e à performatividade.

Jean-Pierre Sarrazac (2012), ao refletir sobre os impasses da dramaturgia tradicional e as possibilidades do chamado “drama pós-dramático”, destaca a emergência de formas rapsódicas, descontínuas e rizomáticas que recusam a linearidade e a clausura narrativa em favor de uma escritura que privilegia a dispersão, a montagem e a interpelação direta do público. Nesse “drama rapsódico”, como ele o denomina, a cena se transforma em lugar de enunciação múltipla, onde os fragmentos de voz, de memória e de experiência coletiva se articulam em um tecido textual aberto, em permanente reinvenção.

Paul Zumthor (1993), por sua vez, ao discutir a performance como ato poético e comunicativo, sublinha a força relacional do texto quando ativado no espaço da presença. Para ele, a performatividade é inseparável da ideia de comunidade: é no ato partilhado da enunciação que a palavra adquire espessura social e política. Assim, leituras encenadas como a de *Milagre Brasileiro* em 2022, realizadas de modo remoto, apesar da mediação tecnológica, reafirmam a capacidade do texto dramático de convocar presenças, instaurar vínculos e gerar pensamento comum – mesmo à distância.

Por fim, Umberto Eco (1989), ao desenvolver a noção de “obra aberta”, já antecipava que a incompletude e a polissemia formal de um texto podem funcionar como convite à

participação ativa do leitor. No entanto, propomos aqui uma ampliação dessa ideia com base no conceito de *proponência* que venho pesquisando e desenvolvendo no âmbito do projeto Quartas Dramáticas: além da abertura estrutural que permite múltiplas interpretações, muitas obras contemporâneas carregam proposições implícitas – éticas, estéticas e políticas – que, mesmo não sendo declaradas, orientam os gestos de leitura e de encenação. Neste artigo,⁴ essas proposições funcionam como vetores de ação, convites à partilha, sugestões de posicionamento diante do mundo.

2 *Antígona*: o íntimo como extimo, memória e política

A peça *Milagre Brasileiro*, escrita por Márcio Marciano e encenada originalmente pelo Coletivo Alfenim, mobiliza uma escritura dramatúrgica que transita entre o plano do doméstico e o campo do político, entre o trauma íntimo e o silenciamento histórico coletivo. No artigo “Um coração que ferve pelo que faz gelar: história e mito no espetáculo *Milagre Brasileiro*”, o pesquisador Diógenes Maciel sintetiza a fábula/enredo da peça:

No âmbito da fábula/enredo desta peça, tudo se dá muito mais pela ausência de um encadeamento de ações do que pelo seu contrário, instituindo uma reflexão mítico-histórica em torno de *possíveis* (Sarrazac, 2009) que envolvem aspectos da história recente brasileira, a saber, o contexto pós-AI-5 (dezembro de 1968) e a discussão sobre o próprio teatro, sobre as possibilidades e impossibilidades de representação estética de um evento tomado enquanto trauma histórico, sintetizado na emergência discursiva e, ao mesmo tempo, fantasmática de uma (im)personagem: o desaparecido político, centro, então, deste espetáculo. (Maciel, 2014, p.21)

Essa síntese da fábula/enredo permite reflexões sobre os mecanismos dramatúrgicos de *Milagre Brasileiro*. Ao articular referências intertextuais a obras como *Antígona*, de Sófocles, e *Álbum de Família*, de Nelson Rodrigues, a peça opera sobre camadas simbólicas de longa duração, reativando arquétipos da cena ocidental – a filha que desafia o poder em nome da dignidade dos mortos, a família como campo de opressão e perversidade – e os reinscrevendo no contexto da repressão estatal brasileira, especialmente na figura dos desaparecidos políticos.

A primeira camada intertextual de *Milagre Brasileiro* se revela no diálogo com *Antígona*, de Sófocles, tragédia que cristalizou, ao longo da tradição ocidental, a figura da mulher que, em nome da justiça e do amor aos mortos, se insurge contra as leis do Estado. Essa figura arquetípica, que desafia a interdição de Creonte e insiste em dar sepultura ao irmão Polínice, emerge na peça de Márcio Marciano não como mera referência clássica, mas como matriz simbólica para repensar os conflitos contemporâneos entre poder e memória, corpo e política, vida e violência institucional.

No contexto brasileiro, a figura da *Antígona* ressignificada assume contornos específicos: ela encarna não apenas a recusa individual à norma injusta, mas o gesto coletivo de enfrentamento ao apagamento histórico e à negação do luto das famílias de desaparecidos políticos. Em *Milagre Brasileiro*, os mortos não nomeados, os corpos não devolvidos, os silêncios

⁴ Este artigo tem como base o trabalho de conclusão de curso desenvolvido por Rute Leal, sob minha orientação, no qual a autora também atuou na montagem da encenação virtual analisada. Conferir: MOREIRA, 2022.

impostos pelo Estado e os traumas herdados se inscrevem como feridas abertas, clamando por rituais que restituam a dignidade dos que foram arrancados da vida e da memória. Essa proposição estética e política se materializa de forma contundente logo na rubrica inicial da peça, que descreve uma cena carregada de significados visuais e simbólicos:

Nas laterais do campo, lado a lado, os atores narradores têm o rosto encoberto com cartazes que pendem do alto e que reproduzem seus retratos com a legenda: 'Terrorista – Para o seu bem-estar e o de seus familiares, denuncie'. A atriz que representa Antígona lança em movimento pendular uma lâmpada em resistência que também pende do teto. (Milagre Brasileiro, 2009, p. 1)⁵

Essa rubrica, ao mesmo tempo imagem e gesto, condensa os principais vetores do drama: o silenciamento imposto pelas narrativas de Estado, a construção da figura pública do “inimigo interno” e a persistência da luz – ainda que frágil e instável – como símbolo de resistência e de memória. Os cartazes que cobrem os rostos dos atores denunciam o apagamento das identidades, ao mesmo tempo em que expõem a lógica da delação e da vigilância que atravessou o Brasil durante a ditadura e que ressurge em contextos de recrudescimento autoritário. Tais escolhas estéticas mobilizam procedimentos brechtianos ao instaurar o distanciamento crítico (*Verfremdungseffekt*), rompendo com a ilusão mimética e convocando o espectador a uma posição de análise e reflexão. A ocultação dos rostos impede a identificação imediata com os personagens, deslocando o foco da emoção para a estrutura social que os oprime. A sobreposição entre o corpo do ator e a denúncia performada atua como *gestus*, revelando a atitude política e histórica das figuras em cena, enquanto a oscilação da luz projeta o teatro como arena de conflito, em que a memória é tratada não como dado, mas como disputa simbólica e ideológica.

O corpo da atriz-Antígona, por sua vez, desloca-se sob a oscilação de uma lâmpada – figura de instabilidade, mas também de persistência luminosa – sugerindo uma coreografia do risco, da denúncia e da insubmissão. O movimento pendular da lâmpada, longe de ser apenas estético, encena uma oscilação entre luz e sombra, entre o dito e o interdito, entre a vida e a morte. A escolha desse gesto reafirma a dimensão proponente da cena, na medida em que sugere à encenação formas de lidar com o trauma e de manter acesa a memória dos que foram apagados.

A peça, ao tensionar o interdito da palavra e do corpo – interdito que marca também a tragédia sofocliana –, propõe uma atualização dramatúrgica da tragédia clássica, em que o heroísmo não reside mais na ação individualizada, mas na resistência coletiva e silenciosa. Nesse sentido, a peça se aproxima das práticas do teatro épico brechtiano: ao invés de emocionar passivamente, provoca o pensamento, evidenciando os mecanismos históricos e políticos da violência.

A proponência do texto revela-se, aqui, no modo como *Milagre Brasileiro* não dramatiza a dor como espetáculo, mas como proposta de enfrentamento. A evocação de Antígona serve para ativar uma cadeia de significações em torno do direito à memória, do dever de nomear os ausentes e da urgência de reconstituir os vínculos comunitários dilacerados pela repressão.

Ao nomear a personagem como ATRIZ QUE REPRESENTA ANTÍGONA, o dramaturgo já instaura uma tensão com as estratégias brechtianas de distanciamento, rompendo com a ilusão cênica tradicional. Em vez de buscar o acolhimento emocional da plateia, a cena se

⁵ Doravante usaremos apenas a sigla MB seguida de paginação.

constrói como um monólogo metateatral, marcado pela indignação e pelo tom de denúncia. Nesse discurso, o público é diretamente interpelado, como se cada espectador e espectadora fosse um desdobramento de Ismênia – a irmã que, na tragédia clássica, recusou-se a acompanhar Antígona no gesto de enterrar Polínice. Assim, o texto desloca a fábula mítica para o presente, ativando sua dimensão ética e política. Nesse contexto, ecoa a contundente advertência da personagem:

O que fazem aqui? O que pretendem? Neste lugar não há nada a não ser a Morte. Vão embora. Tudo foi destruído, aniquilado, não há indícios, não há lembranças. Nenhuma lição moral, nenhum alento, nenhuma esperança. Vão embora, já disse. (MB, p. 2)

A fala, com sua força negativa e seu apelo à retirada, opera como contranarrativa diante de discursos conciliatórios ou redentores, reforçando a potência trágica e política da cena. Esse tom agressor, de rejeição ao consolo e à narrativa linear, antecede a entrada do coro, que irrompe com uma canção de timbre singelo e acolhedor, deslocando a cena do confronto para a partilha. O coro – que aqui parece configurar-se como uma extensão da própria plateia – responde à interpelação da atriz-Antígona indagando pela memória. Não se trata, porém, de uma memória ordenada ou restauradora, mas de uma lembrança instável, porosa, subjetiva e coletiva ao mesmo tempo. Como enunciam os versos da canção:

Uma voz falará por mim
Voz humana
Que tomo de empréstimo
Corpo que dança
Enquanto me pensa
Memória, minha memória
Continente
Do nada
Memória
Turva, una, plural. (MB, p. 3)

Essa composição coral evidencia o que Sarrazac (2012) define como “dramaturgia do entre” – um espaço de tensão entre vozes, tempos e afetos, onde a cena já não apresenta verdades absolutas, mas convoca o espectador ao risco da escuta. A memória, aqui, não é um repositório fixo de fatos passados, mas um campo de forças em disputa, sempre reconfigurado no presente da enunciação. É nesse sentido que Didi-Huberman (2012), ao refletir sobre as imagens da catástrofe, afirma que recordar não é restaurar, mas resistir ao apagamento: lembrar é acender “um ponto de incêndio” no tecido da história.

Assim, o texto dramaturgico e a encenação realiza o que Walter Benjamin (2012) denominou de “passado carregado de agora” – uma constelação onde o tempo histórico é revisto a partir da urgência do presente. O gesto de rememorar, portanto, não se dá como repetição, mas como deslocamento crítico, como escavação das ruínas que o discurso oficial tentou soterrar. A presença do coro, como corpo coletivo e voz múltipla, transforma a cena em um campo de escuta radical, onde a memória se constitui como acontecimento cênico: turva, una, plural.

Seguindo a análise de Maciel (2014), a dramaturgia de *Milagre Brasileiro* apresenta uma estrutura fragmentária e episódica, deliberadamente desvinculada de um fluxo nar-

rativo contínuo. Articulada por conexões abruptas, ela renuncia à construção da “fábula” – como destaca o próprio dramaturgo – e impõe aos atores o desafio de mobilizar seus “corpos expressivos” para dar forma a uma “virtualidade” que, segundo Marciano, “somente pode se constituir em personagem como ausência” (Marciano *apud* Maciel, 2014, p. 14).

Neste sentido, numa conjunção insurgente de vozes, atrizes, designadas por números, se desdobram em mulheres perseguidas e torturadas por um sistema opressor. As falas evocam memória das violências sofridas e de identidades dilaceradas pela repressão, transformando a dor em denúncia e resistência. Outra voz que abruptamente ganha a cena – como indica a rubrica, no fundo do palco, de costas para a plateia e com um urinol à sua frente – é o PAI DE FAMÍLIA, que aparenta urinar enquanto ordena, em francês, que Antígona e Ismênia coloquem vendas nos olhos: *‘Antigone! Ismène! Mettez le bandage dans les yeux!’* O gesto impõe não apenas a cegueira literal, mas materializa uma ordem patriarcal que exige obediência e apagamento. Sob uma perspectiva brechtiana, a cena rompe com a ilusão mimética e provoca novo distanciamento crítico, levando o espectador a refletir sobre a naturalização da autoridade e da submissão. Já sob a ótica foucaultiana, trata-se de uma prática discursiva e disciplinar, em que o corpo feminino é controlado e domesticado pela figura masculina que o vigia e o regula. A venda imposta às personagens femininas revela a violência simbólica que silencia o saber das mulheres, nega-lhes a visão e as relega ao espaço da obediência, transformando a cena em uma denúncia das estruturas de dominação que atravessam o corpo, o gênero e a memória.

A figura do Pai, mais do que um personagem, torna-se uma metáfora do poder autoritário, do controle disciplinador e do discurso opressor que rege as relações familiares e sociais. É ele quem impõe regras, silencia vozes e naturaliza a hierarquia, sobretudo em relação às mulheres, que, em tom resignado e coletivo, declaram em coro: *“Peço perdão aos mortos / Mas obedeço aos governantes / Ter pretensões ao impossível / É loucura!”*. Essas vozes femininas, organizadas em coro trágico, não apenas denunciam a violência simbólica da obediência, mas expõem os limites impostos à ação e ao desejo das mulheres em uma sociedade marcada por opressões históricas e institucionais.

Os monólogos em francês do PAI DE FAMÍLIA introduzem um jogo intertextual sofisticado, estabelecendo ressonâncias com o universo rodriguiano e suas próprias caricaturas da moral familiar. Esse uso do francês – idioma da cultura aristocrática europeia – reforça a distância e o poder do pai como figura de dominação e estrangeirização, inclusive no seio da própria família. Tal estratégia acentua o estranhamento, recurso típico de uma cena brechtiana, deslocando o espectador da identificação imediata para uma postura mais crítica diante da encenação.

A rubrica que solicita explicitamente *“A PRIMEIRA FOTO DO ÁLBUM DE FAMÍLIA”* – com letras em caixa alta – insere-se no contexto de 1968, ano emblemático de insurgências políticas e culturais. Ao convocar esse símbolo fotográfico em meio a uma peça profundamente crítica, o dramaturgo não apenas ironiza o ideal da família nuclear como também questiona o lugar da memória, da representação e da história oficial. Trata-se de uma provocação que desestabiliza os alicerces do álbum familiar como registro afetivo e privado, convertendo-o em documento público e político, passível de crítica e desconstrução.

3 *Álbum de Família*: o trágico grotesco e o desmonte da estrutura patriarcal

O segundo eixo intertextual mobilizado em *Milagre Brasileiro* é, portanto, o vínculo com *Álbum de Família*, de Nelson Rodrigues, peça marcada pelo incômodo, pelo tabu e pela corrosão das imagens idealizadas da família. Na dramaturgia de Rodrigues, o núcleo familiar é retratado como espaço de opressão, violência e perversidade – não como abrigo, mas como cárcere simbólico, regido por estruturas autoritárias e pulsões subterrâneas.

Márcio Marciano ativa esse referencial rodrigueano não como repetição, mas como deslocamento crítico. Se em Nelson Rodrigues os traumas familiares frequentemente se encerram em um círculo de fatalismo e perversão, em *Milagre Brasileiro* eles se abrem para uma leitura estrutural da violência, revelando o modo como o poder patriarcal se articula com os dispositivos do Estado repressivo. O pai, o marido, o general – essas figuras muitas vezes se confundem ou se sobrepõem no texto, compondo um sistema contínuo de dominação.

A peça opera, assim, com os elementos do trágico grotesco – o absurdo, o escatológico, o violento – como estratégia estética de denúncia. A família em cena é um microcosmo do autoritarismo nacional: lugar onde se repetem as dinâmicas de controle, silenciamento, tortura e negação. Nesse ponto, a peça mantém uma relação tensa com *Álbum de Família*: se em Nelson Rodrigues a denúncia tende à claustrofobia, em Marciano ela se torna campo de proposição, abrindo-se ao político e à coletividade.

Essa dimensão “extimista do íntimo”, como propõe Sarrazac, é também uma via de leitura crítica do próprio corpo dramático da peça. As canções, os monólogos carregados de dor, os silêncios abruptos, as lacunas narrativas e os fragmentos de fala não comunicam apenas interioridade, mas expõem as ruínas de uma subjetividade atravessada pela história. Assim, o texto não se apresenta como um espelho da alma, mas como campo de disputa simbólica, onde a memória, a violência e o desejo se condensam em gesto poético e político.

Em *Milagre Brasileiro*, a crítica à ideologia da família tradicional é articulada por meio do ator-narrador, que assume a função de comentador e guia da memória coletiva. Essa perspectiva se concretiza, sobretudo, na explanação das imagens que compõem o *Álbum de Família* – dispositivo cênico e dramático que não apenas organiza a narrativa como também evoca simbolicamente a construção ideológica do passado. A sequência de fotos do álbum não remete a uma memória afetiva ou doméstica, mas opera como alegoria da nação sob o regime militar, funcionando como índice da propaganda oficial durante o chamado “Milagre Econômico”, que compreende o período entre 1968 e 1973.

Um exemplo claro dessa operação dramática está na descrição da primeira fotografia do álbum, que espelha o discurso ufanista imposto pelo Estado. Nesse trecho, observa-se o entrelaçamento entre a representação familiar e a narrativa de progresso econômico, evidenciando como a dramaturgia tensiona os limites entre o privado e o político: “[...] A foto na primeira página do *Álbum de Família*. [...] Estamos em tempos promissores, em pleno milagre econômico. Faz quatro anos que a Revolução Redentora trouxe de volta a ordem e a paz aos lares do país. [...]” (MB, p. 8).

A encenação desse trecho assume um papel crítico ao colocar em evidência a articulação entre o discurso de ordem e progresso e os mecanismos de silenciamento e repressão impostos pelo regime. Assim, o *Milagre Brasileiro* não apenas desmonta o ideal da família como célula harmoniosa da sociedade, mas denuncia sua função como peça-chave no apa-

rato ideológico da ditadura – sustentada pelo apagamento das vozes dissidentes e pela invisibilização dos corpos desaparecidos.

A segunda foto do álbum de família é construída de forma metateatral, quando o ATOR 2, com tom irônico, qualifica o pai como zeloso, por demonstrar preocupação com a formação educacional e cultural das filhas. Como presente de aniversário para as gêmeas, o pai oferece um teatrinho. Nesse contexto, o ATOR 2 comenta, de maneira sarcástica, que o teatro seria uma antiga instituição moral, sublinhando o tom crítico da cena. Assim, configura-se o teatro dentro do teatro, já que as meninas passam a manipular os bonecos, encenando o enterro de Polinices. Em seguida, a cena é atravessada por uma justificativa ultranacionalista do Pai de Família, que exalta a delação como um dever patriótico, afirmando que qualquer brasileiro que se omita por medo diante de decisões importantes é indigno, que a pátria deve estar acima das amizades pessoais e que ele seria capaz de denunciar até a própria mãe, caso julgasse necessário para proteger a segurança nacional.

A estrutura dramatúrgica da peça se (des)organiza como uma sucessão de colagens de episódios, em que fragmentos vão se acumulando e pulverizando questões de gênero, violência e opressão. A narrativa recusa a linearidade e aposta numa lógica de justaposição, onde as cenas se entrelaçam por tensões temáticas mais do que por encadeamentos causais. Em um dos momentos mais expressivos dessa fragmentação, ocorre um longo monólogo proferido sem pontuação, como se dito em um único fôlego, acumulando sensações, imagens e acontecimentos de maneira vertiginosa. Tal estratégia intensifica o fluxo de consciência da personagem e o sentimento de asfixia diante das violências impostas.

Em seguida, a peça apresenta um diálogo carregado de ironia entre o Coronel Valhacouto e o Pai de Família, que se refere ao jovem como um desvio dos padrões esperados de masculinidade. O Coronel questiona: “Então é este o rapaz? Que coisa! Para onde caminha nossa juventude...” (p.13), ao que o Pai responde com desalento, acusando o filho de se interessar por poesia e projetos de vida alternativa. A preocupação do Coronel se volta, então, à sexualidade do jovem, perguntando se ele já demonstrou “interesse natural pelo sexo oposto”. A resposta – “Apático. Passa o dia lendo livros encapados com papel de embrulho” – evidencia não apenas a tentativa de patologização do comportamento desviante, mas também o silenciamento de subjetividades que não se alinham à normatividade imposta. O diálogo prossegue com a oferta de um «remédio» para tais males, sugerido como um serviço de cunho corretivo, sob a chancela de sigilo, com a entrada de uma figura feminina responsável por tal “tratamento”. A construção da cena expõe, de maneira crítica, os dispositivos de repressão e correção moral disfarçados de zelo familiar e institucional. É nesse momento que adentra a atriz que representa Antígona, agora transfigurada em Madame Ronsard – uma meretriz decadente, de gestos largos e murmúrios afrancesados, cuja presença sublinha o cruzamento entre erotismo, poder e decadência. Essa transfiguração confere à figura de Antígona um viés paródico, ao mesmo tempo em que tensiona os sentidos morais e simbólicos da personagem trágica, convertida aqui em alegoria grotesca dos mecanismos de repressão sexual e disciplinamento dos corpos.

Em transição musical, o ator que representa o Pai de Família retira a máscara, revelando não apenas o rosto, mas também uma fratura interna. A cena adquire um tom confessional, marcado por pequenas falas-monólogos que, entre silêncios e pausas, recuperam memórias de torturas, cumplicidades e arrependimentos. A quebra da figura autoritária por meio do gesto de desmascaramento não simboliza redenção plena, mas uma brecha de

humanidade trêmula, que emerge tardiamente. Esse momento de exposição íntima prepara a entrada do CORO, que sintetiza em tom grave e poético o núcleo trágico da peça.

As vozes do coro, em uníssono, declaram:

Há muito de terrível. Mas nada
É mais terrível do que o homem.
Tudo aprendeu. Versado.
Ignorante. Não chega a nada.
Tudo é possível para ele,
Mas um limite possui.
Quando não o encontra, transforma-se
Em seu próprio inimigo.
O que é humano
O homem não estima e assim
Monstruoso torna-se a si próprio. (MB, p. 15)

Esse canto coral, que evoca a tradição da tragédia grega, recoloca o homem no centro da catástrofe que ele mesmo fabrica, rompendo com a ilusão de progresso e domínio. A passagem funciona como comentário ético e metateatral, atualizando o papel do coro como consciência coletiva, que não apenas observa, mas intervém, julgando e relançando ao público a responsabilidade de interpretar – e de agir. Aqui, a tragédia se reencena não apenas como forma, mas como gesto político, revelando a monstruosidade latente nos mecanismos de poder e a urgência de seus limites.

O desfecho da cena intensifica o embate ético e simbólico instaurado ao longo da peça. Após o canto do coro, que denuncia a monstruosidade humana quando esta ultrapassa os próprios limites, a ATRIZ ANTÍGONA irrompe em resposta, reinstaurando o gesto originário da tragédia: a recusa ao esquecimento e a defesa do direito à memória. Dirigindo-se ao coro – e, por extensão, ao público –, ela afirma com solenidade: “Os deuses não querem ver sem sepultura o filho retalhado.”

É um retorno à figura de Antígona como símbolo da desobediência civil e do compromisso com os ritos da memória, mesmo diante da interdição do poder. A resposta do coro – “Por que é tão obstinada?” – revela a perplexidade diante da resistência inabalável, que se opõe à lógica da submissão e da conveniência.

A atriz, então, encerra com uma fala lapidar: “Para servir de exemplo.” Com essa frase, o gesto trágico se atualiza como proposição política. Não se trata apenas da fidelidade a um irmão morto, mas da afirmação de um princípio: o direito de honrar os mortos, de contrariar as leis injustas, de sustentar a dignidade diante do arbítrio. Em sua obstinação, Antígona não busca glória pessoal, mas lança um exemplo a ser seguido – convocando a cena e o público à responsabilidade diante do esquecimento e da barbárie.

Após uma nova transição musical que conduz o público à terceira foto do “Álbum de Família”, o ATOR 2, assumindo a função de narrador-irônico, dirige-se ao público com ênfase teatral: anuncia, com certo sarcasmo, a terceira imagem do álbum – “a imagem acabada do fervor religioso”. Trata-se do registro das gêmeas no dia da Primeira Comunhão, evocando o ritual católico como dispositivo de disciplinamento moral e de consagração dos valores familiares tradicionais.

As cenas finais da peça se configuram como uma síntese simbólica e corrosiva da identidade nacional construída sob os escombros da violência institucional. A transição musical marca a preparação para a última imagem do “Álbum de Família”. O Pai de Família – figura que

ao longo da obra encarna o autoritarismo doméstico, a cumplicidade silenciosa e a fachada do zelo patriótico – traça no chão as linhas de um campo de futebol. Esse gesto, ao mesmo tempo banal e ritualístico, inscreve o corpo da família no campo simbólico da Nação: o futebol, espetáculo que une e hipnotiza, funciona aqui como metáfora do consenso ilusório, da celebração da vitória em meio ao fracasso ético.

A família se recompõe, em silêncio, para a última foto. Carregam flâmulas e bandeiras do Brasil – agora em frangalhos – como se sustentassem os restos de uma ideia de pátria corroída. O Pai de Família se junta ao grupo, tentando recompor a imagem de unidade e pertencimento. No entanto, à música solene sobrepõe-se o som da transmissão original do jogo Brasil x Itália, da final da Copa do Mundo de 1970 – ápice do chamado “Milagre Econômico” e marco do esforço propagandístico da Ditadura Militar. A justaposição entre o rito esportivo e o gesto teatral expõe a construção artificial do sentimento patriótico como um espetáculo cuidadosamente roteirizado para esconder os cadáveres da repressão.

É nesse contexto que a ATRIZ ANTÍGONA irrompe com seu discurso final, despido de lirismo, cortante em sua lucidez:

ATRIZ ANTÍGONA – Vão embora e amem seus filhos, seus cães e comparsas. Vão embora e amem seus subterfúgios, suas alegações de inocência. Vão embora e amem a família porque o amor é breve, porque o amor é necessário. Voltem ao seio do lar, ao âmago do ventre imaculado, porque o amor é breve e a Nação precisa continuar iludida. Voltem ao seio da terra. Ao coração do medo, da miséria, do conforto, do estrume. Vão embora e tranquem suas casas. Desliguem as conexões do verossímil. Vão embora e eu prometo uma bala na testa, o corte irreparável das veias, a queda no abismo, o ébrio silêncio dos culpados, a bem-aventurança dos cínicos, a exata argumentação dos vencedores. Vão embora e eu prometo a aniquilação irrevogável de toda contradição. (MB, p.18)

Sua fala não é mais de lamento, mas de denúncia crua e radical. A repetição da fórmula “vão embora” atua como exortação e expulsão: uma tentativa de romper com a cumplicidade cotidiana, com o pacto do silêncio que sustenta os dispositivos de poder. Ela convoca o público a encarar seus próprios subterfúgios – o amor familiar, os álibis da inocência, o conforto privado – como elementos de manutenção da ilusão coletiva.

Ao afirmar que “o amor é breve” e que “a Nação precisa continuar iludida”, a fala explicita o caráter farsesco da ideologia nacional-familiar. O apelo para que voltem “ao seio da terra”, “ao coração do medo, da miséria, do conforto, do estrume” funciona como um mergulho no inconsciente político da sociedade brasileira – onde convivem desejo de ordem, aversão à diferença e naturalização da barbárie.

O monólogo culmina numa promessa irônica e trágica: “uma bala na testa”, “o corte irreparável das veias”, “o ébrio silêncio dos culpados”, “a bem-aventurança dos cínicos”. Antígona, aqui, não apenas contesta a lei dos vencedores – ela desnuda seus efeitos: a aniquilação da dúvida, da contradição, da memória crítica. A peça se encerra, assim, não com uma conclusão conciliadora, mas com uma interpelação brutal, lançada à plateia como espelho e abismo.

Enquanto essa evocação acontece em cena, sons de fogos de artifício ecoam ao fundo, indicando que, fora do espaço privado, a coletividade celebra um triunfo nacional – possivelmente uma vitória futebolística, convertida em metáfora da celebração do mito patriótico verde-amarelo. A justaposição entre o rito religioso das meninas e a explosão de euforia

popular sugere uma crítica à fusão entre fé, nação e espetáculo. No mesmo gesto em que se consagra o corpo das meninas à religião, consagra-se o corpo nacional ao mito da unidade, apagando tensões e conflitos.

4. Considerações finais

A dramaturgia contemporânea tem enfrentado o desafio de figurar o coletivo não como um simples agrupamento de personagens, mas como uma entidade instável, polifônica e em constante tensão. Tal figuração extrapola a mera soma de vozes individuais, construindo-se, frequentemente, a partir de dispositivos formais que desmontam a centralidade do sujeito e diluem fronteiras entre o íntimo e o político. *Milagre Brasileiro*, nesse sentido, opera por uma sobreposição de vozes, estruturando-se numa colagem de diálogos entre ideias clássicas e modernas, que intensifica sua carga crítica por meio da fragmentação híbrida de linguagens e da ausência de linearidade narrativa.

O texto dramático e as encenações aqui analisadas revelam uma perspectiva crítica em relação a esse período da história brasileira, oferecendo-se como dispositivos de denúncia e reflexão. Conforme exposto no *Caderno de Apontamentos* do Coletivo de Teatro Alfenim, o dramaturgo Márcio Marciano explicita o objetivo político-pedagógico da peça: “A dramaturgia ‘desdramatiza’ os fatos para colocá-los numa chave de estranhamento, exatamente para que o público se posicione hoje em relação àquele passado.” (Lúcio Souza, 2010, p. 52, grifo nosso).

Essa “desdramatização” está alinhada à noção brechtiana de efeito de distanciamento (*Verfremdungseffekt*), que rompe com a ilusão e convoca o espectador à crítica. Por meio de recursos cênicos simples e signos emblemáticos – como o álbum, a foto, a máscara –, a montagem assume uma proposição ativa, convidando o público a refletir sobre os mecanismos históricos de apagamento e a persistência das estruturas autoritárias na contemporaneidade.

Nesse sentido, o uso de máscaras no contexto das cenas que envolvem o “Álbum de Família” ganha especial relevância. Na montagem do Coletivo Alfenim, optou-se por máscaras em forma de caveira, diretamente associadas aos desaparecidos políticos, transformando o rosto dos intérpretes em espectros de uma memória negada. Já o projeto *Quartas Dramáticas* escolheu máscaras confeccionadas com sacos plásticos, um recurso que acentua tanto a ironia quanto o ambiente de tortura evocado pelo período ditatorial. O uso dos sacos – objeto associado à asfixia – ressignifica o rosto como território de apagamento, denunciando a brutalidade do regime e produzindo forte impacto visual e simbólico.

Esses procedimentos cênicos não apenas revelam camadas ocultas da história recente do país, como também acionam o conceito de *proponência*, entendido aqui como a capacidade de certas obras de ativar proposições éticas e políticas implícitas, mesmo quando não enunciadas de forma explícita. *Milagre Brasileiro* é, assim, uma obra aberta e proponente, na qual o teatro atua como espaço de memória, denúncia e elaboração coletiva do trauma histórico.

Ao ativar essas proposições em cena, a leitura encenada de *Milagre Brasileiro* realizada em 2022 no *Quartas Dramáticas* reafirma a potência dessa dramaturgia como dispositivo coletivo de escuta e elaboração. A performance remota, fragmentada em telas, reiterou a natureza rapsódica do texto e amplificou seus efeitos de distanciamento crítico, conforme defendido por Brecht. O íntimo aqui não se fechou em si mesmo, mas transbordou em dire-

ção ao comum, revelando como o teatro – mesmo em sua forma mais contida, como a encenação da leitura – pode tornar visível aquilo que o discurso oficial insiste em apagar.

A montagem do Alfenim e a encenação da leitura virtual realizada pelo projeto Quartas Dramáticas – em sua XIX edição – compartilham uma mesma orientação política e estética. Ambas utilizam o teatro como um dispositivo de memória e denúncia. A primeira, por meio da fisicalidade e da presença direta dos corpos em cena; a segunda, por meio de recursos de mediação tecnológica que não enfraquecem, mas reconfiguram o impacto das proposições cênicas. A encenação da leitura, ainda que em formato virtual, preservou o caráter proponente do texto: um convite à partilha crítica, à escuta do não-dito, à reativação de sentidos diante da história. Ambas as montagens estão disponíveis na plataforma YouTube, o que amplia seu alcance e potencializa seu efeito político e pedagógico. Importa frisar, contudo, que a versão do Alfenim consiste em uma filmagem da encenação presencial, enquanto a versão do Quartas Dramáticas foi concebida desde o início para ser apresentada virtualmente, em 2022, em resposta às restrições do contexto pandêmico.

Nesse sentido, *Milagre Brasileiro* opera como um teatro da proposição: em vez de oferecer respostas, levanta questões, tensiona memórias, desestabiliza certezas. Ao atualizar a função política da cena, o texto dramaturgico e as encenações realizadas reafirmam a potência do teatro como lugar de resistência e de reimaginação do coletivo. Em tempos de apagamento, negacionismo e revisionismo histórico, essas obras reafirmam a urgência de dizer – em voz alta – o que tantos tentaram calar.

Assim, *Milagre Brasileiro* transforma o “álbum” da família nacional – repleto de censuras, violências e apagamentos – em campo de insurgência estética, onde os corpos silenciados reaparecem, os vínculos se reconfiguram e a cena se torna espaço de elaboração coletiva do trauma histórico.

Referências

ANDRÉ LUIS GOMES. *Milagre Brasileiro*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RRgE-vBbwMcY>. Acesso em: 08 jun. 2025.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas, v. 1).

BRECHT, Bertolt. *Pequeno Organon para o Teatro*. Tradução: André Fischer. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

COLETIVO DE TEATRO ALFENIM. *Milagre Brasileiro*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SIEBmL1XGwY>. Acesso em: 08 jun. 2025.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de João Carlos Martins Cruz. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.

LÚCIO, Ana Cristina; SOUSA, Adriano Cabral de. *Milagre Brasileiro – Teatro Alfenim – caderno de apontamentos*. Campina Grande: Bagagem, 2010.

MARCIANO, Márcio. *Milagre Brasileiro: a longa procissão de nossas misérias*. In: LÚCIO, Ana Cristina Marinha; SOUZA, Adriano Cabral de (orgs.); *Milagre Brasileiro – Teatro Alfenim* João Pessoa: Coletivo

Alfenim, 2009. MARCIANO, Márcio. *Milagre Brasileiro*.- Teatro Alfenim. Caderno de Apontamentos. Campina Grande: Bagagem., 2010, pg. 11 -12.

MILAGRE BRASILEIRO (primeira versão do roteiro: XI/2009). Inédito. Mimeo, 2009.

MOREIRA, Rute Leal. Milagre Brasileiro: significações sociopolíticas no espetáculo do coletivo de teatro Alfenim e na leitura cênica-midiática do XIX Quartas Dramáticas. 2022. 28 f., il. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras Português) – Universidade de Brasília, Brasília, 2022. Disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/33893>. Acesso em: 05 jun. 2025.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RODRIGUES, Nelson. Álbum de Família. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

RODRIGUES, Nelson. *Álbum de família*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

RODRIGUES, Nelson. Teatro desagradável. In: Folhetim, n. 7, mai-ago, 2000. Disponível em: <http://www.pequenogesto.com.br/portfolio/detail/folhetim-7/> Acesso em: 08/06/2025.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poéticas do drama moderno*. Trad. Pedro Cenoura. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Possibilidades atuais de um teatro crítico*: carta de Jean-Pierre Sarrazac a Sérgio de Carvalho (2019). Dramaturgia Dialética. 29 mai. 2020. Disponível em: <https://sergiodecarvalho.com/2020/05/29/possibilidades-atuais-de-um-teatro-critico-carta-de-jean-pierre-sarrazac-a-sergio-de-carvalho/>. Acesso em: 07 jun. 2026.

SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução de Mário da Gama Kury. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2008.