



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

JOSÉ FLAVIO CARDOSO NOSÉ

O TEATRO AMADOR A PARTIR DE DOIS P(S): PUTAS E PRESOS

CAMPINAS
2021

JOSÉ FLAVIO CARDOSO NOSÉ

O TEATRO AMADOR A PARTIR DE DOIS P(S): PUTAS E PRESOS

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em Artes da Cena, na área de Teatro, Dança e Performance.

ORIENTADORA: LARISSA DE OLIVEIRA NEVES CATALÃO

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO JOSÉ FLAVIO CARDOSO NOSÉ, E ORIENTADO PELA PROFA. DRA. LARISSA DE OLIVEIRA NEVES CATALÃO.

CAMPINAS

2021

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

N841t Nosé, Zeca, 1982-
O teatro amador a partir de dois p(s) : putas e presos / José Flavio Cardoso
Nosé. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Larissa de Oliveira Neves Catalão.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Teatro amador. 2. Prostitutas. 3. Prisioneiros. 4. Teatro comunitário. 5.
Pedagogia do teatro. I. Catalão, Larissa de Oliveira Neves, 1978-. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Amateur theater from two p(s) : prostitute and prisoners

Palavras-chave em inglês:

Amateur theater

Prostitutes

Prisoners

Community theater

Theater pedagogy

Área de concentração: Teatro, Dança e Performance

Titulação: Doutor em Artes da Cena

Banca examinadora:

Larissa de Oliveira Neves Catalão [Orientador]

Grácia Maria Navarro

Ana Maria Pacheco Carneiro

Wellington Menegaz de Paula

Vicente Concilio

Data de defesa: 09-04-2021

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-6244-2117>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/7913898191966984>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

JOSÉ FLAVIO CARDOSO NOSÉ

ORIENTADORA: LARISSA DE OLIVEIRA NEVES CATALÃO

MEMBROS:

1. PROFA. DRA. LARISSA DE OLIVEIRA NEVES CATALÃO
2. PROFA. DRA. GRÁCIA MARIA NAVARRO
3. PROFA. DRA. ANA MARIA PACHECO CARNEIRO
4. PROF. DR. WELLINGTON MENEGAZ DE PAULA
5. PROF. DR. VICENTE CONCILIO

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 09/04/2021

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer às pessoas que de formas diversas contribuíram com a realização deste estudo.

Larissa de Oliveira Neves Catalão, além de orientadora, tornou-se uma verdadeira companheira de viagem. Agradeço os diálogos potentes, as palavras incisivas, a paciência, a cumplicidade, o respeito e o carinho.

Wlad Lima, Edyr Augusto Proença, Zê Charone, Cláudio Barros, Leonel Ferreira, Maria Vitória, Magno Bucci, Lourdes Barreto, Cinderela, Maria Vitória, Yara Morales, Aline Aparecida, Jaqueline Silva, Ana Caroline, Luana Paula Alex Junior, Bruno Araújo, Danilo Santos, Flávio Domingos, Leandro Pereira, Tiago Gomes, Tiago Neves e Wilson Roberto por terem sido generosos com o compartilhamento de suas experiências artísticas. Pelas entrevistas concedidas.

Gloria Fort, pelo amor constante, apoio e auxílio tanto na criação deste estudo como na trajetória que escolhemos compartilhar. *Ti voglio bene, amore mio!*

Cora Maíra e Heitor Damí, sem vocês poucas coisas fariam sentido, obrigado por serem esses filhos-companheiros de aventuras.

Maria Augusta Pontes Cardoso, a quem tenho o orgulho de chamar de mãe, obrigado pelas horas dedicadas a escutar as páginas mal redigidas deste pesquisador semialfabetizado. Por tudo que você me ensinou.

Umberto Onofre dos Santos, amigo carinhoso e presença inestimável na minha jornada.

João Maurício e Luis Augusto, obrigado meus irmãos pelo companheirismo de uma vida.

Maria Luiza Pontes Cardoso, uma mulher sem igual e, por sorte, minha avó.

Maíra Paschoal, pela revisão atenta e generosa deste estudo.

Neide Gravato e Lairton Albuquerque, que sempre estiveram presentes na minha vida, meus padrinhos amados.

Aos sobrinhos Jhonatan Washington, Luis Gustavo, Talita Duarte, João Victor, Carlos Eduardo.

Stefano Fort, Elisabetta Padoan e Alvise Fort per l'appoggio, grazie mille.

Ana Luiza Cardoso Pereira, Cristiano Cordeiro, Eric, Mila, Rosângela Santos, Rodrigo Cardoso, Vivi Cardoso pelo apoio, carinho e hospitalidade.

Vinicius Gravato e Camila Gravato, meus compadres queridos.

Rossend Arquès e Adriana Padoan *por la ayuda desde el otro lado del Atlântico*.

Ana Carneiro e Wellington Menegaz, pelas contribuições na minha trajetória e, especialmente, no exame de qualificação. Obrigado pela generosidade.

Marcelo Lazzaratto, Gracia Navarro, Larissa de Oliveira Neves Catalão, Renato Ferracini, Mariana Baruco, Vilma Campos e Cassiano Quillici, pelas aulas na pós-graduação da Unicamp, foi nada menos que fantástico.

Jaqueline Barbosa, Eloise Almeida, Christian Rodrigues, Mariana Almenida, Giovanna Zottis, Luzia Ainhoren, Marcio Caparroz, Rogério Salatine, Thaiz Pacheco, Karine Jansen, Leonel Ferreira, Silvia Lilia, Elaine Bortolanza, Elder Aguiar, Andréa Flores, Vicente Concilio, Christina Fornaciari, João Marcos Buch, Viviane Narvaes, Luciana Mizutani e Fabiana Siqueira, por me acompanharem nessa trajetória.

Aos glúteos&molhados: Elisa Abrão, Gabriel “Danny” Perez, Gyl Giffony, Igor Nascimento, Isabel Thaler, Lis Nasser, Luciana Mitkiewicz, Maria Furlanetti, Raíssa Guimarães, Ysmaille Ferreira, Isabel Thaler, Isabella Amaral. Saudades!!!

Aos funcionários e funcionárias da Universidade Estadual de Campinas.

Aos funcionários e funcionárias da Penitenciária de Serra Azul I e da Penitenciária Feminina de Ribeirão Preto.

IN MEMORIAM

Tharcísio Antônio Nosé (meu pai)

Heitor Spinola Cardoso (meu avô)

Márcia Pompeo Nogueira

Mario Santana

Aos que tombaram pelo caminho cedo demais, a falta de vocês fez maior a reponsabilidade dos que ficamos.

Muito obrigado!

Atenção mendigos, desocupados, pivetes, meretrizes, loucos, profetas, esfomeados e povo de rua: tirem dos lixos deste imenso país restos de luxo. Façam suas fantasias e venham participar deste grandioso *BAL MASQUÉ* (BEIJA-FLOR, 1989).

RESUMO

Neste estudo, repousamos um olhar sobre as práticas teatrais amadoras, buscando compreendê-las como um evento cultural significativo estético e socialmente tanto para os atores e atrizes como para os espectadores. Para isso, apresentamos as experiências artísticas desenvolvidas por putas na cidade de Belém e por presos na região metropolitana de Ribeirão Preto. Em 2006, o grupo Cuíra do Pará fundou no bairro da Campina sua sede, o Teatro Cuíra. A região é uma das zonas de meretrício mais conhecidas e antigas da capital paraense. Por meio do diálogo artístico dos integrantes do grupo com os frequentadores do bairro da Campina, principalmente as mulheres prostitutas que trabalham na região, criou-se o espetáculo *Laquê*, levado à cena no ano de 2007. O diretor teatral Magno Bucci cria artisticamente com pessoas aprisionadas desde 2006, quando passou a desenvolver o projeto Teatro em Presídios. A experiência é realizada na Penitenciária Feminina de Ribeirão Preto e na Penitenciária de Serra Azul I, onde estão sediados os grupos de teatro Mulheres de Atenas e Confraria da Serra. Ao longo de mais de uma década de atividade, já foram realizados diversos espetáculos em que atores e atrizes vivenciam o fazer artístico enquanto estão privados de suas liberdades por determinação do Estado. Para melhor compreender essas experiências, buscamos observar ora o contexto social e cultural em que as experiências se desenvolvem, ou seja, a zona do meretrício e o sistema prisional, ora a estética à qual os artistas estão mais próximos, isto é, o teatro amador.

Palavras-chave: Teatro amador. Putas. Presos. Pedagogia do teatro. Teatro comunitário.

ABSTRACT

In this study, we analyze amateur theatrical practices, seeking to understand them as a socially significant aesthetical and cultural event for actors and actresses, as well as for spectators. In order to accomplish this, we present the artistic experiences developed by whores in the city of Belém, and by prisoners in the metropolitan region of Ribeirão Preto. In 2006, the theatre group Cuíra do Pará founded its headquarters in the Campina neighborhood, called the Teatro Cuíra. The region is one of the most well-known and antique prostitution neighborhood of the capital of Pará. Through the artistic dialogue of the members of the group with the regulars of the Campina neighborhood, mainly women prostitute who work in the region, the show Laquê was created, brought to the scene in 2007. The theater director Magno Bucci creates artistically with people imprisoned since 2006, when he started to develop the project Teatro em Presídio. The experience is held at the Ribeirão Preto Women's Penitentiary and at the Serra Azul I Penitentiary, where the theater groups Mulheres de Atenas and Confraria da Serra are based. Over more than a decade of activity, there have been created and presented several shows in which actors and actresses experience artistic work while they are deprived of their freedoms as determined by the State. In order to better understand these experiences, we seek to observe the social and cultural contexts in which the experiences take place, that is, the red-light district and the prison system; and the aesthetical language to which the artists are closest, the amateur theater.

Keywords: Amateur Theater. Whores. Prisoners. Community theater. Theater pedagogy.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Catalinas Sur	22
Figura 2 – Pintura <i>Teatro Amador</i>	36
Figura 3 – Diagrama Universo Terminológico: Pontos de proximidade e diferença entre nomenclaturas.	44
Figura 4 – Espetáculo <i>Rebeldia Rebeldia</i> , do Grupo de Teatro Erga Omnes.....	47
Figura 5 – Espetáculo teatral <i>E se eu fosse um camarão</i> , do Grupo de Teatro Comunitário do Canto da Lagoa.....	48
Figura 6 – Fôlder divulgação espetáculo <i>Amadores</i> , da Companhia Hiato de teatro.....	49
Figura 7 – <i>Continuum</i> profissional-amador.....	67
Figura 8 – Grupo de teatro de <i>agitprop</i> Blusa Azul	75
Figura 9 – Fôlders de divulgação dos espetáculos <i>História de Preta Velha</i> (2015) e <i>História de Preta Velha 2</i> (2016).....	79
Figura 10 – <i>Los Chicos del Cordel</i>	81
Figura 11 – Lourdes Barreto em foto de Silvia Lilia (2017)	84
Figura 12 – Viagem Belém-Macapá de navio	86
Figura 13 – Espetáculo <i>De pé a pé, não vamos a pé</i>	88
Figura 14 – Grupo Cena Aberta em <i>Theastai Theatron</i>	89
Figura 15 – Espetáculo <i>Aquém do eu, além do outro</i>	90
Figura 16 – <i>Vejo um vulto na janela, me acudam que sou donzela</i>	91
Figura 17 – Ator Cláudio Barros e espectador no espetáculo <i>Dama da Noite</i>	92
Figura 18 – Elenco de <i>Hamlet – um extrato de nós</i> e diretor Cacá Carvalho.....	95
Figura 19 – Cena de <i>Hamlet – um extrato de nós</i> com o ator Cláudio Barros	95
Figura 20 – <i>Hamlet – um extrato de nós</i>	95
Figura 21 – Teatro Cuíra entre os anos.....	97
Figura 22 – Estacionamento que funciona no edifício que havia sido ocupado pelo grupo Cuíra	97
Figura 23 – Mapa do Quadrilátero do Amor	98
Figura 24 – 1º Encontro Nacional de Prostitutas.....	104
Figura 25 – Fôlder de divulgação do projeto Sexo Seguro na Prostituição, realizado pelo Gempac	109
Figura 26 – Desenho do Gempac com mulheres batalhando nas ruas da Campina	110
Figura 27 – Sede do Gempac.....	110

Figura 28 – Fôlder de divulgação do “Putá Dei”	111
Figura 29 – Fôlders de divulgação do “Putá Dei”	112
Figura 30 – (baixo à direita) Interior do Teatro Cuíra, vista da plateia pelo palco	115
Figura 31 – (baixo à esquerda) Interior Teatro Cuíra. Vista da plateia pelo palco	115
Figura 32 – (alto à esquerda) Integrantes do grupo Cuíra trabalham na adaptação do edifício para a criação do Teatro Cuíra	115
Figura 33 – Cartaz de divulgação do espetáculo <i>Laquê</i>	118
Figura 34 – Espetáculo <i>Laquê</i>	122
Figura 35 – Espetáculo <i>Laquê</i> , atrizes maquiando-se em cena	123
Figura 36 – Cenário do espetáculo <i>Laquê</i> , criado por Charles Leon Serruya	135
Figura 37 – Pintura <i>O marinheiro e a prostituta</i>	136
Figura 38 – (no alto à esquerda) Personagem Maria Negra, interpretada pela atriz Papi Nunes	138
Figura 39 – (abaixo à esquerda) Imagem do bloco de carnaval	138
Figura 40 – (no alto à direita) Personagem anjo sobre a cenografia. Ao fundo, pintura das torres da Basílica de Nazaré	138
Figura 41 – Cena do batalhão	141
Figura 42 – Personagem Maria Negra	143
Figura 43 – (no alto à direita) Prostituta se preparando para a batalha	145
Figura 44 – (abaixo à esquerda) Cabelereiros arrumando o salão de beleza	145
Figura 45 – (no alto à esquerda) Prostituta sendo produzida para a batalha	145
Figura 46 – Cena da dança da cordinha.....	146
Figura 47 – Cena baile no cabaré	146
Figura 48 – Atriz Cinderela cantando música “Cinderela”Cena baile no cabaré	146
Figura 49 – Cena quarto da prostituta Ângela.....	147
Figura 50 – Cena confusão no cabaré, à esquerda a personagem Ângela.	149
Figura 51 – Cena casamento de Mário. Ao fundo, estão acesas as luzes das torres da Basílica de Nazaré. Sobre o banheiro, estão os noivos de costas para o público	149
Figura 52 – Cena agressão no espetáculo <i>Laquê</i>	150
Figura 53 – Lourdes Barreto e as personagens Maria Negra e o Anjo	151
Figura 54 – Personagem Ângela vem a cena com o vestido de noiva chamuscado acompanhada de todo o elenco.....	151
Figura 55 – Encerramento do espetáculo <i>Laquê</i>	152
Figura 56 – Ilustração de uma cela por Caco Bressane	156

Figura 57 – Artistas no documentário <i>Prisioneira da grade de Ferro</i> (2003)	171
Figura 58 – Espetáculo <i>Bizarrus</i>	180
Figura 59 – Cartaz divulgação espetáculo <i>O Topo do Mundo</i> , do grupo Sem... Nexo Com... Plexo	180
Figura 60 – <i>Fotoperformance</i> do projeto <i>Performance</i> e direitos humanos: discursos pela tolerância.....	183
Figura 61 – Espetáculo <i>Os Saltimbancos</i>	185
Figura 62 – Espetáculo <i>O dia que a casa caiu</i>	187
Figura 63 – Cartaz de divulgação do espetáculo Entrado.....	189
Figura 64 – Magno Bucci e Fabiano Rangel	192
Figura 65 – Magno Bucci e Antonio Pantaneschi	193
Figura 66 – Magno Bucci com as atrizes do grupo Mulheres de Atenas	194
Figura 67 – Espetáculo <i>Gran Circus</i> do Mulheres de Atenas	198
Figura 68 – Espetáculo <i>Leleco, o rei da cocada preta</i>	198
Figura 69 – Magno Bucci e as atrizes do grupo Mulheres de Atenas	203
Figura 70 – Atrizes refletidas em espelho	204
Figura 71 – Atriz se maquiando no Teatro Santarosa.....	204
Figura 72 – Cenário do espetáculo <i>Mas que vejo eu aí... que quadros d'amarguras!</i>	205
Figura 73 – Cena Maria e Patroa	206
Figura 74 – Cena patroas brindando.....	206
Figura 75 – Cenas da entrevista de emprego e da inspeção física	208
Figura 76 – Cena Patroa atirando caixa de leite	209
Figura 77 – Filha da empregada estudando e patroa ofendendo-a.....	209
Figura 78 – Cena do espetáculo <i>Mas que vejo eu aí... que quadro d'amarguras!</i>	211
Figura 79 – Cena do espetáculo <i>Mas que vejo eu aí... que quadro d'amarguras!</i>	211
Figura 80 – Cena do espetáculo <i>Mas que vejo eu aí... que quadro d'amarguras!</i>	212
Figura 81 – Cena do espetáculo <i>Mas que vejo eu aí... que quadro d'amarguras!</i>	213
Figura 82 – Cena do espetáculo <i>Mas que vejo eu aí... que quadro d'amarguras!</i>	213
Figura 83 – Encerramento do espetáculo <i>Mas que vejo eu aí... que quadro d'amarguras!</i> ...	214
Figura 84 – Encerramento do espetáculo <i>Mas que vejo eu aí... que quadro d'amarguras!</i> ...	214
Figura 85 – Cenas do espetáculo <i>Grande Hotel Torre de Babel</i>	216
Figura 86 – Personagens Maria e Jesus, no espetáculo <i>A Paixão de Cristo</i>	218
Figura 87 – Espetáculo <i>A Paixão de Cristo</i>	219
Figura 88 – Apresentação do jogral <i>Copa do Mundo</i>	220

Figura 89 – Cartaz de Bruno Araújo do espetáculo <i>A viagem de Chico</i>	222
Figura 90 – Personagens Avó, Mãe e, ao fundo, rádio.....	223
Figura 91 – Objetos cênicos	224
Figura 92 – Chico revela que sonha em ir para a cidade	224
Figura 93 – Cenas do espetáculo <i>A Viagem de Chico</i>	225
Figura 94 – Trêm/ônibus partindo da estação.....	226
Figura 95 – Chico e estelionatário	226
Figura 96 – Chico e empresário	227
Figura 97 – Chico sendo agredido.....	227
Figura 98 – Espetáculos analisados	257
Figura 99 – Comparação entre profissionais e amadores em relação à composição da personagem	261
Figura 100 – Foto de arquivo pessoal do autor.....	272

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Evolução das pessoas privadas de liberdade entre 1990 e 2016	154
Gráfico 2 – Dados de imputações criminais (2019)	157
Gráfico 3 – Taxa de homicídios no estado de São Paulo (2001-2018)	161

SUMÁRIO

PRÓLOGO, OU UMA CARTA PARA VOCÊ	17
Uma influência prévia: o movimento de teatro comunitário argentino	21
INTRODUÇÃO.....	26
História “muito” concisa do teatro amador	31
I ABRAM-SE AS CORTINAS OU OS LENÇÓIS IMPROVISADOS: ENTRAM EM CENA OS AMADORES.....	36
1.1 Universo terminológico	38
1.1.1 <i>Nomenclatura dos participantes</i>	45
1.1.2 <i>Vale a pena falar do teatro amador?</i>	51
1.1.2.1 A legitimação/deslegitimação do artefato artístico.....	56
1.1.2.2 Teatro amador no ordenamento jurídico brasileiro	59
1.2 Pistas de conceituação	63
1.2.1 <i>As singularidades do teatro amador segundo Mervant-Roux</i>	70
1.2.1.1 O objetivo da atividade deve ser o teatro, não uma ação conduzida pelo teatro	72
1.2.1.2 O projeto deve ser autônomo.....	75
1.2.1.3 De uma forma ou de outra, a relação com o público deve ser registrada em uma perspectiva próxima dos participantes	77
II PRIMEIRO P: O teatro das Putas	83
2.1 O grupo Cuíra do Pará	84
2.1.1 <i>A cuíra do grupo Cuíra</i>	86
2.1.2 <i>O Quadrilátero do Amor e a Rede Nacional de Prostitutas: duas histórias entrelaçadas</i>	97
2.1.2.1 Gempac: transas institucionais, artísticas e sociais.....	106
2.2 Um novo vizinho no Quadrilátero do Amor: o grupo Cuíra	113
2.2.1 <i>Laquê: o espetáculo</i>	118
2.2.2 <i>Produção de um espetáculo para putas</i>	119
2.2.3 <i>A dramaturgia construída no calor da cena ou um espetáculo sobre encomenda para as atrizes amadoras</i>	125
2.2.4 <i>A preparação das atrizes amadoras</i>	128
2.2.5 <i>A encenação aberta ao acaso</i>	133
2.3 <i>Espectáculo Laquê: o resgate histórico de sujeitos sem direito ao registro histórico</i>	139

III	SEGUNDO P: Teatro aPrisionado.....	153
3.1	O estado de São Paulo: unidade da federação com maior população carcerária	160
3.2	Teatro na prisão: entre eles, com eles, deles para nós	165
3.2.1	<i>Teatro na prisão: entre eles.....</i>	<i>166</i>
3.2.2	<i>Teatro na prisão: com eles</i>	<i>171</i>
3.2.2.1	Zonas liminares entre e com presos	184
3.2.3	<i>Teatro na prisão: deles para nós</i>	<i>188</i>
3.3	A trajetória de Magno Bucci até o projeto Teatro em Presídios.....	191
3.3.1	<i>Grupo Mulheres de Atenas</i>	<i>196</i>
3.3.1.1	Da Penitenciária Feminina de Ribeirão Preto ao Teatro Santarosa	201
3.3.1.2	Mas que vejo eu aí... que quadros d'amarguras!	205
3.3.2	<i>Grupo Confraria da Serra</i>	<i>215</i>
3.3.2.1	A Viagem de Chico	221
3.3.3	<i>Teatro em Presídios: na teoria, a prática é outra</i>	<i>228</i>
IV	UM OLHAR SOBRE O TEATRO AMADOR A PARTIR DE PUTAS, PRESOS E OUTROS EXEMPLOS.....	232
4.1	O elenco amador	239
4.1.1	<i>O tempo dos atores e atrizes amadores</i>	<i>242</i>
4.1.2	<i>Sem prazer, por que fazer?</i>	<i>245</i>
4.1.3	<i>Acompanhamento profissional</i>	<i>250</i>
4.2	A criação teatral amadora	254
4.2.1	<i>A personagem está para o amador como o amador está para a personagem</i>	<i>258</i>
4.2.1.1	Personagens coletivas	263
4.2.2	<i>Roteirização das cenas</i>	<i>266</i>
4.3	O encontro com o público	269
4.3.1	<i>A fruição estética do espetáculo amador.....</i>	<i>271</i>
4.3.2	<i>A propagação do teatro amador.....</i>	<i>275</i>
	CONSIDERAÇÕES FINAIS, OU UM EPÍLOGO QUE NÃO FINALIZA A OBRA...278	
	REFERÊNCIAS.....	280
	APÊNDICE 1 – Entrevistas	301
	ANEXO 1 – Roteiro das cenas do espetáculo <i>Laquê</i>	363

PRÓLOGO, OU UMA CARTA PARA VOCÊ

Estado de Santa Catarina. Laguna, 17 de julho de 2020.

Estimada leitora,

Caro leitor,

Tudo bem com você? Seja bem-vindo!

Inicio nossa comunicação com um prólogo. Os dramaturgos da antiga Grécia faziam uso desse dispositivo para introduzir o tema que seria narrado pelo texto teatral ou para situar o espectador em acontecimentos prévios ao que seria mostrado pelos atores. Prólogo significa em latim “aquilo que se diz antes”. Vou usar de certa liberdade poética para chamar de prólogo minha tentativa de construir uma escrita pessoal, em que compartilho algumas particularidades da pesquisa e do pesquisador, além de trazer a influência de minha dissertação de mestrado na tese de doutorado que estou redigindo.

É importante que eu avise que não realizo nenhum ato inovador, seja por fazer uso da palavra prólogo, menos usual em um estudo acadêmico, seja pelo formato de narração que utilizo, como se escrevesse uma carta¹. No primeiro caso, Beatriz da Silva Lopes Pereira (2018) ressignifica algumas palavras que costumam ser usadas no teatro, para substituir os termos que são propostos pela Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT). Já no segundo, Simone Requião (2018) recorre a uma linguagem semelhante a que busco adotar, em que o autor desenvolve uma narração participativa, reforçando a primeira pessoa na locução como partícipe da experiência.

Mesmo que não seja sua intenção ler todas as páginas que se seguem, traz-me alegria imaginar que minhas considerações possam parecer-lhe significativas e que talvez sua decisão seja de acompanhar todo o material que apresento. Mas fique à vontade por fazer uso deste estudo da forma que lhe for mais adequada. Naturalmente, você, que está lendo, é livre para optar em não seguir adiante no texto ou saltar as páginas que julgar necessário.

Escrever diretamente para você me pareceu especialmente justificável tendo em vista o contexto em que eu, e muitas outras pessoas, encontro-me atualmente. Em 2020,

¹ Desde que realizei pesquisa de campo na Penitenciária Masculina de Serra Azul I, sede do grupo de teatro Confraria da Serra, mantenho correspondência via Correios com um dos atores. A proposta de escrever uma carta para os leitores foi inspirada no formato de comunicação que mantenho com esse ator.

enfrentamos uma pandemia causada pelo Coronavírus SARS-CoV-2. Estou há mais de cem dias praticamente sem sair de casa, contando com a companhia física de minha companheira, Gloria Fort, e de nossos filhos, Heitor Damí e Cora Maíra. Mesmo não podendo imaginar melhores companhias neste momento, sinto muita falta de encontrar outras pessoas, conhecidas e desconhecidas. Tenho a esperança de que o “encontro” seja hipervalorizado em uma possível realidade pós-pandemia, e que isso possa se refletir na arte e nos escritos acadêmicos.

Escrevi esta pesquisa entre os anos de 2017 e 2021. Nesse período, houve muitos acontecimentos que influenciaram minha escrita direta ou indiretamente. A prisão do ex-presidente da república Luís Inácio Lula da Silva, acontecida no dia 07 de abril de 2018, é um deles. Era difícil deixar de seguir o noticiário e manter minha atenção à leitura e à escrita necessárias para realizar a tese de doutorado. Desestabilizava-me emocionalmente ver a figura de um operário, que chegou à Presidência da República, sendo preso. Muitos amigos foram para São Bernardo do Campo tentar impedir que o mandado de prisão fosse cumprido na sede do Sindicato dos Metalúrgicos. Para mim, as imagens que assistia pela televisão possuíam certa contradição: enquanto muitas pessoas tentavam impedir que Lula fosse preso, foi justamente durante o seu governo que a Lei nº 11.343/06 (conhecida como lei antidrogas) foi promulgada, aumentando a punição de pessoas condenadas por tráfico ao equipará-las as que cometem crimes hediondos, como assassinato. A consequência direta é, ainda hoje, o aumento exponencial da população carcerária brasileira, composta principalmente de pessoas pobres, negras, de baixa escolaridade e que são acusadas de crimes não violentos.

Também foi impossível me manter alheio à eleição presidencial que ocorreu em 2018 e teve como vencedor Jair Messias Bolsonaro. Bolsonaro tinha sido capitão do exército brasileiro (tendo entrado para a reserva aos 33 anos de idade) e, depois, deputado federal por sete mandatos. Ele notabilizou-se por declarações misóginas, homofóbicas, racistas e de apoio à violência policial. Esta coisa de dizer que “As minorias têm que se curvar às maiorias. [...] As minorias se adequam ou simplesmente desaparecem”² é contrária à minha visão de como a sociedade poderia se estruturar, com respeito às diferenças. Não consigo imaginar outros grupos sociais mais marginalizados e silenciados em nossa sociedade do que os grupos sociais aos quais dedico este estudo: putas e presos.

Ainda assim, uma lembrança tornou-se muito especial na campanha eleitoral de 2018: quando mulheres se organizaram para resistir à eleição de Bolsonaro, criando o movimento

² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BCkEwP8TeZY>. Acesso em: 21 jul. 2020.

“Ele Não”. Eu e o Heitor fomos em duas manifestações acompanhando a Gloria e a Cora. Nossa, como foi bonito! Cantamos, dançamos e manifestamos com elas! Só que foi por um lugar de fala pouco comum para mim, pois eram as mulheres as protagonistas da ação política em que eu participava.

Esse momento me fez refletir sobre a discussão que Djamila Ribeiro (2017, p. 29) traz sobre o lugar de fala em nossa sociedade:

Para descolonizarmos o conhecimento, precisamos nos ater à identidade social, não somente para evidenciar como o projeto de colonização tem criado essas identidades, mas para mostrar como certas identidades têm sido historicamente silenciadas e desautorizadas no sentido epistêmico, ao passo que outras são fortalecidas.

É angustiante perceber como minha fala é garantida, por ser homem e branco, enquanto outras tantas vozes são silenciadas. Por isso, parece-me importante contar-lhe de qual lugar eu apresento as experiências teatrais para as quais volto minha atenção.

Passei grande parte de minha adolescência e o início da vida adulta morando em regiões periféricas da cidade de São Paulo, Burgo Paulista e Guaianazes. Convivi com a violência urbana muito de perto. Perdi a conta de quantos amigos morreram baleados – era uma coisa normal e não nos interrogávamos se era certo ou errado ou pensávamos muito sobre o perigo a que poderíamos estar expostos.

Gosto de pensar que ter vivido parte importante da minha formação na periferia de São Paulo estimula-me a desenvolver pesquisas acadêmicas que envolvam artistas de fora do *mainstream* profissional. Para indicar com maior precisão meu lugar de fala, é necessário dizer que a periferia é composta de classes sociais distintas e que eu pertencia aos mais abastados entre as camadas mais pobres. Um amigo de juventude lembrou recentemente que na adolescência foi à minha casa pedir um litro de leite para dar para a sobrinha. Esse acontecimento não ficou guardado em minhas lembranças, acho que situações como essa marcam mais quem não tinha o que comer em casa. Eu nunca precisei pedir comida a um vizinho, por mais que a falta de dinheiro fosse uma dinâmica presente em toda minha juventude.

Naquela época era comum que conhecidos entrassem e saíssem da prisão, mas eu nunca pensei que eu poderia ser preso. Quando um conhecido saía da cadeia, era dia de festa, animada com drogas lícitas e ilícitas. Esse período também marca as diversas vezes em que tomei “esculacho” da polícia, ou seja, fui repreendido fisicamente pelas forças de segurança do Estado. Essas agressões iam desde um tapa na cabeça e um xingamento, até ter que ficar com as mãos viradas para cima, enquanto os policiais batiam nelas com uma madeira. Quem

abaixasse a mão para escapar do golpe, teria como punição levar duas “palmatórias” em vez de uma.

Mesmo tendo vivenciado a violência policial em meu corpo, com o distanciamento histórico daquela época, recordo que os amigos negros eram as vítimas prediletas nos “enquadros”, sofrendo piores agressões do que os brancos, como eu. Isso só me chamou a atenção quando fui pesquisar sobre o sistema penal brasileiro e tornou-se evidente que existe uma predileção para aprisionar pessoas negras. Naquele momento, fazíamos piadas sobre as agressões sofridas e contávamos vantagens uns aos outros, como se nosso proceder durante a violência policial provasse nossa coragem e masculinidade.

Eu havia estado na cadeia apenas para gravar como figurante o filme *Carandiru*, dirigido por Hector Babenco. Foram alguns meses de filmagem em que chegávamos às cinco e trinta da manhã na porta do Carandiru, para entrar às seis. Uma lembrança desse período foi uma brincadeira que decidimos fazer: entrar um de cada vez na solitária e fechar a porta pelo lado de fora. Foram alguns segundos de grande medo, desespero, em completa escuridão quando estive ali fechado. Ainda hoje tenho pesadelos com aquele momento.

Mesmo que eu tenha tido proximidade com pessoas que estiveram presas e com a violência policial, minha imaginação não é capaz de compreender plenamente o que significa para uma pessoa passar anos encarcerada, dividindo um espaço fétido com desconhecidos, com quase nenhum momento de privacidade e seguindo a disciplina prisional.

A mesma falta de vivência possuo em relação à prostituição. Como cliente, foram poucos os contatos que tive. Conhecer esse universo por meio da zona de meretrício de Belém foi como um despertar para uma realidade sempre à vista, mas, ao mesmo tempo, invisível. Conhecer mulheres prostitutas e perceber que elas são muito mais do que a profissão que exercem foi para mim um conhecimento de vida. Mas não tenho uma experiência vivencial sobre o ato de se prostituir. Uma das passagens do livro escrito por Gabriela Leite (2010, p. 80), *Filha, Mãe, Avó e Puta*, talvez demonstre a diferença entre tentar conhecer uma realidade por empatia e vivenciá-la em seu próprio corpo:

Eu pensei comigo mesma: “Gabriela, é hoje!”. E trabalhei sem parar o dia inteiro. Quando saí de noite da zona, eu tinha atingido a marca de 78 homens. Fui tomar uma cerveja no bar com as pernas doendo, como uma atleta.

Por me considerar um observador, tentei escutar com muita atenção os homens e as mulheres com quem estive ao longo da pesquisa, principalmente os protagonistas dos eventos espetaculares que apresento. Temo não conseguir traduzir em palavras a importância para mim desses encontros, que vão muito além de realizar este estudo.

Uma influência prévia: o movimento de teatro comunitário argentino

Acredito que você saiba que o estudo que está em suas mãos se volta ao teatro praticado por amadores, trazendo como exemplos as experiências teatrais que envolveram mulheres prostitutas e pessoas aprisionadas, certo? Mas é importante que eu diga que minhas considerações também são influenciadas por diversas outras experiências teatrais, amadoras e profissionais, que realizei ou entrei em contato ao longo dos anos de atividade artística e pedagógica.

Uma das principais referências que possuo é o movimento de teatro comunitário argentino ou teatro de vizinhos, como também é conhecido. Sobre o tema, realizei minha dissertação de mestrado intitulada: *Teatro de Vizinhos, a transmissão de experiências para a criação de grupos de teatro comunitário* (NOSE, 2014).

Eu havia optado por não assumir explicitamente a influência do movimento de teatro comunitário argentino neste estudo. Minha intenção era modificar o tema de pesquisa, iniciando um novo processo que não tivesse vínculo com o anterior. Mas a Ana³ e o Wellington⁴ me avisaram durante o exame de qualificação⁵ que a supressão dessa informação seria prejudicial à compreensão do estudo.

Eu e a Larissa⁶ concordamos com eles. Mas aí tivemos que enfrentar uma questão: em que parte do texto vincular o teatro comunitário argentino com as experiências artísticas desenvolvidas por putas e presos brasileiros? Duas opções pareciam existir. A primeira era dedicar todo um capítulo ao teatro de vizinhos, como faço com o espetáculo *Laquê*, realizado pelo grupo Cuíra com prostitutas do baixo meretrício de Belém, e o projeto Teatro em Presídio, desenvolvido por Magno Bucci na região metropolitana de Ribeirão Preto. A outra, trazer a contextualização do movimento na introdução da tese. Ao fim, acabo seguindo por uma terceira possibilidade, que, naquele momento, não imaginava que existiria: introduzir neste prólogo minha experiência com o teatro de vizinhos e parte de meus estudos sobre ele. Parece-me que o tema fica bem no prólogo, por se tratar de uma pesquisa que é anterior à que realizo agora.

³ Professora Dra. Ana Pacheco Carneiro.

⁴ Professor Dr. Wellington Menegaz de Paula.

⁵ O formato mais comum de estudos de pós-graduação *stricto sensu* envolve um exame de qualificação em que o pós-graduando apresenta parte do estudo para que pesquisadores convidados possam contribuir com a pesquisa em andamento. Meu exame de qualificação contou com a contribuição dos professores Dr. Wellington Menegaz e Dra. Ana Carneiro. Ana Carneiro também participou da qualificação e da banca de defesa de meu mestrado.

⁶ Professora Dra. Larissa de Oliveira Neves Catalão, orientadora desta tese de doutorado.

Conheci o grupo Catalinas Sur no ano de 2008, quando morava na Espanha. Adhemar Bianchi e Monica Lacoste, respectivamente diretor e cofundadora do grupo, foram convidados para realizar uma oficina durante a IV Trovata de Teatre y Educació de Barcelona. O encontro foi organizado pela escola do teatro do oprimido Forn de Teatre Pa'tothom e tinha como tema: *Quan l'esperança arriba de Llatinoamèrica...*

A proposta era dividida em duas fases: a primeira, teórica e prática, destinou-se aos inscritos na oficina. Nessa, Adhemar e Monica contaram-nos sobre o grupo Catalinas Sur, na Argentina. As imagens e vídeos apresentados tiveram sobre mim uma forte impressão: um galpão transformado em teatro; espetáculos com mais de cem atores que contam com grande capacidade de produção, tudo produzido pelos vizinhos que se uniam para desenvolver suas ações artísticas. Para mim, parecia uma utopia que um projeto como esse poderia existir.

Figura 1 – Catalinas Sur



Fonte: Grupo de Teatro Catalinas Sur (2013).

Nota: De cima para baixo, da esquerda para a direita, (1) espetáculo *El Fulgor Argentino*, (2) Festas Catalinenses, (3) galpão de Catalinas, sede do grupo Catalinas Sur.

A segunda fase da oficina realizou-se em Cornellà de Llobregat, cidade vizinha a Barcelona. O objetivo era mobilizar os moradores para vivenciar uma experiência teatral comunitária que seria desenvolvida ao longo de quatro dias. Para que isso ocorresse, contatou-se previamente uma associação de terceira idade voltada para atender aos moradores, e o local

escolhido para que ocorressem as ações foi uma praça movimentada da cidade. A participação desde o início de alguns moradores e a ocupação do espaço público, segundo Bianchi e Lacoste, facilitaria que outras pessoas se aproximassem e interagissem com a proposta. Outra estratégia de mobilização utilizada foi o aquecimento vocal realizado com uma música proposta por Mônica Lacoste. A letra da música permitia, com pequenas adaptações, que pudéssemos fazer referência ao nome da cidade. Acho que para explicar melhor tenho que transcrever a música⁷, que aprendi e que ainda hoje utilizo em minhas aulas de teatro: “*En Cornellà⁸ sale el sol / Cuando es jueves⁹ quien canta soy yo / No há nada mas lindo que soltar la voz / Cantar con amigos con el corazon*”.

Essa é uma estratégia muito semelhante da que foi adotada pelo grupo Catalinas Sur nos seus primeiros anos de atividade para mobilizar os vizinhos do bairro de La Boca, quando o grupo saía pelas ruas para mobilizar novos integrantes:

*!Ay Vecino! Vengase a hacer teatro en la plaza
No vaya quedarse solo viendo tele en su casa
No vaya quedarse solo
Vengase para la plaza¹⁰ (SCHER, 2010, p. 63).*

A movimentação na praça de Cornellà chamou a atenção dos vizinhos. O canto coletivo fez com que, dos prédios próximos, as pessoas nos observassem das janelas e os frequentadores da praça ficassem curiosos pelo que estava acontecendo. Todos que se aproximavam eram convidados para integrar a roda, como Monica e Adhemar haviam nos orientado a fazer. O grupo rapidamente cresceu de aproximadamente 20 pessoas para cerca de 50.

Para o encerramento da experiência, as pessoas foram divididas em grupos menores, cada um desses imbuído de compor uma paródia com base em uma música que fosse conhecida por todos os integrantes e voltada a alguma memória da cidade de Cornellà. Convidamos os moradores e transeuntes para que nos contassem sobre o lugar onde estávamos. Adhemar Bianchi e Monica Lacoste dividiam-se para orientar sobre como fazer para que as paródias criadas se tornassem uma cena teatral, que não possuía falas, apenas o canto coral e a movimentação dos atores em cena.

⁷ Tradução que utilizo em minhas aulas de teatro: Em Cornellà, sai o sol. Na quarta-feira, quem canta sou eu. Não tem nada mais lindo que soltar a voz. Cantar com amigos com o coração.

⁸ Nesse caso, usava-se o nome da cidade que estávamos, Cornellà, mas pode ser usado o nome de qualquer outra localidade.

⁹ O dia da semana também é modificado para coincidir com o dia da atividade.

¹⁰ Tradução: Ei, vizinho! Venha fazer teatro na praça/ Não vá ficar sozinho vendo TV em sua casa/ Não vá ficar sozinho/ Venha para a praça.

Ambos os coordenadores da experiência ressaltaram que os vizinhos poderiam participar pelo tempo que pudessem ou quisessem. Lembro-me da Monica dizendo que se pode frequentar um grupo de teatro comunitário por cinco minutos ou por 50 anos e que todas as contribuições são bem-vindas. Tendo em vista que as cenas eram feitas por personagens coletivas, a falta de um participante em um dia não prejudicava a realização da cena no dia seguinte.

Para mim, ficou o aprendizado de um conjunto de estratégias que poderiam nortear atividades teatrais realizadas com atores-vizinhos, expressão adotada pelo movimento de teatro comunitário argentino para se referir aos integrantes dos grupos. Tive a oportunidade de conhecer melhor essas técnicas durante a pesquisa de mestrado que realizei na Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc) entre os anos de 2012 e 2014, com orientação da professora Dra. Márcia Pompeo Nogueira.

O grupo de teatro Catalinas Sur foi formado em 1983, primeiro ano do período conhecido na Argentina como pós-ditadura (1983-2001) (DUBATTI, 2002). O fim do período de exceção democrática fez com que diversos artistas e coletivos teatrais escolhessem o espaço público como possibilidade de restabelecer laços sociais rompidos por uma das mais brutais ditaduras entre as que tomaram o poder em grande parte da América Latina na segunda metade do século XX.

Adhemar Bianchi dirige o grupo desde que esse se originou na associação de pais da escola Carlos Della Penna e escolheu a praça Ilhas Malvinas como sua sede, em que eram realizados os ensaios, apresentações e festas comunitárias. Em 1997, o grupo mudou-se para o Galpão de Catalinas, apelidado pelos integrantes de “praça fechada”. Ali foi criado um dos mais importantes espetáculos teatrais realizados pelos vizinhos de La Boca, *El Fulgor Argentino*, dirigido por Adhemar Bianchi e Ricardo Talento em 1998 e que segue em cartaz há mais de 20 anos em constantes remontagens.

Ricardo Talento, com os integrantes do grupo Los Calandracas, havia formado em 1996 o Circuito Cultural Barracas, segundo projeto teatral vinculado ao movimento de teatro comunitário argentino. A parceria entre os integrantes do grupo Catalinas Sur e do Circuito Cultural Barracas resultou em diversas ações que tiveram por objetivo fomentar a disseminação do teatro de vizinhos.

Da vocação e da vontade dos grupos de Teatro Comunitário *Catalinas Sur* e do *Circuito Cultural Barracas* de incentivar, retransmitir e apoiar a formação de outros grupos da mesma natureza, no ano de 2002, organizaram-se novos grupos de vizinhos de distintos bairros reunidos com o objetivo comum de contar suas histórias individuais e, a partir delas, a situação geral e a de seu lugar de pertencimento (BIDEGAIN, 2007, p. 22, tradução nossa).

Em 2013, a Red Nacional de Teatro Comunitário era composta de 51 grupos teatrais que se espalhavam por todo o território argentino. Além disso, pude identificar quatro grupos semelhantes em outros países, sendo dois no Uruguai, um na Espanha e um na Itália. Grande parte desses grupos compartilha algumas características, que se originaram nas experiências do grupo Catalinas Sur e do Circuito Cultural Barracas: são grupos numerosos, contando com no mínimo 30 integrantes; a apropriação do espaço público ocorre como estratégia de mobilização de novos participantes; nos espetáculos dos grupos de teatro de vizinhos, a música e o canto comunitário possuem função estrutural; as temáticas abordadas tendem a resgatar a memória das pessoas que compartilham um território específico.

Pude experimentar parte dessas técnicas ao longo da oficina que participei em Cornellà de Llobregat, e elas influenciam o olhar que tenho sobre as experiências que apresento neste estudo. E uma informação passada por Ricardo Talento a mim, quando estive em Buenos Aires fazendo pesquisa de campo, é a gênese do questionamento inicial do estudo que desenvolvo:

Nós não pretendemos de nenhuma maneira disputar com o mundo profissional, tampouco confundir nenhum vizinho que acredite ser um profissional, porque não está preparado para essa função. Mas, quando alguma pessoa descobre que sua profissão são as artes, o criativo, então se insiste para que busque as escolas de formação, porque o caminho vai ser outro e as necessidades de formação também (TALENTO, 2012, tradução nossa).

Ter consciência de que existem diferenças no trabalho teatral realizado com artistas profissionais e com amadores significa entender a importância de se fazer uso de metodologias de trabalho específicas para cada caso.

P.S.: Revisitar a pesquisa realizada na Udesc também me trouxe importantes lembranças daquele período. Provavelmente a mais importante foi a convivência diária com Márcia Pompeo Nogueira, uma das pessoas mais importantes que passaram pela minha vida. Saudades! Acho que em outro plano estavam precisando organizar um grupo de teatro em comunidades e o chamaram, mas foi cedo demais!

INTRODUÇÃO

Ano 2007. Em Belém, o grupo Cuíra do Pará realizou o espetáculo *Laquê*, em que prostitutas do baixo meretrício contam e cantam, em cena, suas histórias e de outras mulheres da zona. Na Penitenciária Feminina de Ribeirão Preto e na Penitenciária de Serra Azul I estão sediados os grupos de teatro Mulheres de Atenas e Confraria da Serra, respectivamente. Neles, homens e mulheres aprisionados atuam há mais de uma década sob a direção de Magno Bucci. As duas experiências, geograficamente distantes, possuem em comum terem sido realizadas por artistas amadores singulares, que pertencem a grupos sociais vulneráveis, historicamente silenciados e apartados do cotidiano de grande parte das pessoas.

Esta pesquisa é voltada às práticas teatrais amadoras, tomando como exemplos as experiências realizadas por putas e presos. Para melhor compreendê-las, optamos por, ora observar o contexto particular em que elas se desenvolvem, ou seja, o sistema penitenciário e a zona de meretrício, ora o campo cultural mais amplo ao qual estão vinculadas, o teatro amador.

Para isso, dividimos o estudo em quatro capítulos. No primeiro, buscamos justificar nossa opção em nominar os atores e as atrizes dos grupos Confraria da Serra e Mulheres de Atenas e as profissionais do sexo que compuseram o elenco do espetáculo *Laquê* como artistas amadores. Encontrar a denominação mais adequada foi o primeiro desafio que enfrentamos. Em um primeiro momento, escolhemos o termo não-ator, influenciados pelas considerações de Augusto Boal em duas de suas obras: *Jogos para atores e não-atores* (1998) e *200 exercícios teatrais para atores e não-atores com algo a dizer através do teatro* (1977). Todavia o termo se tornou ineficiente ao nos depararmos com as considerações do coletivo suíço Rimini Protokoll, que questiona o termo não-ator por ele identificar um formato de vinculação com a prática teatral com base na categoria a que supostamente os atores e as atrizes não pertencem (MENDES, 2017). A problemática torna-se evidente se invertermos a questão e propusermos nominar os artistas profissionais de “não amadores”.

Uma vez que passamos a considerar o termo não-ator como inadequado, e optamos por amador, buscamos bases conceituais relacionadas ao amadorismo, seja nas práticas artísticas, seja em outros campos, para embasar nossas considerações. O conceito de *serius leisure* de Robert Stebbins (1982, 1992, 2008) e as categorias de diferenciação entre amadores e profissionais observadas por Hutchison e Fiest (1991) dão suporte à nossa opção pela nomenclatura amador. Também devemos destacar a tese de doutorado de Whittaker (2010),

que nos apontou percepções sobre a prática teatral de amadores que não havíamos vislumbrado até então.

A literatura específica sobre o teatro amador na França mostrou-se, ao longo da pesquisa, a mais aprofundada em relação a outros países, por um lado, pelos estudos da pesquisadora Mervant-Roux, que tem dois livros organizados sobre o teatro amador na França – *Du Théâtre amateur: approche historique et anthropologique* (MERVANT-ROUX, 2004)¹¹ e *Le théâtre de les amateurs et l'expérience de l'art, Accompagnement et autonomie* (MERVANT-ROUX; CAUNE; BORDEAUX, 2011)¹² –, e, por outro, por importantes encenadores do país, como Jacques Copeau (1878-1949) e Jean Vilar (1912-1971), terem buscado no fomento ao teatro amador uma possibilidade ao teatro intelectualizado que se apresentava em suas épocas (ROUBINE, 2003, p. 133). Foi por meio dos estudos realizados em língua francesa que construímos a percepção de que artistas amadores criam um evento espetacular que apenas amadores podem gerar, e observar o teatro amador por essa perspectiva é trazer a justa importância cultural para essa possibilidade do fazer artístico.

O segundo capítulo é destinado à análise da realização do espetáculo *Laquê*, em que parte do elenco era composto de profissionais do sexo. Para sua construção, realizaram-se pesquisas de campo nas quais entrevistamos os integrantes do grupo Cuíra: Edyr Augusto Proença (dramaturgo), Zê Charone (produtora)¹³, Wlad Lima e Cláudio Barros (diretores), além das atrizes amadoras Cinderela, Maria Vitória e Lourdes Barreto e do ator profissional que participou do *Laquê*, Leonel Ferreira.

Durante a construção do capítulo, a pesquisa sofreu uma importante transformação, pois, a princípio, ambicionávamos identificar técnicas teatrais adaptadas para artistas amadores. Mas percebemos que o contexto social em que as experiências artísticas amadoras se desenvolvem possui influência direta no processo de criação artística. A relação entre contexto e metodologia de trabalho torna-se mais evidente em se tratando de putas e presos, mas, em nossa visão, ela também tende a existir em experiências amadoras que derivam de outros ambientes.

O grupo Cuíra do Pará, ou apenas grupo Cuíra, como é conhecido, é um dos grupos teatrais mais importantes e de maior longevidade na cidade de Belém, tendo sido formado em 1982 por jovens artistas que buscavam explorar novas possibilidades de seu fazer artístico. Depois de mais de duas décadas de experiências, o grupo alcançou um antigo objetivo ao

¹¹ Do teatro amador: abordagem histórica e antropológica (tradução nossa).

¹² O teatro dos amadores: a experiência da arte, acompanhamento e autonomia (tradução nossa).

¹³ O arquivo com a entrevista de Zê Charone foi corrompido, portanto a entrevista não consta no Apêndice 1.

fundar sua sede, denominada de Teatro Cuíra. O local escolhido pelo grupo foi um antigo casarão localizado no bairro da Campina, conhecida zona de meretrício da cidade de Belém. Pelo diálogo do grupo Cuíra com seus vizinhos, em sua maioria mulheres prostitutas que batalhavam no bairro da Campina, que o espetáculo *Laquê* foi realizado. Mas, ao se aproximar dos frequentadores da zona de meretrício, o Cuíra não se deparou com trabalhadoras sexuais desarticuladas politicamente, pelo contrário, as putas da Campina possuem um importante histórico de lutas em defesa das profissionais do sexo, organizadas pelo Grupo de Mulheres Prostitutas do Estado do Pará (Gempac) desde 1991. A essas duas organizações sociais (grupo Cuíra e Gempac), dedicamos a parte inicial do capítulo II.

A segunda parte do capítulo volta-se ao processo de criação que culminou no espetáculo *Laquê*. A construção da obra levou mais de um ano e fez parte de um diálogo artístico realizado entre os integrantes do grupo Cuíra e os frequentadores do bairro da Campina. Após oficinas de interpretação e rodas de conversas feitas com a comunidade, aproximadamente dez artistas amadores, em sua maioria ativistas vinculadas ao Gempac, mantiveram-se com o grupo Cuíra para realizar o espetáculo. Pela necessidade de contar com uma quantidade maior de atores, principalmente para representar as personagens masculinas, incorporaram-se artistas profissionais e estudantes de teatro à experiência.

Encerramos o segundo capítulo com a descrição do espetáculo *Laquê*. Narrar o evento espetacular realizado em 2007 foi um desafio particular para a pesquisa, pois não tivemos acesso a nenhuma gravação audiovisual ou texto dramatúrgico estruturado que permitisse conhecer o encadeamento das cenas. Para se aproximar da estrutura do evento espetacular, recorremos a diversos documentos repassados por Wlad Lima e Edyr Augusto, entre os quais estavam fragmentos de cenas, um roteiro de direção e fotos da peça organizadas em ordem cronológica da apresentação. Foi por meio desse material e de conversas com pessoas que assistiram à peça que se organizou a descrição da experiência. Também enviamos para os integrantes do grupo Cuíra o texto que havíamos redigido para verificar se havia alguma informação incorreta.

No terceiro capítulo, voltamos nossa atenção ao projeto Teatro em Presídios, do qual fazem parte os grupos Mulheres de Atenas e Confraria da Serra, sediados na Penitenciária Feminina de Ribeirão Preto e na Penitenciária de Serra Azul I, respectivamente. Ambas as experiências são coordenadas por Magno Bucci, diretor teatral que desde 2006 cria artisticamente com pessoas aprisionadas na região metropolitana de Ribeirão Preto. Novamente, percebemos a necessidade de compreender melhor o contexto social em que os

grupos estão inseridos, todavia houve uma mudança substancial em relação ao capítulo anterior.

Se a pesquisa de campo na zona do meretrício ficou marcada pelos olhares furtivos e histórias “picantes”, na prisão, foram os olhares tristes de abandono que influenciaram a escrita. Mesmo que não tenhamos a intenção de romantizar a prostituição, pois inúmeras violências são cometidas contra as profissionais do sexo, constatamos com as atrizes do espetáculo *Laquê* que a zona do meretrício é envolta por um cotidiano boêmio e erótico. Já ao adentrarmos no sistema prisional, deparamo-nos com uma realidade racista e higienista. Uma das atrizes do grupo Mulheres de Atenas contou-nos ter sido presa por tentar levar uma pequena porção de maconha ao companheiro sentimental que estava encarcerado, a punição: cinco anos de restrição de liberdade. Se justiça significa “Particularidade daquilo que se encontra em correspondência (de acordo) com o que é justo; modo de entender e/ou de julgar aquilo que é correto” (JUSTIÇA, 2021), podemos afirmar que pouca justiça encontramos no sistema prisional brasileiro.

Além de trazermos considerações sobre o sistema prisional, apresentamos um levantamento das experiências teatrais desenvolvidas por pessoas aprisionadas. Pudemos identificar 32 experiências desde 1936, sendo 5 realizadas somente entre presos, ou seja, sem o auxílio de pessoas externas ao ambiente prisional, e 27 em que pessoas em liberdade coordenaram o processo de criação.

Na segunda parte do capítulo III, descrevemos a trajetória dos grupos Mulheres de Atenas e Confraria da Serra. Ao fazermos isso, temos a intenção de realizar o registro histórico das peças produzidas pelos atores e atrizes dos grupos, lutando contra o esquecimento a que grande parte das experiências teatrais não profissionais estão fadadas. Todavia, dada a longevidade do projeto Teatro em Presídios e a grande quantidade de experiências efetivadas, não foi possível identificar todos os espetáculos coordenados por Magno Bucci no sistema prisional. Também descrevemos duas peças dirigidas por Magno Bucci: *Mas que vejo eu aí... que quadro d'amarguras!*, realizada pelo grupo Mulheres de Atenas em 2017, e *A Viagem de Chico*, realizada pelo grupo Confraria da Serra no ano de 2020. A primeira assistimos por meio de gravação audiovisual disponível na plataforma YouTube. A gravação foi realizada durante apresentação no teatro Santarosa, na cidade de Ribeirão Preto. Essa foi a única experiência em que Magno Bucci pôde transcender os muros da prisão. Já *A Viagem de Chico* assistimos duas vezes dentro da Penitenciária de Serra Azul I durante a pesquisa de campo. Diversas considerações sobre a encenação, os atores e o público derivam da oportunidade de estarmos presentes nessas apresentações.

Como dito, três encenações são descritas no segundo e terceiro capítulos, *Laquê, Mas que vejo eu aí... que quadro d'amarguras!* e *A viagem de Chico*. Optamos por esse procedimento tendo em vista nossa intencionalidade de valorizar o fazer teatral amador, como evento espetacular significativo tanto para os atores como para os espectadores. Mesmo que as descrições das peças não possam substituir a presença física no momento da *performance* artística, elas trazem alguns indicativos da capacidade que artistas amadores têm de construir eventos culturais importantes e únicos.

O quarto e último capítulo é destinado a apresentar algumas singularidades das práticas teatrais amadoras. Mesmo que mantenhamos o foco principalmente nas experiências teatrais realizadas por putas e presos, abrangemos também nossas considerações a outras propostas, com o objetivo de ampliar nosso olhar sobre o teatro amador, muitas das quais foram citadas ao longo de todo o estudo. Nesse sentido, contribuem com a pesquisa os grupos vinculados ao movimento de teatro comunitário argentino, o grupo de teatro Erga Omnes (de São Paulo/SP), o grupo de teatro comunitário do Canto da Lagoa (Florianópolis/SC), o grupo de teatro do Núcleo Umbandista de São Sebastião (São Paulo/SP), o grupo de teatro amador Mecenaz (Jacuípe/BA), 27 experiências teatrais do sistema penitenciário brasileiro e uma de Portugal, o Grupo Palco & Rua (de Ouro Preto/MG) e o Grupo de Teatro da Escola Politécnica (São Paulo/SP).

O livro *Diálogo sobre a encenação: um manual de direção teatral*, escrito por Manfred Wekwerth (1997), é um importante referencial aportado ao capítulo por trazer proposições incisivas sobre a necessidade de se pensar a encenação amadora por meio de suas particularidades e desenvolver metodologias de trabalho que privilegiam a atuação de atores e atrizes que se vinculam ao teatro de forma diversa daquela realizada por artistas profissionais.

Mesmo que tenhamos como objetivo, nesse capítulo, contribuir com uma melhor compreensão do teatro amador como vertente cultural, não temos a pretensão de que nossas considerações abarquem o amadorismo teatral como um todo, pois muitas experiências podem ter maior ou menor semelhança com os temas desenvolvidos.

Uma das principais dificuldades que observamos nas práticas teatrais amadoras é a falta de troca de experiências entre seus praticantes, como se cada projeto tivesse que iniciar do “zero”. Por isso, gostaríamos de contribuir, nas nossas possibilidades, para que experiências anteriores possam ser acessadas por grupos amadores que desenvolvem suas atividades nos mais variados contextos. Se a arte puder ser considerada uma arma contra o preconceito (de gênero, raça, orientação sexual etc.), se ela puder diminuir a exclusão e a

invisibilidade de grupos sociais, então que mais e mais pessoas possam disparar arte em todas as direções. Evoé.

História “muito” concisa do teatro amador

Recorrer à historiografia do teatro amador é um dos procedimentos que usamos com frequência neste estudo, pois ela nos permitiu melhor compreender as práticas artísticas realizadas por putas e presos. Como ao longo do texto algumas passagens históricas são trazidas com o intuito de embasar nossa argumentação, optamos em desenvolver um breve histórico do teatro amador, para isso, titulado de *História “muito” concisa do teatro amador*, em referência à obra de Décio de Almeida Prado *História concisa do teatro brasileiro* (1999).

Dependendo do direcionamento do olhar que desenvolvemos, podemos identificar formas arcaicas de participantes amadores em espetáculos teatrais desde o que é considerado o berço do teatro ocidental, a antiga Grécia. Neles, existiam atuentes remunerados em cena, geralmente os que representavam personagens individuais (incluindo o corifeu), o que, para Piquê (1998, p. 214), pode ser considerado uma “semiprofissionalização” desses atores. Já Andrade (2013, p. 58) descreve os integrantes do coro da seguinte forma: “Integrados por cidadãos atenienses, os coros tinham um carácter amador e voluntário”.

Na Idade Média (séculos XIV e XV), Mervant-Roux (2012) identifica que passaram a coexistir duas possibilidades distintas de se exercer a atividade teatral na Europa, uma voltada ao convívio social da urbe, em que atores e espectadores compartilhavam o mesmo tecido social, e outra que pode ser observada como um teatro de ruptura, em que os atores apenas temporariamente conviviam com os espectadores, convívio este motivado principalmente pelo acontecimento teatral. Mervant-Roux considera os primeiros como os precursores do teatro amador e, os segundos, do profissional.

Nesse sentido, se na antiga Grécia havia atores que se vinculavam de formas diferentes em um mesmo evento espetacular, um remunerado e outro não, na Idade Média passaram a coexistir dois acontecimentos teatrais com funções sociais distintas.

Pode ser entendida como amadora a própria chegada do teatro ao Brasil, isso porque as experiências teatrais desenvolvidas pelos jesuítas, especialmente pelo padre José de Anchieta, e encenadas pelos missionários religiosos, colonos e recém-catequizados se aproximavam mais do que chamamos de amadorismo, como aponta Décio de Almeida Prado (1993, p. 15):

Se por teatro entendermos espetáculos amadores isolados, de fins religiosos ou comemorativos, o seu aparecimento coincide com a formação da própria nacionalidade, tendo surgido com a catequese das tribos indígenas feita pelos missionários da recém fundada Companhia de Jesus. Se, no entanto, para conferir ao conceito a sua plena expressão, exigirmos que haja uma certa continuidade de palco, com escritores, atores e público relativamente estáveis, então o teatro só terá nascido alguns anos após a Independência, na terceira década do século XX.

Nos dois séculos seguintes, foram comuns eventos teatrais realizados por amadores no Brasil. Nesse período, ao qual Sábato Magaldi (1997) definiu como sendo de “vazio”, ocorriam principalmente eventos cênicos realizados por artistas amadores, em representações produzidas como arte de uma festividade maior:

[...] sabemos que uma das atrações das festividades era a apresentação de peças teatrais – muitas delas adaptações de textos do Século de Ouro espanhol. Esses espetáculos eram apresentados em tabladros de madeira em praça pública, no mesmo lugar onde ocorriam as touradas, jogos de argolinhas e cavalladas. Os artistas que se apresentavam eram formados dentro das irmandades religiosas, assumindo várias funções como músicos, atores e dançarinos, ou eram moradores da província que trabalhavam como pequenos comerciantes, profissionais liberais, talvez até escravos, que poderiam atuar nas horas vagas como artistas de uma peça (MAYOR, 2015, p. 108).

Ainda segundo Mayor (2015, p. 108), no fim do século XVIII, as práticas teatrais desenvolvidas por amadores no Brasil passaram a coexistir com outra possibilidade de fazer teatral, mais voltada às expectativas comerciais, em um processo de profissionalização que apenas se firmou no século seguinte:

Houve um processo de transição no qual as manifestações cênicas passaram das ruas das províncias aos prédios das casas de ópera e vincularam-se a um circuito comercial de arte que começava a nascer – já que as casas de espetáculos foram construídas com iniciativa privada.

É interessante observar que, nesses primeiros séculos de invasão colonial, até as naus portuguesas eram transformadas em espaço cênico, para que artistas amadores se apresentassem para os outros tripulantes das embarcações que interligavam o velho e o novo continente. Um dos registros dessas representações ocorreu na nau de guerra Nossa Senhora da Nazaré, “cujo diário de bordo registra a representação, em pleno mar, de um entremez” (FARIA; LIMA, 2006, p. 23).

Se durante o século XIX ocorreram grandes transformações das práticas teatrais profissionais realizadas no Brasil, encerrando assim o “vazio” apontado por Sábato Magaldi, o teatro amador também encontrou novas possibilidades de existência. Uma dessas é marcada pela disseminação de sociedades dramáticas amadoras, os chamados “teatrinhos” ou teatro particular. Em valioso levantamento do período, o *Dicionário do teatro brasileiro*, no

glossário referente ao teatro amador, traz a dimensão desse formato de representação amadora, que, segundo os autores, alcançou províncias do norte ao sul do país (FARIA; LIMA, 2006).

Tomemos como exemplo a cidade de Rio Grande (RS) para termos uma perspectiva da proliferação de “teatrinhos” pelo território brasileiro ao longo do século XIX. O pesquisador Ezio Bittencourt identificou organizações amadoras com fins teatrais desde o ano de 1829 na cidade, mas foi sobretudo em meados daquele século que elas se proliferaram, tendo sido registrados ao menos 18 agrupamentos voltadas à prática teatral amadora na cidade entre os anos de 1849 e 1898, e isso entre uma população de aproximadamente trinta mil pessoas.

Penna Franca (2018, p. 96) identificou na cidade do Rio de Janeiro 196 agrupamentos amadoras entre os anos de 1861 e 1930:

Disseminados por todos os bairros do Rio de Janeiro e com associados de diferentes camadas sociais, grêmios, clubes e sociedades dramáticas eram espaços de sociabilidade e criação de vínculos e tensões sociais, expressas em disputas pessoais ou entre agremiações, que os definiam e marcavam posições e posicionamentos na sociedade carioca.

Na virada do século XIX para o XX, também passaram a se estabelecer associações de operários que encontraram na prática teatral uma possibilidade de fortalecer seus laços sociais e estabelecer pautas reivindicatórias. Algumas dessas, de ideologia anarquista e/ou socialista, fizeram uso da prática teatral como ferramenta de mobilização e educação popular, levando à cena textos engajados politicamente, outras desenvolveram práticas teatrais voltadas ao entretenimento de trabalhadores e seus familiares, representando espetáculos de temas ligeiros e cômicos.

Em *Antologia do teatro anarquista*, Maria Theresa Vargas (2009, p. XIII) relata a construção da sede do Club Dramático e Literário, na cidade de Paraopeba (MG), liderado pelo farmacêutico Avelino Fóscolo em 1902:

Em regime de mutirão ergueu junto àquela residência-farmácia-casa de cultura um palco, onde abrigou o “Club Dramático e Literário”. No teatrinho, o público de operários da fábrica instalada nos arredores vibrava com as frases da peça portuguesa, *Gaspar, o serralheiro* “... tu és operário, não és um vadio” ou “o operário é um escravo... somente os patrões são homens livres”.

Neste período em que os “teatrinhos” se espalhavam por diversas cidades brasileiras, alguns poucos registros indicam a existência de teatros particulares formados por pessoas negras; mas, infelizmente, poucas informações estão disponíveis sobre essas associações. Penna Franca conseguiu identificar os nomes de algumas delas na cidade do Rio de Janeiro: Grêmio Dramático dos Pretos, Grêmio Dramático Familiar Treze de Maio, Club Dramático

Xisto Bahia, contudo “a ausência de documentos específicos desses grupos não me permitiu até o momento uma análise mais aprofundada desse espaço de atuação amadorística” (PENNA FRANCA, 2018, p. 107).

Outra ramificação do teatro amador que se iniciou no século XIX pode ser nominada como teatro do estudante, pois assim se convencionou se referir a ele. Em 1829, os alunos da Academia de Direito de São Paulo, curso superior criado dois anos antes, organizaram-se para criar o Teatro Acadêmico. Após essa iniciativa, provavelmente pioneira da atividade teatral realizada por membros de uma instituição de ensino superior brasileira, a próxima experiência que tomamos conhecimento ocorreu em 1936, na recém-formada Universidade de São Paulo. Coordenados por Georges Raeders, estudantes da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL) levaram à cena em francês *As preciosas ridículas*, de Molière, e *A Luva*, escrita por Júlio Dantas com o grupo Teatro Universitário. No elenco de *A luva* estava o estudante Décio de Almeida Prado, que, em 1942, fundaria, já como professor da Escola de Arte Dramática, o Grupo Universitário de Teatro (GUT).

Principalmente a partir das iniciativas realizadas por Paschoal Carlos Magno com o Teatro do Estudante do Brasil (TEB), com início em 1938, que a denominação teatro do estudante ganhou notoriedade. O TEB também fez parte do movimento que buscou inovar as práticas teatrais no país, dando início ao moderno teatro brasileiro, com outros grupos importantes do período, como o Teatro de Brinquedo, Os Comediantes e o Teatro Experimental do Negro (DORIA, 1975). Não deixa de ser irônico que as inovações trazidas à cena brasileira a partir da metade do século XX foram realizadas, em grande parte, por grupos que se autodenominavam como amadores.

Em meados do século passado, iniciou-se o processo de disseminação de federações que buscavam organizar, fortalecer e fomentar o teatro amador. A primeira organização foi a Federação Baiana de Teatro Amador (FBTA), criada no ano de 1954. Mais de uma década depois, em 1967, formou-se a Confederação do Teatro Amador do Estado de São Paulo (Cotaesp). Após essas duas entidades pioneiras, o Serviço Nacional do Teatro (SNT) constituiu no ano de 1974 a Federação Nacional do Teatro Amador (Fenata), que teria a incumbência de promover políticas públicas nacionais para os grupos de teatro amador. Em 1977, a Fenata passou a ser denominada de Confederação Nacional do Teatro Amador (Confenata), pois ao menos 12 entidades estaduais/regionais já haviam sido criadas no Brasil (KÜHNER, 1987). Os coordenadores da Confenata buscaram ao longo dos anos construir mecanismos de gestão democrática, mesmo sendo um órgão criado durante o regime militar. Ao longo de sua existência, a instituição prestou importantes contribuições para a vida cultural brasileira,

organizando festivais, encontros, congressos etc. Mas, na década de 1990, a organização foi gradualmente perdendo importância até seu desaparecimento. Não conseguimos identificar com exatidão em que momento a Confenata deixou de existir, mas ainda hoje federações de teatro amador organizadas nos estados seguem em atividade.

A história mais recente do teatro amador, ou seja, dos acontecimentos ocorridos dos anos 1990 em diante, é marcada pela grande diversidade de abordagens. Grupos teatrais realizam suas atividades em unidades escolares (dentro e fora do currículo escolar), comunidades, hospitais e dentro do sistema penitenciário, de sindicatos e templos religiosos das mais diversas crenças. São tantos os contextos nos quais podemos observar atores amadores em cena que se torna inviável abordar todas essas possibilidades. Nesse panorama, acrescentaremos as trajetórias artísticas das putas de Belém e dos presos da região metropolitana de Ribeirão Preto, que, por meio de seu fazer teatral, deram vazão às suas inquietações.

I ABRAM-SE AS CORTINAS OU OS LENÇÓIS IMPROVISADOS: ENTRAM EM CENA OS AMADORES

Figura 2 – Pintura *Teatro Amador*



Fonte: Govorkov (1930).

Voltar a atenção às práticas teatrais amadoras é, antes de tudo, valorizar uma possibilidade de vinculação com o teatro relegada a um segundo plano no panorama cultural. Seriam os amadores, artistas? Ou leigos, que promovem eventos teatrais de qualidade duvidosa? Independente das respostas que elaboremos, fato é que pessoas com as mais diversas ocupações, e que não são profissionais do teatro, entram constantemente em cena. Espetáculos teatrais de amadores podem ser visto nas ruas, igrejas, escolas, associações de bairro, hospitais e nos mais variados locais, até nos edifícios teatrais, pois, como nos ensina Augusto Boal (1998, contracapa):

Todo mundo atua, age interpreta. Somos todos atores. Até mesmo os atores! Teatro é algo que existe dentro de cada ser humano, e pode ser praticado na solidão de um elevador, em frente a um espelho, no Maracanã ou em uma praça pública para milhares de espectadores. Em qualquer lugar... até mesmo dentro dos teatros.

Os grupos de teatro Mulheres de Atenas e Confraria da Serra, respectivamente das penitenciárias masculina e feminina de Ribeirão Preto; e o espetáculo *Laquê*, realizado pelo grupo Cuíra do Pará, no ano de 2007, com prostitutas do baixo meretrício de Belém, são exemplos de que o teatro pode ser feito por qualquer pessoa e em qualquer lugar. São experiências realizadas por atores amadores singulares e, para compreender suas práticas, se torna necessário voltar nossa atenção ao contexto macroestrutural em que estão inseridas, pois, como nos adverte Milton Santos (2006, p. 107):

Não basta analisar eventos isoladamente, se não desintegramos sua estrutura, isto é, seu padrão [...] padrões que estão sempre mudando para oferecer uma nova trama e uma nova verdade. Assim como disse Alain Gras, “a verdade não está no céu absoluto das essências, mas na trama complexa dos próprios acontecimentos”.

Buscamos, assim, compreender as tramas complexas das experiências teatrais realizadas por putas e presos, que não estão isoladas de todo o campo do amadorismo. Todavia, devemos ressaltar que se trata de projetos artísticos originais, em que o contexto das experiências e as singularidades dos participantes são agentes ativos do processo de criação, pois: “[...] a totalidade em movimento também inclui as ações tornadas possíveis em um lugar particular, a partir do qual acabam por influenciar outros lugares” (SANTOS, 2006, p. 105).

Para abordar o contexto macroestrutural das práticas teatrais realizadas por putas e presos, devemos observar que, atualmente, contamos com uma grande variedade de nomenclaturas, e que a palavra amador é apenas uma destas possibilidades.

Maria Lucia Pupo (2009, p. 02) indica que ocorreram mudanças importantes no emprego do termo amador, e se em alguns momentos contávamos com uma nítida definição deste, pois a não vinculação com o teatro profissional já permitia sua classificação como tal, na contemporaneidade se tornou mais difusa sua compreensão.

Se até há poucas décadas o não pertencimento ao extrato dos atores ditos profissionais implicava necessariamente a inserção na categoria “ator amador”, o modelo de referência, único e todo poderoso era o de um modo de produção de mercado e de desempenho artístico tidos como desejáveis, porque legitimados socialmente. Nos dias que correm entretanto, a diversificação das manifestações cênicas, de seus protagonistas e de seus modos de produção só poderia resultar em abalos profundos na antiga oposição entre amadorismo e profissionalismo.

A autora não aprofunda esta perspectiva, tendo em vista não se tratar do objetivo central do referido estudo¹⁴, mas contribui ao trazer a percepção de que novos campos de análise foram se formando para compreender experiências teatrais que se desenvolvem fora do campo do profissional.

Encontramos neste ponto um debate que nos parece importante de ser estabelecido, e um aspecto sensível para este estudo, pois optamos por abarcar sobre a nomenclatura amador uma variada gama de possibilidades de participação em eventos teatrais, que possuem em comum estabelecer um formato de vinculação com a prática teatral singular, e que é diversa daquela estabelecida por profissionais. Estas experiências poderiam ser observadas por meio

¹⁴ O estudo busca analisar os novos paradigmas do teatro na educação, debatendo sobre a alteridade que algumas experiências tendem a produzir nos participantes.

de outras nomenclaturas e seus arcabouços teóricos, entre as quais: Pedagogia do Teatro (KOUDELA, 2011); (PUPPO, 2009); Teatro em Comunidades (NOGUEIRA, 2009), Teatro da Margem (BALTAZAR, 2015), Teatro Aplicado (PRENTKI; PRESTON, 2013), por isto não poderíamos deixar de observar, mesmo que brevemente, este universo terminológico no qual muitas práticas amadoras estão envoltas na contemporaneidade, o que traz maiores elementos de compreensão aos grupos Mulheres de Atenas, Confraria da Serra e ao Espetáculo *Laquê*¹⁵.

1.1 Universo terminológico

Iniciamos nosso trajeto pelo termo cujo emprego temos um questionamento maior, Teatro Vocacional. Este ganhou destaque no Brasil em razão da proposta de política pública desenvolvida pela prefeitura da cidade de São Paulo no ano de 2001, durante a gestão da então prefeita da cidade, Marta Suplicy, e do secretário de cultura Celso Frateschi.

Segundo a definição da própria secretaria de cultura, em documento enviado para bibliotecas e casas de cultura no ano de 2003, o projeto foi criado para: “incentivar o teatro amador nos bairros da cidade” (CECCATO *apud* CECCATO, 2008, p. 46).¹⁶ Mas, a adoção do termo teatro vocacional, em vez de teatro amador, é justificada no próprio documento por dois motivos:

Porque é assim que é chamado o teatro amador no resto da América Latina e nós gostamos de considerar a vocação como um desejo, uma vontade de fazer teatro. Porque o teatro que chamamos amador está passando por um momento de decadência em relação ao que ele já foi no passado: berço para grandes grupos de teatro que modificaram a produção cênica desta cidade e que contribuíram enormemente para o compartilhar de reflexões entre o público e os artistas. (CECCATO *apud* CECCATO, 2008, p. 46).

A primeira justificativa para o emprego do termo Teatro Vocacional torna-se difícil de se confirmar. Encontramos poucos autores que fazem uso dele. No livro *Estética do oprimido*, Augusto Boal (2009, p.137) emprega a palavra vocacional uma única vez para descrever um formato de vinculação com a prática teatral que também poderia ser nomeado como amador:

Artistas profissionais existem que são maravilhosos – outros não. Exatamente como acontece com qualquer artista vocacional, que não

¹⁵ Optamos por um caminho já trilhado por outros autores, como Coutinho (2010), Andrade (2013), Coradi (2017), que de formas diversas também tecem considerações sobre o universo terminológico existente na contemporaneidade e que buscam nomear experiências que se desenvolvem em uma lógica diversa de grande parte do teatro profissional.

¹⁶ Para esclarecimento, a autora da referida dissertação de mestrado é a mesma autora do documento enviado às bibliotecas e casas de cultura no ano de 2003.

necessita ser pago, nem possuir diplomas e prêmios, estes apenas indicam um determinado lugar na pirâmide monárquica, com deveres e funções específicas que visam difundir ideias e mercadorias, não imaginação e criatividade

Dada a relevância da obra de Boal, talvez seja esta a fonte que a prefeitura de São Paulo se baseou. Ocorre que na América Latina *hispanoparlante*, as palavras comumente utilizadas para se referir ao teatro amador são *Aficionado*, *Amateur* ou *Diletante*, além de algumas mais relacionadas a movimentos específicos, como teatro filodramático e teatro comunitário¹⁷. Não que o termo Vocacional seja estranho a estes países, na construção deste estudo encontramos algumas poucas referências a ele, principalmente utilizado como sinônimo do que é conhecido como *teatro independiente*¹⁸. Mas, segundo Fulkelman (2015, p. 170, tradução nossa), o termo foi rechaçado pelos seus praticantes deste movimento:

Na seção recém-exposta, Luis Ordaz retoma um outro termo com o qual se qualificava o teatro independente “vocacional”. Este conceito – o último que abordaremos neste trabalho – foi tão rechaçado por seus membros como o de “aficionados”.

Todavia, temos maior interesse na segunda justificativa elaborada pela municipalidade, de que “o teatro amador está passando por um momento de decadência em relação ao que já foi no passado”. Podemos identificar um importante elemento de discussão nessa afirmação: se, por um lado, as múltiplas terminologias que se adota na atualidade buscam indicar olhares específicos sobre determinados fenômenos, por outro, nega-se a palavra amador, muitas vezes, pela conotação pejorativa que a palavra passou a carregar consigo, ou por ter como modelo o “bom amadorismo” realizado pelas vanguardas artísticas ao longo do século XX, que, como veremos mais adiante, não deveriam ser tomadas como modelo único para se compreender as práticas teatrais realizadas por artistas amadores.

Devemos ressaltar que os questionamentos aqui expressos não estão voltados à proposta de incentivo ao teatro amador/vocacional, pois é passível de nota esta ser uma política pioneira de fomento a uma perspectiva artística que carecia de qualquer apoio

¹⁷ Encontramos farta bibliográfica em diversos países de língua espanhola que empregam principalmente os termos *aficionado* e *amateur*. Para citar alguns exemplos. Dubatti (2002) faz uso do termo *amateur*; o termo *aficionado*, pode ser observado em nome de associações de grupos amadores e festivais de teatro promovido para estes grupos, por exemplo o *Festival Internacional de teatro aficionado Emilio Aparicio*, da República Dominicana. Já *diletante* é sinônimo da palavra *aficionado*, pode ser verificado em: <https://dle.rae.es/?id=DmW62Vk> Acesso em: 15/04/2019

¹⁸ *Teatro Independiente* é o nome dado a propostas teatrais que buscam se afastar do teatro comercial, o que não implica necessariamente na participação amadora.

governamental. Nesse sentido, o projeto Teatro Vocacional trouxe a atenção do poder público para além do teatro profissional, o que deve ser reverenciado¹⁹.

Um dos termos mais comuns para se observar as experiências que vamos nos deter é Pedagogia do Teatro, que tende a abarcar uma grande gama de experiências, tendo em vista que aporta ao fenômeno teatral o diálogo com outra área importante do conhecimento, a pedagogia. Para podermos ter uma dimensão do campo, fazemos uso das zonas de interesses identificadas pelo Grupo de Trabalho (GT) “pedagogia das artes cênicas”, que faz parte da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE):

Teatro e/ou Dança na Escola de Educação Básica; Processos e discursos de formação em Artes Cênicas; História e epistemologia do ensino de Artes Cênicas; Artes Cênicas em Comunidades; Formação de Professores; Formação do artista cênico; Formação do espectador; Políticas Públicas da Educação (ABRACE, 2013)²⁰.

As zonas de interesse para as quais o GT se volta indicam o amplo universo fenomenológico do campo pedagogia teatral. No texto “Dentro ou fora da escola”, Maria Lúcia Pupo (2018, p. 55) aponta as transformações que o campo da Pedagogia do Teatro sofreu nos últimos trinta anos, pois, se inicialmente a formação de docentes especializados estava voltada prioritariamente para a atuação na educação formal, ela se transformou ao longo do tempo:

Demandas de entidades as mais variadas, tanto ligadas à sociedade civil como as ONGs, quanto instituições vinculadas ao poder público na área da cultura como é o caso de centros culturais, além de setores da área da saúde, constituem algumas das múltiplas esferas nas quais processos de criação em teatro - e, de modo mais abrangente, nas artes da cena - revelam uma área em plena expansão.

Como podemos perceber, mesmo possuindo grande vínculo com o teatro praticado em unidades escolares, o campo da Pedagogia do Teatro ganhou maior alcance em razão da compreensão de que práticas teatrais tendem a gerar processos de aprendizagem. Nesse sentido, a Pedagogia do Teatro não está ligada apenas às práticas educacionais, sejam elas formais ou informais, mas aos processos educacionais que variadas práticas teatrais podem suscitar, tanto nos participantes (sendo eles profissionais ou amadores), como nos espectadores (DEGRANGES, 2006). É neste sentido que Pupo (2009, p. 2) credita seu surgimento às experiências de Stanislavski:

¹⁹ Ceccato apresenta um panorama profundo sobre os primeiros anos de estruturação do projeto Teatro Vocacional a partir de uma perspectiva de alguém que participou e coordenou o projeto, sendo leitura que muito pode contribuir com o campo do teatro amador.

²⁰Disponível em: <http://portalabrace.org/c2/index.php/eixos-e-grupos-de-trabalho/grupos-de-trabalho/gt-pedagogia-do-teatro>. Acesso em: 15 fev. 2019.

Campo configurado por Stanislavski quando torna indissociável o crescimento do homem e a depuração da cena, a pedagogia do teatro examina as finalidades, o significado e os processos de aprendizagem nela envolvidos. Atualmente, quando pessoas das mais variadas idades e condições sociais, dentro de projetos de natureza mais diversificada, experimentam modalidades do fazer teatral, perguntas inéditas sobre as condições e o sentido das aprendizagens por ele proporcionadas vêm à tona de modo imperioso.

Muitos dos principais profissionais do teatro mundial são tomados como referência deste campo, principalmente os que revolucionaram a prática teatral ao longo do século XX, a quem Marco De Marinis (2005) denomina de diretores pedagogos. Assim, além do já citado Stanislavski, podemos destacar Viola Spolin, Bertolt Brecht, Grotowski, Peter Brook, Bob Wilson, Jean Vilar, Augusto Boal etc., e a estes se juntam grandes pensadores da pedagogia, entre os quais Piaget, Vigotski e Paulo Freire.

Gilberto Icle (2009, p. 3) traça sua leitura sobre o panorama do campo da pedagogia teatral, observando que muitos dos seus atributos tem origem no que o autor compreende como pedagogia do ator.

Vemos, assim, a passagem da Pedagogia do Ator – como intenção e prática de melhorar a eficiência da atuação no seio dos espaços criativos e inventivos do teatro no século XX –, para a Pedagogia Teatral – como urgência de humanização dos sujeitos na vida contemporânea, por intermédio das práticas teatrais. Cabe por isso indagar: como foi possível a Pedagogia do Ator, tal qual a idealizada por Stanislavski, Copeau, Decroux e outros “reformadores do teatro”, se tornar uma Pedagogia Teatral, amplamente difundida e generalizada em espaços diferentes e com propósitos distintos e para além do espetáculo?

Com base na descrição das zonas de interesse dos pesquisadores que se identificam com o grupo de trabalho da pedagogia das artes cênicas, e nas descrições expostas, podemos dizer que nossa pesquisa facilmente se enquadraria no campo da pedagogia teatral. Seria um recorte de pesquisa interessante observar as experiências que vamos analisar pela relação pedagógica que a prática teatral exerce sobre os atores amadores, ou o processo de ensino e aprendizagem que os grupos compostos de putas e presos desenvolveram. Algumas considerações neste sentido serão inevitavelmente realizadas, pois permeiam as propostas às quais nos deteremos. Todavia, não é nesta direção que voltamos nossa atenção, uma vez que buscamos compreender as atividades teatrais amadoras pela sua importância cultural, tanto para os artistas que as realizam, como aos espectadores que testemunham o acontecimento poético.

Outro importante campo que vem se destacando são práticas vinculadas às comunidades. Mesmo sendo uma área crescente²¹, a terminologia adequada para denominá-la ainda não está consolidada, por isto diversas variantes podem ser encontradas: Teatro em Comunidades (NOGUEIRA, 2009), Performance Baseada na Comunidade (COHEN-CRUZ, 2008), Teatro Comunitário (SHER, 2010). A diversidade de experiências que podem ser caracterizadas dentro dessas nomenclaturas é uma das justificativas para que termos diferentes busquem nomeá-las.

Para se compreender a dimensão que se pode adotar no campo, torna-se significativo o aporte de Nogueira (2007 *apud* KERSHAW, 2007, p. 1, grifo nosso), que baseada em Barz Kershaw adota duas perspectivas do conceito de comunidade²²:

Comunidade de local' é criada por uma rede de relacionamentos formados por interações face a face, numa área delimitada geograficamente.

Comunidade de interesse', como a frase sugere, é formada por uma rede de associações que são predominantemente caracterizadas por seu comprometimento em relação a um interesse comum. Quer dizer que estas comunidades podem não estar delimitadas por uma área geográfica particular. Quer dizer também que comunidades de interesse tendem a ser explícitas ideologicamente, de forma a que mesmo se seus membros venham de áreas geográficas diferentes, eles podem de forma relativamente fácil reconhecer sua identidade comum.

Assim temos toda uma tendência de propostas teatrais que podem ser distinguidas por sua vinculação tanto com comunidades locais como com as que se formam por interesses comuns.

Ao buscar caracterizar o teatro baseado na comunidade, Cohen-Cruz (*apud* NOGUEIRA, 2008a, p. 2, grifo nosso) indica assim suas características:

Uma produção de *community-based performance* é geralmente uma resposta para um assunto ou circunstância coletivamente significativos. É uma colaboração entre um artista ou grupo de artistas e uma “comunidade” na qual a última é a fonte principal do texto, *possivelmente também dos atores*, e definitivamente grande parte do público. Ou seja, a base do *community-based performance* não é o artista individualmente, mas sim uma “comunidade” constituída por meio de uma identidade primária compartilhada baseada em local, etnia, classe, raça, preferência sexual, profissão, circunstâncias ou orientação política.

Como se pode notar, a Performance Baseada na Comunidade não estabelece a atuação cênica dos membros da comunidade como uma de suas características, mesmo a autora

²¹ É crescente a quantidade de estudos, encontros e disciplinas nas universidades que tem como foco as práticas teatrais que se vinculam a comunidades. No Brasil se destacam as pesquisas de Márcia Pompeo Nogueira (2007, 2009) e Marina Coutinho (2012). Já no exterior temos pensadores importantes como Cohen-Cruz (2009), Marcela Bidegain (2007), Lola Proaño Gomez (2013).

²² O conceito de comunidade foi analisado tendo em vista sua complexidade por Zygmunt Bauman (2003).

ressaltando ser esta uma possibilidade importante, por isto, ela não está ligada necessariamente à prática de amadores. O conceito é construído com base na experiência ter na comunidade uma fonte primária e sua principal receptora. Nesse sentido, a Performance Baseada na Comunidade não versa, necessariamente, sobre nosso ponto de análise.

O mesmo não ocorre com o termo teatro comunitário com base em uma perspectiva argentina, neste caso os integrantes dos grupos são denominados de atores-vizinhos, delimitando uma vinculação com um território específico e sua condição não profissionalizada (SCHER, 2010), que, na nossa leitura, pode ser enquadrada como amadora.

Nos últimos anos, vem ganhando espaço um novo termo, trazido de estudos de língua inglesa: teatro aplicado (*applied theatre*). Segundo Coutinho (2010), o que se pretende é ser o mais inclusivo possível na busca de se adotar um termo que possa identificar práticas que possuam no interesse social uma de suas características. A definição adotada por Prentki; Preston (*apud* COUTINHO, 2010, p. 86) para *applied theatre* é esclarecedora:

Um amplo leque de práticas teatrais e processos criativos que levam os participantes e as audiências além do teatro convencional e *mainstream* para o mundo de um teatro que responde a pessoas comuns, suas histórias, suas localidades e prioridades. O trabalho que acontece, quase sempre, em espaços informais, em lugares não teatrais, numa variedade de ambientes geográficos e sociais: escolas, rua, prisões, centros comunitários, conjuntos habitacionais, ou qualquer outro lugar que possa ser específico ou relevante aos interesses da comunidade.

O Teatro Aplicado é um importante referencial para se compreender as experiências que vamos observar. Mas, tendo em vista a amplitude do conceito, que busca agregar tanto artistas profissionais como amadores, não se enquadra com exatidão em nossa análise. Outra dificuldade que enfrentamos com o termo é que para se referir aos participantes chegaríamos a um termo difícil de ser empregado, como “artistas aplicados”.

Teatro na Margem (2015) é o título da obra relativamente recente e muito instigante organizada por Márcia Cristina Baltazar. O livro reúne estudos e relatos de experiências em diversos campos da prática teatral. A escolha do título se deu, segundo a organizadora, porque teatro na margem “apresenta a ideia e a imagem de teatro nas bordas, nas beiras, nas orlas, ou seja, de teatro em territórios limítrofes” (BALTAZAR, 2015, p. 10).

As experiências retratadas indicam uma perspectiva marginal tanto de amadores como profissionais, e contemplam experiências em instituições correcionais (presídios e fundação casa), e que ocupam um espaço pouco usual e menos glamoroso no circuito comercial do

teatro, como o grupo *Pombas Urbanas*²³ (Cidade Tiradentes, SP) e a *CIA Marginal*²⁴ (Favela da Maré, RJ). Essa obra se tornou um importante referencial na busca de compreender o espaço social ocupado por parte significativa da produção amadora na qual nos debruçamos, de vozes socialmente silenciadas e de plateias pouco visitadas.

As nomenclaturas expostas contribuem de formas diversas para nosso estudo, mas não permitem a observação de aspectos que nos parecem significativos em uma análise que se volta à singularidade que a participação de artistas amadores traz aos eventos teatrais. Elaboramos a imagem a seguir para melhor evidenciar nosso argumento.

Figura 3 – Diagrama Universo Terminológico: Pontos de proximidade e diferença entre nomenclaturas.



Fonte: Elaboração própria.

O que buscamos ilustrar é que as nomenclaturas: Teatro em Comunidade, Teatro Aplicado e Teatro na Margem voltam-se parcialmente ao teatro amador, mas também abrangem experiências que dele não fazem parte. Já Pedagogia do Teatro é um grande campo que pode direcionar nosso olhar para elementos que estão presentes em todas as experiências teatrais, sejam elas profissionais ou amadoras. É por isto que entendemos que a palavra amador é a de uso mais indicado quando se busca observar a singularidade desse formato de vinculação com a prática teatral.

²³ O grupo *Pombas Urbanas* foi formado no ano de 1989 com jovens da periferia de São Paulo, conta com 13 espetáculos e com mais de 800.000 espectadores. O grupo possui sede própria na Cidade Tiradentes chamado Espaço em Construção onde promove encontros com artistas de diversas partes do mundo e atividades educativas, oficinas teatrais com a comunidade. Para saber mais: <http://grupopombasurbanas.com.br/>.

²⁴ A Companhia Marginal foi formada no ano de 2006 e conta com um núcleo estável de artistas, tendo se apresentado além da favela da Maré, sede do grupo, nos principais espaços da cidade do Rio de Janeiro. Para saber mais: <http://www.ciamarginal.com/o-grupo/>.

Todavia, não trabalhamos com base em uma visão excludente, na qual, ou se faz parte do teatro amador, ou das outras tantas nomenclaturas. Como buscamos demonstrar no diagrama anterior, os campos possuem pontos de intersecção e de diferenciação. Nossa abordagem parte do princípio de que podemos lidar com a diversidade agregando-a. Ou seja, adotamos uma leitura inclusiva, assumindo que as manifestações que pesquisaremos tendem a possuir um forte cunho pedagógico, estão localizadas nas margens da cultura dominante, e podem ser observadas com base nas formulações do teatro aplicado e do teatro em comunidades. Mas, elas também são experiências amadoras, pois são realizadas por artistas amadores.

1.1.1 Nomenclatura dos participantes

Como vimos, existem diversas nomenclaturas que são empregadas para caracterizar as experiências que vamos retratar. O mesmo ocorre com as denominações utilizadas para caracterizar seus participantes: artista comunitário, amador, não-ator, não-profissional, pessoas reais, ator-presos, atriz-prostituta são algumas dessas.

Aqui não encontramos apenas variantes da palavra amador: cada um dos termos carrega consigo especificidades que justificam seu emprego, e dependendo do interesse de cada experiência ou estudo opta-se em marcar as suas singularidades também com base no termo empregado.

Ao fazer uso do conceito de hifenação para identificar algumas das características da Performance Baseada na Comunidade, Cohen-Cruz (2008, p. 114) nos auxilia a compreender algumas das diversas possibilidades de nomenclaturas em que a participação amadora em eventos teatrais pode apresentar.

Os artistas experimentam com frequência a arte em relação a algo adicional à estética, como a religião, terapia, educação, ou a articulação e expressão de um ponto de vista ou visão política. A performance baseada na comunidade é ainda mais intrinsecamente hifenada.

A autora acentua que dependendo da ênfase que a proposta desenvolva, ela pode estar mais vinculada à prática teatral ou aos complementos adjetivos: religião, terapia, educação etc. Expandindo o conceito de hifenação para nosso ponto de análise, observamos o emprego de termos como atriz-estudante, artista-morador, ator-vizinho, ator-presidiário, atriz-prostituta. Nestes casos, o substantivo ator/atriz não se enquadra perfeitamente para designar os praticantes, e por conseguinte, são complementados de forma a indicar sua singularidade. Vale destacar que, dependendo da ênfase que se dê à participação hifenada, o complemento

adjetivo pode ser mais ou menos ressaltado. Ao trazer um complemento às palavras ator/atriz, a hifenação traz geralmente a indicação do contexto em que a prática se desenvolve, apontando desta forma para a singularidade da experiência. Esse processo se constrói nitidamente em casos emblemáticos, como o de atores-presos ou de atrizes-prostitutas, e o contexto em que os participantes estão envolvidos e que motivaram a experiência se tornam um dos principais elementos de fruição estética.

Por sua vez, Holdsworth, Milling e Nicholson (2017) buscam diferenciar três formatos distintos de vinculação com a prática teatral que ocorre de forma diversa daquela estabelecida por artistas profissionais: amadores, artistas comunitários e não profissionais. Tendo em vista essa esta conceituação, amadores seriam pessoas que se vinculam à arte por amor, sem expectativa de rendimentos financeiros, as vezes por toda uma vida. Artista comunitário é entendido em uma descrição semelhante à adotada por Cohen-Cruz para identificar a Performance Baseada na Comunidade, sendo assim caracterizado pela interação entre artistas profissionais e comunidades com foco em histórias locais ou experiência dos participantes. Por fim, o autor distingue o que seria o praticante não-profissional, entendendo se tratar neste caso de pessoas que se vinculam a projetos de profissionais, mas tendo como característica a sua não profissionalização.

O grupo de teatro Erga Omnes pode ser tomado como exemplo do que Holdsworth, Milling e Nicholson entendem se tratar de um grupo composto de artistas amadores. Desenvolvendo suas atividades no Sindicato dos Trabalhadores do Judiciário Federal de São Paulo (SINTRAJUD), e sendo dirigido por Jairo Maciel desde sua formação no ano de 2008, associados do SINTRAJUD abordam por meio da linguagem teatral temas diversificados, mas com explícito ensejo de fomentar discussões sociais em suas realizações artísticas. Por isto, o grupo já encenou importantes textos dramáticos conhecidos por seu engajamento, como: *Liberdade Liberdade* (2010), de Millor Fernandes e Flávio Rangel; *O mendigo e o Cachorro Morto* (2011), escrito por Bertolt Brecht; e *Rebeldia, rebeldia* (2016), de Cecília Toledo. Além destes, espetáculos criados coletivamente pelo grupo também trouxeram à cena os posicionamentos políticos defendidos por seus integrantes, como em *Nas sobras da cidade* (2008), que abordava a exclusão social de índios, sem-terra, moradores de rua, prostitutas e crianças abandonadas.

Figura 4 – Espetáculo *Rebeldia Rebeldia*, do Grupo de Teatro Erga Omnes



Fonte: Joca Duarte (2018).

Na cidade de Florianópolis, o Grupo de Teatro Comunitário do Canto da Lagoa pode ser observado como sendo composto de artistas comunitários, tal qual a conceituação trazida por Holdsworth, Milling e Nicholson. Segundo Borba *et al.* (2020), as primeiras experiências do grupo se deram em 1994, a partir das discussões do Projeto Político Pedagógico (PPP) que seria implementado pelo Núcleo de Educação Infantil do Canto da Lagoa.²⁵ A primeira criação do grupo do Canto foi o espetáculo *Uma História da Ilha*, que abordava as transformações que estavam ocorrendo no bairro em razão da chegada massiva de novos moradores. No ano seguinte foi realizado o espetáculo *A História de Antigamente*, que foi apresentado no NEI durante a festa junina da escola. A peça foi criada com base nos relatos dos moradores mais antigos do bairro, que trouxeram suas lembranças sobre os antigos bailes que ocorriam no “Canto” e da rivalidade entre os rapazes locais e os que vinham da Barra da Lagoa.

Intercalando períodos de atividade e inoperância, o grupo segue atuando até os dias atuais, mantendo como uma de suas características a abordagem comunitária de temas que se mostram relevantes para seus integrantes, tendo em vista o bairro com o qual estão vinculados e a cidade de Florianópolis. *De quem é esta terra?* (2012) trazia como tema a ocupação territorial da antiga Ilha do Desterro “desde o tempo dos indígenas, passando pela colonização

²⁵ Marilde Fonseca era à época diretora da Escola Pública Municipal de Educação Infantil, sendo ainda hoje uma das integrantes do Grupo de Teatro Comunitário do Canto da Lagoa. Outra importante fomentadora do grupo foi Márcia Pompeo Nogueira, professora da Universidade Estadual de Santa Catarina e uma das maiores especialistas brasileiras de teatro em comunidade. A parceria entre Márcia Pompeo e Marilde Fonseca trouxe longevidade ao grupo, que segue em atividade, mas já não estando vinculado à instituição de ensino em que se originou.

açoriana e chegando aos dias atuais” (Grupo de Teatro Comunitário do Canto da Lagoa, 2012). Em *E se eu fosse um camarão...* (2014) o grupo se propôs a refletir, de forma bem humorada, sobre “a falta de espaço público, o crescimento desordenado, a especulação imobiliária e a degradação ambiental” (Grupo de Teatro Comunitário do Canto da Lagoa, 2014).

Figura 5 – Espetáculo teatral *E se eu fosse um camarão*, do Grupo de Teatro Comunitário do Canto da Lagoa



Fonte: James Mota (2016).

Já o terceiro formato de vinculação com a prática teatral que Holdsworth, Milling e Nicholson buscam distinguir é o realizado por não profissionais. Este se dá, na visão dos autores, pela vinculação de pessoas que não assumiram a prática teatral como profissão, mas que se integram a projetos que se voltam ao campo profissional. Um exemplo deste formato é o espetáculo *Amadores*, realizado pela companhia Hiato no ano de 2016. Para compor o elenco, a companhia realizou oficinas com pessoas sem experiência teatral prévia, e publicou um anúncio no jornal para buscar interessados, o pré-requisito era de que os candidatos fossem “artistas amadores e pessoas sem experiência no palco”. Com base nesses processos, foram selecionadas 14 pessoas:

[...] um jovem imigrante angolano; uma faxineira; uma dona de casa; um advogado em seu quinto ano sabático; um bailarino atendente de telemarketing; um ator pornô; um técnico de som transexual; uma estudante de jornalismo; um cientista social ex-morador de rua; um lutador de boxe profissional; um crítico de cinema; uma professora de escola pública; uma advogada e um senhor italiano (MENDES, 2016, p. 144).

As pessoas selecionadas atuaram em conjunto com os profissionais que já integravam a companhia em trabalhos anteriores. A página de internet mantida pela companhia descreve assim o espetáculo: “o que se vê em cena é uma espécie de diálogo cênico que remove (ou,

pelo menos, confronta) as distinções entre artistas e artesãos, profissionais e amadores, cena e política” (COMPANHIA HIATO, 2016).

Figura 6 – Fôlder divulgação espetáculo *Amadores*, da Companhia Hiato de teatro



Fonte: Companhia Hiato (2017).

Os integrantes do grupo Erga Onmes e do Grupo de Teatro Comunitário do Canto da Lagoa se vinculam com a prática teatral de forma semelhante, e uma possível diferenciação entre eles recai principalmente na temática abordada nos espetáculos, em que a vinculação comunitária é mais ou menos fortalecida pela *performance* artística. Por sua vez, o espetáculo *Amadores* se distingue das outras duas por pertencer ao campo do profissionalismo teatral, mesmo que tenha entre os atores pessoas que atuam na qualidade de não profissionais. Neste último caso, o nome do espetáculo não indica ser uma peça amadora, pelo contrário, apenas reforça que pessoas sem experiência teatral participam da experiência profissional como elemento de fruição estética diferenciado.

É importante destacar que amadorismo e falta de experiência não são sinônimos, pois tanto o teatro profissional como o amador podem contar atores e atrizes sem experiência teatral prévia, e por sua vez, integrantes de grupos amadores podem acumular grande experiência artística sem buscar sua profissionalização, como se pode observar tanto no grupo comunitário do Canto da Lagoa, como no grupo Erga Onmes.

Em sua tese de doutorado, Mendes (2017) analisa propostas teatrais que articulam a participação de atores amadores e profissionais, entre as quais, as do coletivo suíço-alemão

Rimini Protokoll²⁶ e do espetáculo *Amadores*, fazendo uso do termo “atores do cotidiano” para se referir a elas. Esse parece ser um termo de uso adequado para estes casos, tendo em vista que:

[...] os atores profissionais dividem a cena com os amadores, parece interessante propor um conceito que tangencie tais presenças (dos profissionais), ainda que elas não sejam o foco central de investigação nesta tese, já que igualmente se apresentam em cena sob uma perspectiva cotidiana e autorreferencial (MENDES, 2017, p. 59).

Deve-se perceber que o principal motivador para o emprego do termo atores do cotidiano não é a participação de artistas amadores no espetáculo teatral, ao menos não somente, mas o caráter cotidiano e autorreferencial que ambos, amadores e profissionais, utilizam em cena. Ainda segundo Mendes, a utilização do termo atores do cotidiano se justifica tendo em vista que os integrantes do coletivo suíço Rimini Protokoll são contrários à adoção da nomenclatura não-profissional para se referir aos participantes de suas ações artísticas, uma vez que eles “[...] enxergam uma dimensão pejorativa no termo, pois define alguém por aquilo que ele não é” (Mendes, 2017, p.50).

A consideração é deveras importante ao se buscar nominar um formato de vinculação com a arte teatral. Nessa perspectiva, não-profissional e não-ator se tornam termos semelhantes, pois ambos identificam os participantes de determinada atividade teatral pela categoria à qual eles supostamente não pertencem: profissionais e atores, respectivamente.

Ao nos debruçarmos sobre o tema, percebemos que a negação até pode facilitar a compreensão de algum fenômeno social, mas não se torna saudável que a principal característica ressaltada para nomear alguma experiência seja aquilo que ela não seja. A problemática fica evidente se usarmos a mesma métrica para outros termos, como identificar uma criança como um não adulto. Certo que crianças não são adultos, mas adultos também não são crianças, e em ambos os casos, o que eles não são formam apenas uma pequena parte do que significa ser criança ou adulto.

Mesmo que os termos não-profissional e não-ator sejam semelhantes na identificação dos participantes pela negação de outra categoria, a tendência é que eles sejam empregados em contextos diferentes. Em nossa pesquisa identificamos que não-profissional traz consigo principalmente a caracterização de uma prática como a exposta anteriormente, em que pessoas sem experiência teatral são integradas a projetos profissionais na busca de se construir uma fruição diferenciada do espetáculo. Por sua vez, não-ator tende a ser utilizado em duas

²⁶ O coletivo Rimini Protokoll foi formado no ano de 2002, sendo composto dos artistas alemães Daniel Wtzesl e Helgard haug e do suíço Stefan Kaegi (MENDES, 2017).

perspectivas: em produções cinematográficas em que a participação de não profissionais é estrutural (Pessuto, 2011); (Mancuso, 2007); e a que se baseia na denominação empregada pelo teatrólogo brasileiro Augusto Boal em duas de suas obras, *Jogos teatrais para atores e não-atores* (1998), e *200 exercícios teatrais para atores e não-atores com algo a dizer através do teatro* (1977), por isso, o termo é geralmente utilizado por estudos e experiências que tenham nas propostas do idealizador do teatro do oprimido um ponto importante de análise.

Em *Jogos teatrais para atores e não-atores*, Boal constrói a seguinte definição do não-ator: “[...] [as propostas do livro] podem ser tanto utilizadas por atores (aqueles que fazem da arte da interpretação a sua profissão e seu ofício), como por não-atores (isto é, todo o mundo)” (BOAL, 1998, p. VI). Vale ressaltar que o Teatro do Oprimido não se resume a propiciar técnicas de representação a grupos amadores e profissionais. Em sua grande variedade de propostas, ele busca principalmente atuar sobre situações de opressão, sendo desta forma uma prática teatral que dialoga com realidades específicas e se utiliza das experiências dos envolvidos, sejam atores ou não-atores, sejam “espect-atores”:

[...] usa ou pode usar todos os recursos de todas as formas teatrais conhecidas, a estas acrescentando uma característica essencial: os espectadores – aos quais chamamos de Spect-atores – são convidados a entrar em cena e, atuando teatralmente e não apenas usando a palavra, revelar seus pensamentos, desejos e estratégias que podem sugerir, ao grupo ao qual pertencem, um leque de alternativas possíveis por eles próprios inventadas. (BOAL, 2012, p. 19).

Como se vê, dependendo da teoria, do grupo, da situação, diferentes termos foram cunhados para abordar práticas artísticas que envolvem artistas que se vinculam ao teatro de forma diversa daquela realizada por artistas profissionais. Tendo em vista toda esta diversidade, será que ainda contribui ao campo o uso da palavra amador?

1.1.2 Vale a pena falar do teatro amador?

Sendo acertado que a palavra amador é a mais indicada quando buscamos compreender as singularidades de um formato de vinculação específico com a prática teatral, porque seu uso se mostra complicado, e pouco empregado por artistas e pesquisadores? Será que vale a pena falar do teatro amador? Essa não é uma demanda recente, pois Bertolt Brecht iniciou uma conferência proferida na Suécia na década de 20 do século passado justamente com ela.

Vale a pena falar do teatro amador?
 Todo aquele que quiser estudar a arte do teatro e sua função social seriamente faria bem em observar também as múltiplas formas nas quais o

jogo teatral acontece para além das grandes instituições – ou seja, os esforços espontâneos, toscos e pouco desenvolvidos dos amadores. (BRECHT, 2011.p.11)

Seriam os amadores apenas praticantes toscos e pouco desenvolvidos, como a provocação elaborada por Brecht indica, e por isto não seriam merecedores de maiores atenções? O próprio dramaturgo alemão elabora uma resposta à sua provocação: “Mesmo se os amadores fossem apenas aquilo que os artistas profissionais veem, ou seja, um público de jogadores, ainda assim continuariam sendo interessantes o suficiente” (BRECHT, 2011, p.11).

Quando voltamos nossa atenção às práticas teatrais realizadas por artistas amadores, nos deparamos com uma grande quantidade de experiências, que apresentam os formatos dos mais diversos. Para podermos ter uma indicação da dimensão do campo, fazemos uso das análises elaboradas por Roseli Figaro (2008, p. 11) que identificou um círculo cultural amador entre 1927 e 1968 na cidade de São Paulo:

[...] aquele que acontece nos bairros proletários, nos teatros, clubes, em circos, paróquias, sindicatos, associações de trabalhadores e moradores, em que o teatro é expressão cultural, atividade social que congrega e permite fortalecer laços comunitários e estreitar sociabilidades.

Ainda hoje, as práticas teatrais amadoras se desenvolvem nos mais variados contextos, sendo sua grande diversidade um dos motivos para que muitas pessoas tenham contato com o teatro apenas por meio de eventos artísticos fomentados por amadores. Mesmo sendo uma ação cultural recorrente, não existem dados percentuais disponíveis para se quantificar a produção teatral brasileira, seja amadora, seja profissional, mas alguns números nos permitem construir algumas conjunturas. No ano de 2014, o Brasil era composto de 5.570 municípios, dos quais, segundo pesquisa do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Pesquisa), 43,4%²⁷ possuíam atividade teatral realizada por:

Grupo organizado que tem por finalidade a produção e a apresentação de espetáculos teatrais, com ou sem fins comerciais, desde que juridicamente constituído ou que tenha no mínimo dois anos de duração (IBGE, 2014).

Ou seja, 2417,38 municípios apresentam produção teatral com estas características. Se levarmos em conta que apenas 648 cidades possuem mais de 50.000 habitantes (o número cai gradativamente a 309 se o critério for 100.000 habitantes), então teremos, no mínimo, 1769,38 municípios com menos de 50 mil habitantes que possuem atividade teatral com produção local e que correspondem aos critérios estabelecidos na referida pesquisa.

²⁷ Grupos artísticos pesquisados nos municípios brasileiros, os de artesanato estavam presentes em 78,6% das cidades, seguido pelas manifestações tradicionais populares (71,9%), de dança (68,5%), banda (68,4%), de capoeira (61,7%), grupos musicais (54,6%), corais (50,4%), blocos carnavalescos (46,9%) e os de teatro (43,4%) (IBGE, 2014).

A tendência é que grande parte dos grupos que estão sediados em cidades com menos de 50 mil habitantes sejam amadores, pois artistas profissionais tendem a se estabelecer nos grandes centros urbanos em busca de maiores possibilidades de trabalho e financiamento. Sendo assim, é possível observar que no Brasil existe uma significativa produção teatral, realizada fora dos holofotes das grandes cidades, e que tende a ser considerada como uma manifestação cultural de menor importância tanto para as políticas públicas de fomento às artes, como para os estudos voltados a esta área do conhecimento. Também podemos especular que estes grupos acessam uma parcela da população à qual o teatro profissional, praticado em cidades mais populosas, alcança esporadicamente ou não alcança.

Estes números são apenas um indicativo, mas pouco contribuem para que se busque a quantidade de grupos que atuam nesta importante vertente da prática teatral pois, se existe uma significativa produção profissional que tende a se concentrar nas cidades mais populosas, pela busca de maior visibilidade e financiamento, o mesmo ocorre com parte significativa da produção amadora. McCarthy (2001) estima que nos Estados Unidos da América, para cada artista profissional, existam de vinte a trinta amadores.

No Brasil, o mais próximo que chegamos de quantificar os grupos de teatro amador foi por meio da Confenata, que nos anos 80 do século passado contou com mais de dois mil grupos de teatro associados, organizados pelas federações estaduais de teatro amador, que se formaram em todas as unidades da federação existentes até então²⁸ (KÜHNER, 1987, p. 325).

Contudo, para se buscar quantificar os participantes do teatro amador seria necessário, em parte, descrever o que entendemos ser, ou não, uma prática teatral. Se considerarmos como teatro todo evento que reúne, além da tríade: *acontecimento convival*, *acontecimento poético* e *expectação* (DUBATTI, 2014), a intencionalidade de ser uma prática teatral²⁹, então podemos incluir no campo as apresentações que ocorrem em festas populares, escolas, prisões, associações, grêmios, hospitais, igrejas, edifícios teatrais etc, mesmo que estas aconteçam apenas uma vez, o que não é raro em se tratando do teatro amador.

Ainda que o teatro amador seja uma prática que está presente no cotidiano das pessoas, existem poucos estudos se dedicam a ele. Em sua dissertação que versa sobre o teatro

²⁸ O Estado do Tocantins só foi criado em 1988 com a promulgação da última Constituição Federal. Já os atuais Estados de Roraima e do Amapá, então territórios federais, ganharam status integral de Estado. Nestes casos, ambos possuíam suas respectivas federações de teatro amador, a primeira formada em 1982 e a segunda em 1986.

²⁹ Acrescentamos como critério “a intencionalidade de ser uma prática teatral” com o objetivo de não incluir na prática teatral amadora eventos de folguedos, festas populares etc, que mesmo podendo incluir a tríade indicada por Dubatti (2014), não fazem parte do objeto deste estudo.

amador desenvolvido ao longo dos séculos XIX e XX na cidade do Rio de Janeiro, Penna Franca (2011) percorre os principais pesquisadores da historiografia teatral brasileira que retrataram o período, entre os quais: Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha (1996), Décio de Almeida Prado (1999), Gustavo Dória (1975) e Galante de Souza (1960), alcançando à seguinte conclusão: “Foi bastante intrigante perceber como muitos dos autores sobre a história do teatro não comentavam nada ou quase nada sobre o teatro amador” (PENNA FRANCA, 2011, p. 11). Este ostracismo a que o teatro amador foi condenado em relação ao seu registro histórico contrasta com a importância que as manifestações amadoras assumiram no período, como observa a própria autora:

Ao levantar os periódicos específicos sobre teatro, descobri uma gama generosa de jornais, anuários, almanaques e revistas. Ao lê-los percebi que o teatro amador era muito mais influente e variado do que o próprio teatro comercial, contando, inclusive, com jornais financiados pelas apresentações de amadores (PENNAFRANCA, 2011, p. 11).

Visão semelhante aporta Roseli Figaro (2008, p. 49), que se volta ao teatro amador na cidade de São Paulo entre os anos de 1927 e 1968. Neste período era possível observar que:

O perfil das entidades populares que se abrem ao teatro também é diversificado: associações de imigrantes de caráter de ajuda mútua e cultural; associações de trabalhadores de caráter mútuo e sindical; associações de bairro, voltadas a atuação comunitária; associações desportivas, paróquias; associações religiosas etc. [...] elas eram o recurso para o amparo social e cultural da população. Um lugar de encontro, de comunicação, de aprendizado para viver em conjunto, para divertir—se, viver a cidade, ser cidadão.

Dada a importância que estas manifestações possuíam na sociedade em um passado não tão longínquo e os poucos estudos que versam sobre o tema, poder-se-ia dizer que existe um vácuo conceitual e histórico no Brasil, que gradualmente começa a ser preenchido por pesquisadores como Roseli Figaro (2008), Penna Franca (2008) e Fabiana Siqueira (2014).

A desvalorização do teatro amador não é exclusiva dos estudos voltados ao teatro no Brasil. Mervant-Roux, organizadora de duas importantes obras sobre o teatro amador na França: *Du Théâtre amateur: approche historique et anthropologique* (2004) e *Le théâtre de les amateurs: Et l'expérience de l'art, Accompagnement et autonomie* (2011), tece a seguinte consideração referente ao lançamento do primeiro livro “Ele preenche um vácuo – Não existia na França um estudo sobre o teatro dos amadores” (MERVANT-ROUX, 2004, p. 7, tradução nossa). Já no Canadá, em sua tese de doutorado, Whittaker (2010, p. 15, tradução nossa) também observa a ausência de estudos que versem sobre as práticas teatrais não profissionalizadas “Em grande parte, é uma escolha prática. Não existe no Canadá uma investigação crítica baseada no teatro não-profissionalizado contemporâneo”.

Para Holdsworth, Milling e Nicholson (2017), mesmo em sua vertente de maior prestígio na Europa, a do teatro amador como pertencente a *Avant-Garde*, ou seja, de quando o teatro amador se torna sinônimo da vanguarda artística, este ainda é o campo mais negligenciado da história teatral, sendo percebido principalmente por sua influência sobre o teatro profissional ou como estado intermediário à profissionalização, e não como manifestação cultural significativa e autônoma³⁰.

Restringir o registro histórico do teatro amador à vanguarda artística não é apenas injusto com a diversidade de experiências teatrais que se construíam de forma diversa ao profissionalismo durante grande parte (senão à totalidade) da historiografia teatral, nem tampouco um lapso de observação dos autores que ao registro do teatro se dedicam. É, antes de tudo, um processo de legitimação de uma perspectiva profissional que se sobrepõe às outras possibilidades de vinculação com a prática teatral ao não as considerar.

É neste contexto que se criou a falsa percepção de que o teatro amador cria eventos espetaculares ruins ou de “mau gosto”. Para Bourdieu (2007), a formação do gosto pouco tem de imparcial, contrariando o senso comum de ser uma construção subjetiva em que: “gosto não se discute”. Pelo contrário, ele é baseado em estruturas de poder, na qual um gosto se opõe necessariamente a outro.

Os gostos (ou seja, as preferências manifestadas) são a afirmação prática de uma diferença inevitável. Não é por acaso que, ao serem obrigados a justificarem-se, eles afirmam-se de maneira totalmente negativa, pela recusa oposta a outros gostos: em matéria de gosto, mais que em qualquer outro aspecto, toda determinação é negação; e, sem dúvida, os gostos são, antes de tudo, aversão, feita de horror ou de intolerância visceral (“dá ânsia de vomitar”), aos outros gostos, aos gostos dos outros. Gostos e cores não se discutem: O motivo não é tanto pelo fato de que, na natureza, há gostos para tudo, mas porque cada gosto pretende estar baseado na natureza - e o é praticamente, sendo *habitus* - lançando os outros no escândalo da contranaturalidade. A intolerância estética exerce violências terríveis. A aversão pelos estilos de vida diferentes é, sem dúvida, uma das mais fortes barreiras entre as classes: como bom testemunho, temos a homogamia. E, para aqueles que julgam ser detentores do gosto legítimo, o mais intolerável é, acima de tudo, a reunião sacrílega dos gostos que, por ordem do gosto, devem estar separados. O mesmo é dizer que os jogos de artistas e de estetas

³⁰ No Brasil, grupos de amadores trouxeram pequenas e grandes transformações para a prática teatral em meados do século XX, sendo responsáveis pelo surgimento do moderno teatro brasileiro (DORIA, 1975). Para destacar alguns destes podemos citar: Teatro de Brinquedo, Os Comediantes, Teatro do Estudante do Brasil e Teatro Experimental do Negro. Alguns destes grupos ou parte de seus integrantes se profissionalizaram com o tempo, tendo em vista que, nesse caso, a utilização da nomenclatura amador está em grande medida voltada para a tentativa destes grupos de não se vincularem ao teatro comercial, praticado por grupos profissionais. Também observamos que grande parte dos grupos de vanguarda que se identificavam como amadores no Brasil eram compostos de pessoas das classes sociais mais abastadas, com excessão principalmente do Teatro Experimental do Negro, o que não os obrigava a dividir o tempo dedicado à prática teatral com outras atribuições profissionais, esta é uma diferença importante de um grupo amador composto de operários, por exemplo.

e suas lutas pelo monopólio da legitimidade artística são menos inocentes do que possa parecer: não há luta a propósito da arte cujo pretexto não seja, também, a imposição de uma arte de viver, ou seja, a transmutação de determinada maneira arbitrária de viver em maneira legítima de existir que, por sua vez, atira qualquer outra maneira de viver na arbitrariedade (BOURDIEU, 2007, p. 57-58).

Cabe aqui especular sobre como se constrói o gosto dominante quando nos referimos à prática teatral, quem representa a classe dominante e a dominada desta, e qual a influência que o estigma negativo exerce sobre a prática de amadores. Vejamos alguns aspectos do processo de legitimação e de deslegitimação das práticas profissionais e amadoras para assim poder apontar algumas respostas a estas indagações.

1.1.2.1 A legitimação/deslegitimação do artefato artístico

Se é arte, não é para todos, e se é para todos, não é arte (SHOENBERG, 1975, tradução nossa).

O registro histórico deficitário que as práticas realizadas por artistas amadores foram submetidas impôs restrições tanto à sua compreensão como ao seu desenvolvimento. Ao voltar nossa atenção às práticas teatrais que envolvem atores profissionais, podemos perceber que a historiografia é um agente ativo que influencia diretamente o teatro contemporâneo. Carreira (2012) expõe esta perspectiva ao afirmar que “fazer teatro é pensar teatro”,³¹ pois “O discurso artístico deve ser compreendido como uma fala sobre o mundo da arte” (CARREIRA, 2012, p. 5).

A argumentação trazida por Carreira se aproxima das teorias institucionalistas quando estas buscam identificar o que é, ou não, arte. Para os defensores desta corrente de pensamento uma das principais características do objeto artístico é a sua aceitação pelo mundo da arte, pois “[...] uma obra de arte é um artefato do tipo criado para ser apresentado ao público do mundo da arte” (DICKIE, 2007, p. 118). Dentre outros agentes, o mundo da arte seria composto de público, revistas especializadas, espaços destinados à arte (museus, teatros, galerias), artistas, críticos e história da arte. As propostas institucionalistas não buscam delimitar a qualidade do que é produzido, mas diferenciar o artefato artístico do não

³¹ Título do referido artigo.

artístico³². Caberia assim, ao mundo da arte, a função de legitimar (ou deslegitimar) uma obra de arte como tal.

Para se compreender o papel negativo que o registro quase inexpressivo trouxe ao teatro amador, torna-se complementar a perspectiva teórica conhecida como historicista, que também tem por objetivo diferenciar a arte da não arte. Esta possui entre seus maiores defensores Levinson (1979, 1989, 1993). A descrição de Paula Mateus (2014, p. 134) sobre a teoria historicista é elucidativa:

[...] para Levinson a essência da arte reside no seu carácter histórico ou retrospectivo. Toda a arte é o resultado de uma actividade humana que se relaciona com o seu passado através da intenção de um indivíduo, que pode ou não conhecer essa história. Todas as obras de arte se referem necessariamente ao seu passado e, como tal, é legítimo considerar que, mais do que uma sucessão de eventos, existe evolução na arte³³.

Ambas as teorias, institucionalista e historicista, sofreram questionamentos principalmente com base em exemplos de obras que não se enquadram à perfeição nos parâmetros por elas estabelecidos³⁴. Mas, mesmos entre seus críticos, existe a aceitação da relevância de suas contribuições na busca de se compreender as singularidades de uma obra de arte. Em nossa perspectiva, recorremos a elas para forjar a compreensão da importância que tanto registro histórico como o reconhecimento pelo mundo da arte possuem na legitimação do que pode, ou não, ser considerado arte.

É por isto que trabalhamos com base na hipótese de que ao se voltar quase que exclusivamente ao teatro profissional, a história do teatro contribuiu para o processo de depreciação das práticas que envolvem amadores. Tal hipótese também é utilizada por outros autores que se dedicaram ao tema: Larrue (2011, p. 51, tradução nossa) traz interrogações que nos provocam reflexões sobre o *status quo* predominantemente profissional: “Como crítica e como instituição, a história do teatro foi confiscada em benefício próprio pelos profissionais? Teria se tornado, por assim dizer, apenas um sistema de legitimação artística dedicado à atividade profissional?”

Já Whittaker (2010, p. 92) é ainda mais incisivo ao voltar sua atenção à questão, pois, para o autor, os profissionais do teatro desconsideram outras formas de vinculação com a prática teatral, assumindo para si o campo como um todo:

³² Para saber mais: Dickie (2007).

³³ Texto escrito em Portugal, por isto existem diferenças de grafia em algumas palavras.

³⁴ Para saber mais: Mateus (2014). Sobre a teoria institucionalista, o próprio Levinson responde a alguns dos questionamentos que a teoria recebeu. Ver: Gregório Dickie: A teoria institucional da arte. In: MOURA, Vítor *et al.* Arte em teoria: uma antologia de estética. Arte em teoria: uma antologia de estética. Ribeirão: Húmus, 2009. p. 111-166.

Aqueles que ganharam o direito através de treinamento e perseverança a serem pagos para praticar seu ofício são considerados não apenas a posição primordial no campo, mas de fato o campo em si - análogo à "comunidade de teatro" - por meio de cumplicidade generalizada em seu campo restrito de produção.

O teatro amador teria sido assim relegado a um segundo plano propositadamente em benefício dos profissionais?

Talvez esta demanda não tenha uma única resposta satisfatória e verossímil, ou ao menos não nos parece sensato buscar cristalizar uma percepção inequívoca sobre um processo que comporta uma grande gama de nuances e interpretações. Por sua vez, para que se possa argumentar sobre o tema devemos identificar em que instâncias a legitimação/deslegitimação se estabelecem. Gyl Giffony (2010, p. 33) traz uma interessante definição sobre o conceito de legitimação artística:

Legitimação artística pode ser entendida como sentimento de pertença e/ou atribuído reconhecimento do caráter artístico dos indivíduos por eles mesmos, por seus pares, por instituições de poder ou articulações engendradas por estes organismos.

Em seguida, tendo como base o estudo de Clarisse Diniz (2008), o autor apresenta estruturas diferentes que aferem esta legitimação, entre as quais: Autolegitimação, quando o ator ou atriz “passa a agir conforme aqueles que já gozam de legitimada posição” (GYFFONY, 2010, p. 34 et. seq.) e passa a “se sentir artista” (p. 34); legitimação dos pares: “quando um ator reconhece em outro as mesmas características que possui” (p. 34); Legitimação pela sociedade: “aferida pelo sistema constituído de órgãos públicos, privados e mistos, através da implantação e cessão de prêmios, editais, contratações, licitações, patrocínios, entre outros tipos de apoio ou fomento” (p. 35); legitimação de especialistas: “[que] pode ser observada nas premiações conferidas por júri, nos comentários elogiosos advindos de quem exerce a crítica da arte, na escolha curatorial e na citação dos acadêmicos, etc” (p. 36) e por fim, a legitimação pelo ensino, que para o autor, pode ocorrer em duas vias: “uma que compreende o mestre, aquele que transmite conhecimentos teórico-práticos de sua arte em universidades, escolas, cursos e oficinas, e outra vertente ou estilos artísticos, como expressionismo, surrealismo, naturalismo, entre outros” (p. 37-38).

Estas estruturas de legitimação podem ser observadas individualmente ou de forma articulada, pois fazem parte de todo um sistema social que tende a legitimar prioritariamente a prática profissional. Para MacCarthy (2001), foi principalmente no período do pós-guerra que o status de atores e atrizes profissionais foi impulsionado pela indústria cinematográfica, o que teria acarretado, por sua vez, a eclosão do prestígio dos amadores.

É interessante observar que a relação de status do profissional ao amador não esteve sempre em benefício do primeiro. No Brasil do século XIX até meados do século XX assumir o ofício de ator ou atriz de forma profissionalizada era malvisto pela sociedade, por isto “[...] muitas senhoritas e senhoras dos grupos médios e mais abastados da capital permanecerem no amadorismo” (PENNA FRANCA, 2011, p. 91).

Não se trata, evidentemente, de defender o desprestígio que praticantes profissionais de outrora carregavam consigo, mas de explicitar que, por motivos diversos, ocorreu a reversibilidade da legitimação entre amadores e profissionais, o que demonstra que este processo é principalmente uma construção social, transitória e mutável.

1.1.2.2 Teatro amador no ordenamento jurídico brasileiro

O dia 16 de dezembro é no Brasil o Dia do Teatro Amador³⁵. A escolha de uma data comemorativa exclusiva³⁶, que o diferencia das datas dedicadas ao Dia do Teatro (Nacional, 12 de março e Internacional, 27 de março) e do dia Do Teatro e Da Juventude (20 de março) poderia significar sua valorização pelos meios oficiais. Contudo, não existe respaldo jurídico à prática de amadores no Brasil, o que deixa seus praticantes à mercê da interpretação legal construída pelas organizações sindicais compostas de artistas profissionais.

O exercício de artistas e técnicos do espetáculo é regulamentado pela Lei nº 6.533 de 1978, e pelo Decreto presidencial nº 82.385 (BRASIL, 2019a) do mesmo ano, ambos sancionados pelo presidente Ernesto Geisel durante a ditadura militar. Na própria definição adotada na Lei nº 6.533 para artista, já se distingue que ela se remete apenas à prática profissional:

Art. 2º - Para os efeitos desta lei, é considerado:

I - Artista, o profissional que cria, interpreta ou executa obra de caráter cultural de qualquer natureza, para efeito de exibição ou divulgação pública, através de meios de comunicação de massa ou em locais onde se realizam espetáculos de diversão pública (BRASIL, 2019b).

Tanto a referida lei como o subsequente decreto não fazem nenhuma menção em seus artigos, parágrafos, incisos e alíneas aos artistas amadores, não tendo sido fruto de reflexão para sua criação nenhuma possibilidade de atuação diversa daquela realizada pelos profissionais. A defasagem jurídica fica evidente se observamos a análise desenvolvida por Gyl Gyfonne (2010, p. 82-83) em que o autor compara a legislação que versa sobre a prática

³⁵ Disponível em: <http://bd.camara.gov.br/bd/handle/bdcamara/10008>. Acesso em: 16 jan. 2019.

³⁶ Na mesma data se comemora o Dia do Reservista.

de artistas e técnicos do espetáculo com aquela que regula a prática de desporto, Lei nº 9.615, de 24 de março de 1998, conhecida como “lei Pelé”.

Art. 1º O desporto brasileiro abrange práticas formais e não-formais e obedece às normas gerais desta Lei, inspirado nos fundamentos constitucionais do Estado Democrático de Direito.

2º A prática desportiva não-formal é caracterizada pela liberdade lúdica de seus praticantes (BRASIL, 2019c).

Em seu capítulo 2º, artigo 2, alíneas IV e V, estão estabelecidos os princípios:

IV - da liberdade, expresso pela livre prática do desporto, de acordo com a capacidade e interesse de cada um, associando-se ou não a entidade do setor;

V - do direito social, caracterizado pelo dever do Estado em fomentar as práticas desportivas formais e não-formais;

Enquanto a legislação que regula a atividade desportiva compreende o seu livre exercício, e o dever do Estado em fomentar tanto práticas formais, como não formais, a de artistas e técnicos do espetáculo se limita a impor exigências para que se possa exercer a atividade artística:

Art. 4º - As pessoas físicas ou jurídicas de que trata o artigo anterior deverão ser previamente inscritas no Ministério do Trabalho.

Art 7º - Para registro do Artista ou do Técnico em Espectáculos de Diversões, é necessário a apresentação de:

I - diploma de curso superior de Diretor de Teatro, Coreógrafo, Professor de Arte Dramática, ou outros cursos semelhantes, reconhecidos na forma da Lei; ou

II - diploma ou certificado correspondentes às habilitações profissionais de 2º Grau de Ator, Contra-regra, Cenotécnico, Sonoplasta, ou outras semelhantes, reconhecidas na forma da Lei; ou

III - atestado de capacitação profissional fornecido pelo Sindicato representativo das categorias profissionais e, subsidiariamente, pela Federação respectiva (BRASIL, 2019b).

Por fim, a lei Pelé, em seu artigo 3º, reconhece a existência de múltiplos formatos de manifestações desportivas: o desporto educacional, desporto de participação ou voluntário, desporto de rendimento e o desporto de formação; e traz a possibilidade de não profissionais receberem incentivos materiais ou patrocínio:

§ 1º O desporto de rendimento pode ser organizado e praticado: (Renumerado do parágrafo único pela Lei nº 13.155, de 2015)

I - de modo profissional, caracterizado pela remuneração pactuada em contrato formal de trabalho entre o atleta e a entidade de prática desportiva;

II - de modo não-profissional, identificado pela liberdade de prática e pela inexistência de contrato de trabalho, sendo permitido o recebimento de incentivos materiais e de patrocínio. (Redação dada pela Lei nº 9.981, de 2000) (BRASIL, 2019c).

Inexiste na legislação que rege a prática de artistas e técnicos do espetáculo equivalência com o artigo terceiro que regulamenta a prática dos desportos, o que suscita acalorados debates sobre os limites de financiamento que as práticas de amadores podem

acessar sem se descaracterizar como tal, seja por recursos advindos das apresentações cênicas (como a cobrança de entradas na bilheteria), seja pela participação de grupos amadores em editais públicos (por exemplo: de fomento à pesquisa ou para apresentações subsidiadas pelo Estado).

Usaremos o litígio extrajudicial do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculo e Diversão do Estado de São Paulo (SATED/SP) e a secretária de cultura de São José do Rio Preto/SP para exemplificar o problema: no ano de 2017, foi noticiado pelo Diário da Região³⁷, em reportagem de Harlen Felix, que a prefeitura de São José do Rio Preto foi notificada pelo SATED/SP de que a secretária de cultura deveria contratar para o aniversário da cidade apenas artistas profissionais que apresentassem DRT³⁸; além disto, os artistas deveriam estar em dia com a contribuição sindical e manter contrato de trabalho legalizado com os atores. Estas exigências excluía parte dos artistas da cidade que já haviam sido selecionados para a data comemorativa. Segundo a reportagem, Lygia Cortez, então presidente do SATED/SP declarou que: “se um grupo recebe recurso financeiro para se apresentar, ele precisa ter registro profissional e atender as exigências do sindicato” (CORTEZ *apud* FELIX, 2017).

A reportagem de Felix traz o argumento de um dos atores (e advogado) atingido pela medida. Em sua contestação junto à prefeitura, Manoel Neves Filho argumenta que a Constituição Federal, em seu artigo 8, alínea V define: “ninguém será obrigado a filiar-se ou manter-se filiado a sindicato” (BRASIL, 1988). Já em seu artigo 5, alínea IX, determina: “é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independente de censura ou licença”. Além disto, o artigo 5º da carta magna, estipula que: “é livre o exercício de qualquer trabalho, ofício ou profissão, atendidas as qualificações profissionais que a lei estabelecer” (BRASIL, 1988).

Foi com base no argumento de liberdade para a atividade artística e a não obrigatoriedade em se manter filiado a sindicatos que no ano de 2014 o Supremo Tribunal Federal desobrigou os músicos de possuir registro profissional ou de estar vinculado a Ordem dos Músicos do Brasil (OMB)³⁹.

³⁷ Disponível em:

https://www.diariodaregiao.com.br/index.php?id=/cultura/teatro/materia.php&cd_matia=1043761 . Acesso em: 11 jan. 2019.

³⁸ DRT - Registro de artista profissional ou de técnico do espetáculo emitido pela delegacia regional do trabalho de cada estado da federação.

³⁹ No ano de 2018 foi pautado no Supremo Tribunal Federal um julgamento semelhante ao que liberou músicos da obrigatoriedade do registro na Ordem dos Músicos do Brasil, mas o julgamento foi adiado sem data para ser retomado.

Estariam assim os amadores impedidos de gerir recursos financeiros por meio de um edital público como afirma o sindicato? E quando fazem uso da bilheteria? Estes recursos os tornariam profissionais?

Mesmo sendo perceptível que existem duas legislações que podem trazer interpretações antagônicas sobre a limitação de atuação de amadores em editais públicos, a discussão jurídica é menos importante do que os efeitos financeiros e suas consequências artísticas. É um equívoco imaginar que apenas práticas profissionais necessitem de recursos financeiros para efetivar suas experiências.

Ao dificultar o acesso de amadores a formas diversas de financiamento, estes se veem muitas vezes obrigados ao autofinanciamento, o que pode restringir a criação artística à precariedade econômica, tendo como consequência que realize um “teatro pobre”, lamentavelmente não na perspectiva de Grotowski⁴⁰, mas financeiramente. A dificuldade em manter uma produção duradoura é um dos grandes problemas que as práticas de amadores enfrentam, o que poderia ser minimizado com uma legislação que previsse e valorizasse outros formatos de atuação além da realizada por profissionais, como o faz a legislação do desporto.

Para não nos furtarmos do debate sobre os limites orçamentários de grupos amadores, pois não é um despropósito que profissionais busquem a valorização de suas atividades (a crítica reside sobre seus efeitos nas práticas de amadores) encontramos no II Congresso Nacional de Teatro Amador, ocorrido na cidade de São Paulo em 1981, uma indicação que pode contribuir com o debate. Nele, estabeleceu-se que era vedado aos integrantes dos grupos de teatro amador receberem remuneração pessoal pela atividade teatral, para não se descaracterizarem como amadores (KÜHNER, 1987). Mesmo que esta delimitação possa também ser problemática, já se torna um avanço na situação atual de amadores no Brasil, pois os grupos poderiam financiar suas experiências, seja por meios próprios, seja por meio de editais públicos, o que não significa necessariamente recebimento de remuneração por parte de seus integrantes.

Tendo em vista sua deslegitimação enquanto manifestação artística em diversos níveis, o ostracismo histórico ao qual foi submetida, o não reconhecimento pelo mundo da arte, as limitações jurídicas impostas e seu estigma de atividade cultural de segunda classe; se tornou um processo quase natural que as práticas artísticas amadoras deixassem gradualmente de ser

⁴⁰ Jerzy Grotowski propôs, entre outras práticas, que se estabelecesse um teatro que valorize apenas o essencial desta arte, a relação entre o ator e o espectador, esta proposta ficou conhecida como “teatro pobre”.

reconhecidas como atividades culturais, para se refugiarem nos potenciais benefícios pedagógicos, sociais, terapêuticos, comunitários etc, que elas poderiam fomentar nos atores e atrizes. Se, por um lado, houve a redução ou desaparecimento de possibilidades de financiamento enquanto prática artística socialmente significativa, por outro, se disseminou o fomento que envolve amadores como prática de “bem-estar social”.

Talvez não devamos lamentar este movimento do “artístico” para o “formativo” que diversas práticas que envolvem amadores realizaram, pois parece ter sido um caminho quase inevitável. Porém, se torna importante que voltemos a observar o teatro amador como uma prática significativa e benéfica ao panorama teatral pelo que ela tem de mais importante, que é a possibilidade de pessoas alheias ao universo profissional fazerem uso da linguagem teatral como possibilidade de mediação cultural com a sociedade em que estão inseridas.

Encerramos estas considerações fazendo uso do hino do grupo de teatro amador Mecenass (GTAM)⁴¹, da cidade de Conceição do Jacuípe/BA, composição de Raulino Junior⁴² que sintetiza poeticamente a importância que o teatro amador pode ambicionar assumir culturalmente:

O nosso intuito/ É o de trazer a arte para a cidade/ É mostrar que o teatro tem a verdade/ Que todo mundo precisa conhecer/ Nossa missão/ É despertar em você o interesse/ De aprender de maneira diferente/ Unindo cultura com lazer/ Eu quero proteger você/ Eu sou mecenass!/ Eu quero estimular você/ Eu sou mecenass!/ Eu quero ver a minha cidade crescer/ Eu sou mecenass!⁴³(JUNIOR, 2016).

1.2 Pistas de conceituação

Na contemporaneidade, torna-se cada vez mais difícil estabelecer delimitações conclusivas para definir esta ou aquela experiência teatral; hibridismos, liminaridades e esgarçamentos se tornaram comuns. Tal dificuldade também se apresenta ao tentarmos apontar as características do teatro amador. Decerto, alguns dos elementos que apresentaremos podem ser encontrados em experiências profissionais ou não se enquadrarem perfeitamente em algumas práticas amadoras. Isto ocorre pela grande diversidade de

⁴¹ O grupo Mecenass ficou em atividade entre os anos de 2006 e 2010, tendo realizado seis espetáculos: Diálogos Musicais (2006), 2. Pagando a morte: uma reflexão sobre o uso de drogas entre adolescentes (2007), 3. De volta pro aconchego e outras histórias: a trajetória de uma história de amor (2008), 4. O Macaco Malandro e musicais infantis (2008), 5. Casamento na Roça do Birimbá: a história de amor de Conceição e Jacuípe (2009) e 6. Eternas Meninas (2010).

⁴² Raulino Junior é compositor, professor de língua portuguesa da rede estadual de ensino da Bahia, jornalista e produtor cultural.

⁴³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uQSp5XWOH4s>. Acesso em: 15 jan. 2019.

propostas e contextos que envolvem atores amadores. Por isto, não ambicionamos estabelecer diretrizes precisas que permitam caracterizar com exatidão os artistas amadores, tentativa inevitavelmente fadada ao fracasso.

O que propomos é identificar traços distintivos, pistas, que facilitem reconhecer os elementos próprios do formato de vinculação com a prática teatral sobre a qual estamos nos detendo, mesmo assumindo que “[...] as categorizações sejam potencialmente redutoras” (ANDRADE, 2013, p. 17).

A origem etimológica da palavra amador deriva do latim, *amatore*, que significa: aquele que ama; com base nela surgiram variantes em diversos idiomas: amador (português), *amatore*⁴⁴ (italiano), *amateur*⁴⁵ (francês, espanhol e inglês). No Brasil, seu principal sinônimo é diletante, que, excluindo-se o uso culto da língua, caiu em desuso, sendo aplicado principalmente como variante da palavra amador. Já na Itália ocorre o inverso, *Dilettante*⁴⁶ é o termo comumente utilizado, enquanto *amatore* é de uso secundário. Nos países de língua espanhola são denominados de *aficionados*⁴⁷ quem desenvolve uma atividade na qualidade de amador, mesmo também sendo comum o uso da palavra *amateur*, que por sua vez é o principal termo utilizado tanto em francês, como pelos países que tem o inglês como idioma oficial aos quais acessamos referenciais bibliográficos: Canadá⁴⁸, Estados Unidos da América e Inglaterra. Nestes últimos, existindo ainda a variante da palavra diletante com a mesma grafia em francês e inglês, *dilettante*.

Mesmo a palavra amador (e suas variantes *amateur*, *dilettante* e *aficionado*) sendo de uso comum a diversos países e ofícios, seu emprego ocorre principalmente em atividades artísticas, do entretenimento, nos esportes e nas ciências (STEBBINS, 1977, p. 582). Em diversas áreas de atuação se torna quase impensável utilizar a palavra amador para descrever um formato de atuação diversa do campo profissional, pois dificilmente se usaria a expressão

⁴⁴ Definição de *Amatore* em Italiano. Disponível em: <https://dizionari.repubblica.it/Italiano/A/amatore.html>. Acesso em: 26 nov. 2018.

⁴⁵ Definição de *Amateur* em inglês. Disponível em: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/amateur>. Acesso em: 26 nov. 2018. Definição de *Amateur* em Francês, disponível em: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/amateur/2695?q=amateur#2689>. Acesso em: 26 nov. 2018.

⁴⁶ Definição de *Dilettante*. Disponível em: <https://www.dizionario-italiano.it/dizionario-italiano.php?parola=dilettante>. Acesso em: 26 nov. 2018.

⁴⁷ Definição de *Aficionado*. Disponível em: <http://www.wordreference.com/definicion/aficionado>. Acesso em: 26 nov. 2018.

⁴⁸ O Canadá possui dois idiomas oficiais, o inglês e o francês.

médico amador, até porque a medicina é de atuação limitada no Brasil por legislação específica⁴⁹.

Não é uma tarefa simples empregar a palavra amador, pois existe um uso cotidiano que carrega um sentido semântico socialmente aceito, mas que se mostra complexo ao buscar compreendê-lo como formato de vinculação a determinada atividade. Existe um uso cotidiano da palavra que carrega uma gama de significações que não devem ser ignoradas, pelo contrário, percebê-las é antes de tudo significativo para se lidar com o tema.

Para identificar as principais tendências deste senso comum, recorremos ao dicionário *online* Dicio que traz a seguinte definição da palavra amador:

Significado de Amador:

Adjetivo: Que aprecia muito alguma coisa: apreciador. Que pratica qualquer arte ou esporte sem ser um profissional.

[Pejorativo] Sem experiência no que se propõe a fazer; diletante, curioso. Que ama algo ou alguém; amante.

Substantivo masculino; Indivíduo que faz alguma coisa por prazer e não por obrigação ou ofício: ex. o boxe não é um esporte para amadores.

[Pejorativo] Quem não tem experiência no que faz (AMADOR, 2018).

Logo em sua primeira descrição, podemos identificar a contraposição que o dicionário traz entre as palavras amador e profissional, sendo os amadores entendidos como não profissionais, e, por consequência, profissionais não são amadores. O que pode parecer uma conclusão simplista, torna-se complexa se o que buscamos é compreender as singularidades de cada perspectiva de atuação. Uma vez que optamos em nos debruçar sobre a nomenclatura amador, e que existe uma comparação direta com a palavra profissional, a descrição desta última também se torna necessária:

Significado de Profissional:

Adjetivo: Que se relaciona com determinada profissão: sindicato profissional. Não amador; cuja atividade é exercida como profissão, trabalho: atleta profissional. [Pejorativo] Especialista numa atividade que não é tida como trabalho: é um mentiroso profissional.

Substantivo masculino e feminino: Pessoa que faz uma coisa por profissão: ex. o profissional designado pela empresa deverá tratar deste assunto (PROFISSIONAL, 2018).

Temos a indicação com base nessas descrições de que a prática de amadores e profissionais são distintas, mas seriam por isso antagônicas? Antônimos perfeitos como se pode supor pelos dicionários não apenas em português, mas em italiano, francês e inglês. Por

⁴⁹ No caso de médicos, apenas podem exercer a profissão quem for graduado em curso superior de medicina. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2013/Lei/L12842.htm. Acesso em: 21 nov. 2018.

consequente, seriam neste caso todos os amadores movidos exclusivamente por amor? E os profissionais, são movidos pelo quê? Expectativa financeira?

Como descrito pelo dicionário Dicio, as palavras *amador* e *profissional* podem ser empregadas como substantivo ou adjetivo, carregando em ambos os casos significações diversas. Quando adjetivadas, existem duas perspectivas que temos o interesse de destacar. A primeira, podemos sintetizar da seguinte forma: os profissionais se vinculam a determinada atividade, assumindo-a como ofício e tendo por objetivo obter retorno financeiro com ela; já os amadores o fazem sem o interesse pecuniário (o que buscam em outra atividade) e por isto a vinculação se dá por prazer, satisfação e/ou amor.

Esta visão romantizada em que o *amador* é “movido por amor”, que a origem etimológica da palavra valida; e do *profissional* que exerce um ofício principalmente por interesse financeiro, mesmo que positiva para os amadores não permite a percepção das nuances nas quais ambas as práticas estão envolvidas. Por mais que seja característico da prática *amadora* que a participação não seja motivada pela busca de rendimentos, ela pode ser por uma grande gama de possibilidades. Pessoas podem começar a realizar determinado esporte por recomendação médica, ou a desenvolver uma atividade artística em busca de algum benefício psicossocial; espetáculos de teatro ou dança são realizados tanto em instituições educacionais, em que a participação pode não ser eletiva; como correcionais, em alguns casos podendo os envolvidos terem suas penas atenuadas pela participação em eventos culturais (BALTAZAR, 2015, p. 165); e aqui citamos apenas algumas possibilidades, entre muitas outras, em que a participação *amadora* não é assim tão voluntária ou “por amor”.

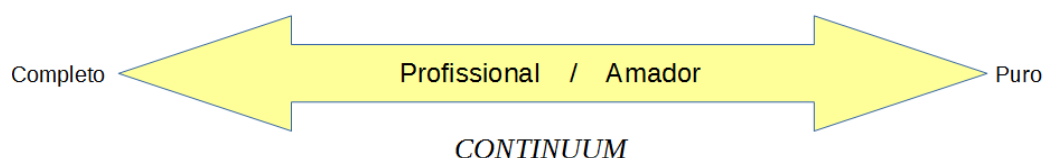
Não é raro que profissionais se autodeclarem amadores pela satisfação em exercer determinada atividade, por entender que realiza um ofício por amor, tal qual se supõe que um *amador* o faça, mesmo que sua relação com o ofício se dê dentro do campo do profissionalismo. Ocorre que a oposição entre amadores e profissionais pouco contribui para a compreensão das singularidades desses formatos de vinculação e dos diversos pontos de intersecção que ambas as possibilidades podem apresentar. Por exemplo, Leadbeater e Miller⁵⁰ (2004, p. 23, tradução nossa) adotam as expressões *pré-profissional*, *pós-profissional* e *semiprofissional* para indicar possibilidades de atuação que não se enquadram com exatidão na palavra *profissional*, mas também não podem ser caracterizadas como *amadoras*:

⁵⁰ O objetivo dos autores é descrever um conceito recente que aponta formatos de aproximação entre profissionais e amadores na divulgação de conteúdos em redes sociais como o youtube e o facebook o que tem sido denominado de “pro-am” (Profissionais-amadores). Para saber mais: Leadbeater e Miller (2004).

Profissionais completos estão em um extremo do espectro, mas por perto temos pré-profissionais (aprendizes e estagiários), semi-profissionais (que ganham uma parte significativa de sua renda de uma atividade) e pós-profissionais (ex-profissionais que continuam a desempenhar ou jogar uma vez que sua carreira profissional acabou).

É com base nessas zonas liminares, que apontam para uma definição menos nítida de profissionais e amadores, que podemos compreender autores que escapam de uma concepção antagônica dos dois termos, como o fazem Stebbins (1987, 2007), que trata do amadorismo em diversos campos, e Hutchison e Feist (1991), mais voltado à prática de artistas amadores. Ambos propõem que seja observado um *continuum* que se estabelece entre as duas perspectivas de vinculação, em que os extremos coexistem com múltiplos formatos de aproximação:

Figura 7 – *Continuum* profissional-amador



Fonte: Elaboração própria.

Neste sentido, pode-se perceber que as práticas de amadores e profissionais até podem ser consideradas opostas dentro de uma concepção de um “profissional completo” em relação a um “amador puro”, porém existe toda uma zona de aproximação que representa uma parcela significativa dos dois formatos de atuação, e que talvez seja a mais comum, por isto é possível identificar elementos de distinção e de intersecção entre elas.

Reconhecendo a existência de um *continuum* profissional/amador (Figura 9), nos deparamos com a dificuldade de apresentar elementos distintivos entre a prática de amadores e profissionais. Uma primeira pista, que talvez seja a mais reconhecida socialmente, define tanto o teatro amador como o profissional com base nos ganhos financeiros de seus participantes, ou seja, profissionais são os que buscam ganhar subsistência por sua atividade artística, e os amadores não. Esta é a definição adotada por Ferreira (2014, p. 2):

O teatro amador poderá ser considerado todo aquele teatro que acontece sem fins de subsistência, ou seja, aquele teatro que envolve a dimensão simbólica de gozo e vivências para além das necessidades financeiras que regem o mercado cultural e os agentes que nele atuam.

Realizar uma atividade sem o interesse pecuniário é uma das principais características de quem se vincula a determinada atividade de forma amadora, mas esta não é a única diferenciação possível. Uma visão mais abrangente é utilizada por Robert Hutchison e

Andrew Fiest ao analisar práticas artísticas amadoras no Reino Unido. Os autores identificam outras características tanto em relação às práticas de amadores como à de profissionais, não reduzindo assim a diferenciação apenas à questão do recebimento, ou não, de contrapartida financeira para se desenvolver determinada atividade. Para isto, são observados três critérios de distinção: ambição, realização e atividade (HUTCHISON; FIEST, 1991, p. XIII). Estes critérios são posteriormente pormenorizados em oito categorias, como demonstra o quadro a seguir:

Quadro 1 – Categorias de diferenciação entre amadores e profissionais

Distinção	AMADOR	PROFISSIONAL
Renda do trabalho artístico	Negativo	Todos
Treinamento	Auto	Profissional
Aspirações artísticas	Sem importância	Alta
Abordagem geral	Recreativa	Criativa comercial
Status na sociedade	Não	Considerado uma ocupação profissional
Experiência	Limitada	Considerável
Conteúdo e estilo	Derivado	Original
Tempo alocado para a atividade	Lazer	Tempo integral

Fonte: Elaboração própria.

Muito além de buscar caracterizar um amador “puro” ou um profissional “completo”, que se enquadrariam com exatidão em todos os critérios apresentados, o estudo permite observar estruturas maleáveis que vão além da simples dualidade do recebimento de contrapartida financeira e da oposição dos dois formatos de atuação. Neste sentido, devemos construir um olhar global, para posteriormente indicar se tratar deste ou daquele formato de vinculação.

Mas, se torna necessário manter uma atenção crítica as análises de Hutchison; Fiest. Uma vez que defendemos que existam singularidades artísticas nas práticas teatrais amadoras, não podemos assumir como intrínseco do amadorismo que seu “conteúdo e estilo” seja “derivado”, pelo contrário, entendemos que dependendo da abordagem ele possui o mesmo potencial de se mostrar original quanto possuem as práticas teatrais realizadas por

profissionais. E se, por um acaso, alguns praticantes amadores apresentam poucas aspirações artísticas, temos todo o processo de deslegitimação do amadorismo como prática cultural significativa ao qual já abordamos, que resulta em que muitas vezes os próprios amadores não se reconheçam como criadores ou artistas. Todavia, em sua totalidade, as categorizações apresentadas se mostram pistas importantes para identificar as práticas amadoras, pois permitem que se vislumbre uma conceituação articulada em oito elementos e não apenas no recebimento ou não de contrapartida financeira para exercer determinada atividade, por isto podemos reconhecer a possibilidade de transitoriedade de cada uma delas sem que o atuante seja descaracterizado enquanto amador ou profissional.

Por exemplo, amadores podem, porventura, receber alguma retribuição financeira por sua atividade, ou profissionais não serem remunerados em determinado momento, sem com isto mudarem seu status diante da sociedade. Ambos estão propícios a acumular um grau de experiência significativa, mas se diferenciam tanto pelo tipo de treinamento, como pelas aspirações que constroem ao longo do período de exercício (podendo o amador estar voltado principalmente aos benefícios psicossociais e o profissional à consolidação da carreira artística, esportiva etc.). Ambos podem alocar uma quantidade de horas semelhantes à atividade em determinado momento (principalmente próximo a apresentações ou a um jogo esportivo importante), sem que os amadores deixem de ter na prática uma atividade voltada ao lazer, o que o diferiria de uma pessoa que se vincula a determinada atividade em uma perspectiva profissional.

É justamente como uma atividade voltada ao lazer que Stebbins (1982, 1992, 2007) identifica a principal característica das práticas amadoras. O autor, que há mais de três décadas volta parte de seus estudos ao tema, cunhou o termo *Cerius Lisures* (Lazer Séri), que congrega em seu interior além do amadorismo, as práticas de voluntariado e de passatempo (*hobbie*). É importante saber como Stebbins chegou ao termo para que se compreenda a gênese de suas conclusões. Oliveira e Doll (2012 p. 327) desenvolvem assim o relato sobre a pesquisa do autor canadense:

O conceito de "lazer sério" nasceu entre 1973 e 1976, quando Stebbins (2008, p.101) coletava dados para uma pesquisa sobre amadores e profissionais. "Isso não é como o que as pessoas fazem por lazer", contou um jogador amador de beisebol. A partir de uma série de respostas como essa, o pesquisador mudou a direção de sua pesquisa, tentando entender as práticas destes participantes que se recusavam a considerar suas práticas um lazer. Diziam que as atividades que praticavam não poderiam ser um lazer, pois havia um alto comprometimento de sua parte, estavam determinados a alcançar altas performances e se empenhavam ao máximo no desenvolvimento de suas habilidades. Tratava-se de "algo sério".

A proposta de um lazer sério, que demanda habilidade, conhecimento e experiência, nos auxilia a melhor situar a prática amadora enquanto atividade de lazer, pois, mesmo não ocupando o mesmo espaço de práticas profissionais, isto é, aquele dedicado ao desenvolvimento de atividades com fins de subsistência, ela também não pode ser considerada um lazer casual (*casual leisure*). Este termo também foi cunhado por Stebbins para diferenciar outras atividades de lazer que não demandam o mesmo grau de comprometimento, como assistir televisão, conversar com os amigos, fazer um churrasco.

Com base nas contribuições de Hutchison; Fiest e Stebbins, percebemos ser fecundo observar a prática teatral de amadores por um arcabouço teórico abrangente, que busca compreender um formato de vinculação que se desenvolve em diversos campos. Esta leitura permite identificar algumas das características da vinculação amadora no teatro, o que pode auxiliar no planejamento, treinamento e potencializar a atuação dos atores, trabalhando assim com base em suas próprias particularidades, e não baseados somente no teatro profissional.

1.2.1 As singularidades do teatro amador segundo Mervant-Roux

Os estudos organizados por Mervant-Roux sobre o teatro amador francês são uma importante referência na busca de se compreender o que é próprio desta prática. Mesmo estando voltados principalmente às experiências distantes do contexto brasileiro,⁵¹ as pistas aportadas ao campo são valiosas e representam uma tentativa pioneira de travar um debate até então negligenciado em relação ao teatro amador. Com base em um trabalho minucioso de pesquisa que envolveu tanto análises historiográficas como a observação de grupos em atividade, foram identificadas três características que seriam próprias do amadorismo teatral, além da vinculação de seus integrantes não ser motivada por interesses financeiros:

- a) o propósito da atividade deve ser o teatro, não uma ação conduzida através do teatro; (b) sua estrutura deve ser autônoma; c) de uma forma ou de outra, a relação com o público deve estar na perspectiva, próxima ou menor, dos participantes (MERVANT-ROUX, 2004, p. 7, tradução nossa).

Tal qual Hutchison; Fiest e Stebbins, Mervant-Roux supera a classificação de amadores e profissionais simplesmente pelo interesse monetário, para identificar outras características que auxiliam na compreensão das singularidades desta vertente teatral.

⁵¹ Nas pesquisas apresentadas por Mervant-Roux são apresentadas experiências que se desenvolvem no continente Europeu, Estados Unidos da América e Canadá.

Além dos elementos identificados como próprios do amadorismo teatral, que analisaremos em seguida, a autora defende que existe uma abordagem sociológica equivocada quando não se distingue o teatro amador de outros formatos de práticas teatrais não profissionais, tais como: “teatro na escola, teatro terapêutico, agitação, etc” (MERVANT-ROUX, 2004, p. 7, tradução nossa). Em sua visão, uma das razões para o uso indiscriminado do termo amador se deve à carência de uma nomenclatura adequada para se indicar outros formatos de participação que não podem ser classificados sob a nomenclatura profissional, mas que também não deveria ser classificada como amadora.

Entendemos que a diferenciação proposta por Mervant-roux no que se refere ao uso da nomenclatura amador e de outras práticas teatrais não profissionais pode ser entendida como uma abordagem fechada, que restringe o termo. Por sua vez, nós optamos pelo seu emprego de forma mais aberta e acolhedora, o que possibilita identificar semelhanças e diferenças que se mostram úteis para o desenvolvimento do pensamento sobre as especificidades dos eventos espetaculares aos quais nos deteremos.

Na própria composição do segundo livro dedicado ao teatro amador francês organizado por Mervant-roux *Le théâtre de les amateurs et l'expérience de l'art. Accompagnement et autonomie* (MERVANT-ROUX; CAUNE; BORDEAUX, 2011)⁵², fica evidente a dificuldade de se manter o rigor proposto, o que pode ser constatado no texto de Jean-Marc Larrue: *Les amateurs et la question de l'art*⁵³, que faz parte da obra:

Há um debate fundamental sobre as diferenças e afinidades entre este teatro e o teatro amador, independentemente de pertencerem ou não ao primeiro. Não quero entrar nessas questões que são relevantes e complexas. Quero apenas enfatizar que essa reflexão sobre a questão da arte foi inspirada principalmente por minha experiência no teatro universitário em geral e pela situação do teatro amador como é experimentado na América do Norte. Para dizer no Canadá e nos Estados Unidos. Para simplificar meu ponto de vista, usarei o termo teatro amador em um sentido muito amplo, que inclui o teatro universitário (LARRUE, 2011, p. 41, tradução nossa).

Todavia, mesmo que advoguemos por uma abordagem diversa em relação à abrangência e limites do emprego que o termo amador possa assumir em relação à prática teatral, as conceituações trazidas por Mervant-roux são pistas que auxiliam em nosso objetivo de delinear quais são os traços distintivos que a vinculação com o teatro de forma amadora traz.

⁵² Tradução nossa: O teatro dos amadores e a experiência artística: Acompanhamento e autonomia.

⁵³ Tradução nossa: Os amadores e a questão da arte.

1.2.1.1 O objetivo da atividade deve ser o teatro, não uma ação conduzida pelo teatro

“el teatro es, puede ser, tanto más terapéutico, (o de todos modos eficaz, beneficioso) cuanto menos se plantee como objetivo explícito, inmediato, la terapia” (DE MARINIS, 2001)⁵⁴.

Neste primeiro ponto abordado por Mervant-Roux, um de seus propósitos é diferenciar o teatro amador de outras práticas teatrais não profissionalizadas. Para a autora, quando uma proposta teatral tem como objetivo primário aportar benefícios pessoais e/ou sociais, realizar panfletagem política, religiosa etc.; ou interesses outros que podem colocar o fazer artístico em um segundo plano, não seriam pertencentes ao teatro amador, mas a um conjunto de outras práticas teatrais não profissionalizadas. Por sua vez, experiências que estão voltadas prioritariamente ao teatro, e não à ação conduzida pelo meio do teatro, estariam vinculadas ao teatro amador.

Já argumentamos que muitas experiências teatrais que envolvem artistas amadores ressaltam o potencial formativo de suas *performances*, em detrimento da importância cultural de suas criações, dentro de um contexto de deslegitimação em diversos níveis que as práticas teatrais amadoras estiveram sujeitas. Por isto, ao abordar este ponto, devemos ser cuidadosos para não nos tornarmos também um agente deslegitimador das criações artísticas realizadas por amadores. Porém, entendemos ser justificável que se busque individualizar o teatro amador, valorizando-o enquanto manifestação cultural significativa.

Nesta busca, devemos inicialmente distinguir o teatro amador de propostas que estabelecem diálogos com a linguagem teatral e envolvem não profissionais, mas não podem ser consideradas uma prática teatral pois estão voltadas prioritariamente a outra área do conhecimento. Este formato de instrumentalização se tornou comum ao longo do século XX, podendo ser observado, por exemplo, nas propostas de psicodrama e sociodrama desenvolvidas por Jacob Levy Moreno (1978, 1953), nas quais se interage com elementos da linguagem teatral que são utilizadas como instrumentos da psicologia. O mesmo ocorre com a abordagem utilizada pelo sociólogo Ervin Goffman, em *A representação do Eu na vida cotidiana* (1995) em que se emprega o vocabulário próprio do teatro, faz-se referências às singularidades desta arte, mas o que se busca é apontar aspectos das relações interpessoais que

⁵⁴ Tradução nossa: o teatro é, pode ser, tanto ou mais terapêutico, (e de todos os modos, eficaz, benéfico) quanto menos se disponha como objetivo explícito, imediato, a terapia.

se desenvolvem na sociedade em um ambiente não teatral, não se tratando assim de um estudo sobre aspectos da prática teatral, ao menos não como objetivo primário.

Além da sociologia e da psicologia, diversos campos estabelecem diálogos dos mais variados com a linguagem teatral, a exemplo da pedagogia (BRAGA; MEDINA, 2010), serviço social (PRATES, 2007) e a medicina (FRANÇANI *et al.*, 1998). Nestes casos, não se abordam práticas teatrais, mas outras áreas do conhecimento, que de formas diversas constroem possibilidades de trabalhos pelo diálogo com técnicas teatrais, utilizando-as como instrumento para fins não artísticos. Em muitos casos em que o teatro é usado como instrumento de outra área do conhecimento não se ambiciona nem mesmo a construção de um objeto poético a ser apresentado a uma audiência, carecendo assim da “expectação”, necessária segundo Dubatti (2014), para que se efetive a prática teatral.

Nestes exemplos, torna-se perceptível a utilização de elementos do teatro para fins outros que não a prática teatral, contudo, em outros, a distinção é um tanto mais complexa. Em muitas experiências teatrais que se desenvolvem fora do campo do profissionalismo temos o diálogo com outras áreas do conhecimento, mas o teatro não está subordinado a elas, pelo contrário, são a base epistemológica da experiência (KOUDELA; SANTANA, 2005, p. 147), mesmo que comportem interesses que podem ser considerados como transcendentais à prática teatral.

No Brasil, desde ao menos o início dos anos 80 do século passado, o debate já é estabelecido por Koudela (2009, p. 17)⁵⁵ dentro do que se denominava teatro e educação:⁵⁶

Toda proposta de Teatro-Educação se debate em torno da definição do binômio que constitui seu fundamento. Até que ponto o orientador de um grupo de crianças ou adolescentes deve encaminhar o trabalho para o lado artístico ou até que ponto o ensino artístico é de menor importância, considerando-se que está lidando em primeiro lugar com uma atividade de caráter formativo.

A autora identifica duas correntes nos EUA, a primeira diz respeito a uma abordagem que está mais voltada à educação do que à arte, por isto “ênfatisa as consequências instrumentais da arte na educação e utiliza as necessidades particulares dos alunos ou da sociedade para formular seus objetivos” (KOUDELA, 2009, p. 17).

Já a segunda considera que:

[...] a arte tem uma contribuição única a dar para a experiência e a cultura humanas, diferenciando-a de outros campos de estudo. Segundo os essencialistas, a arte não necessita de argumentos que justifiquem a sua

⁵⁵ O livro *Jogos Teatrais* da professora Ingrid Koudela teve sua primeira edição lançada no ano de 1984, sendo baseado em sua dissertação de mestrado defendida no ano de 1982.

⁵⁶ Atualmente se utiliza a expressão pedagogia do teatro para fazer referência ao campo.

presença no currículo escolar, nem de métodos de ensino estranhos à sua natureza intrínseca (KOUDELA, 2009, p. 18).

É na dualidade entre a ênfase no artístico ou no formativo, entre a corrente contextualista – mais voltada a instrumentalização da arte para outros fins –, ou essencialista – em que o fazer artístico é sobressaltado –, que parece residir uma possível diferenciação entre outras práticas não profissionais e o teatro amador. Além do teatro e educação, base do estudo de Koudela, uma leitura semelhante pode ser empregada para outras tantas atividades fronteiriças que envolvem amadores, como teatro-terapia, pedagogia do teatro, teatro e comunidade, teatro e inclusão social, teatro político etc.

Entendemos, portanto, que a diferenciação entre o termo amador e outros, se necessária, deva recair principalmente na singularidade da prática, e não no contexto em que ela está inserida. Ao estabelecer que o teatro na escola (exceção feita por Mervant-Roux às práticas teatrais fora do currículo) e o teatro de agitação não figurariam entre as práticas teatrais amadoras se está aferindo previamente a negligência de seu caráter artístico, o que para algumas experiências pode ser verdadeiro, mas para outras, não.

Certo é que o movimento de agitação e propaganda teve ao longo da primeira metade do século XX como uma das suas principais características a militância política em prol da causa comunista. Gárcia (2004, p. 20, grifo da autora), aponta que: “De fato, muitos dos atuantes da época e muitos dos críticos hoje se negam a rotular de *teatro* a produção de *agitprop* do período”. No entanto, se assumirmos como verdadeira esta tese, de que o teatro de *agitprop* não se configura como uma prática teatral, pois sua instrumentalização a desconfigurou como tal, desconsideraremos como pertencente ao teatro amador uma vertente que levou à cena operários, estudantes, agricultores, entre outros.

Tanto o partido comunista russo, como de outros países em que o teatro de agitação e propaganda se disseminou, por exemplo a Alemanha (GARCIA, 2004), submeteram estas práticas a seus interesses, o que acarretava certa perda de autonomia dos projetos. Por outro lado, se levarmos em conta a dimensão do movimento na primeira metade do século XX, que apenas na antiga União Soviética possuía “no início de 1927, cerca de 3.500 clubes, agrupando 75.000 circuitos com um total aproximado de dois milhões de membros” (GARCIA, 2004, p. 6), então podemos indagar se estamos ante um dos maiores movimentos teatrais que se desenvolveram com base em uma lógica diversa à construída até então pela prática profissional.

Figura 8 – Grupo de teatro de *agitprop* Blusa Azul



Fonte: Grupo de teatro... (1926).

Sendo um dos nossos objetivos a construção da percepção de que o olhar sobre movimentos amadores anteriores pode fortalecer as práticas contemporâneas, torna-se contraproducente eliminar a prática de *agitprop* deste panorama. O mesmo ocorre com as práticas teatrais que se desenvolvem dentro do currículo escolar. A partir tanto da pesquisa que realizamos, como da nossa própria experiência, defendemos ser benéfico para os envolvidos o diálogo com o campo ao qual estão mais próximos, o teatro amador.

Mesmo que essa leitura não seja um dos pontos desta tese, acreditamos que os projetos teatrais amadores podem municiar as práticas que se desenvolvem no ambiente escolar (dentro e fora do currículo). Novamente, apontamos que a medida deveria ser dada pela singularidade que cada experiência apresenta, o que não descartaria de forma genérica o campo como um todo. Contudo, deve-se atentar para a negligência dos potenciais artísticos que algumas experiências que se desenvolvem de forma diversa à prática profissional realizam, o que parece ser o objetivo de Mervant-Roux ao estabelecer que o teatro amador é uma expressão prioritariamente artística e autônoma.

1.2.1.2 O projeto deve ser autônomo

O segundo livro sobre o teatro amador organizado por Mervant-Roux, Caune e Bourdeaux (2011) traz como um dos principais temas discutidos a necessidade de este ser uma proposta autônoma. Uma pergunta se torna importante: segundo os autores, em relação a

quais estruturas o teatro amador deve preservar sua autonomia? E a principal resposta é em relação ao teatro profissional, mas também a estruturas políticas, religiosas, educacionais etc., que podem priorizar aspectos outros que não o fazer artístico. Neste último sentido, a necessidade de autonomia é uma característica que se torna complementar à concepção que vimos anteriormente: de que “a experiência deve estar voltada ao teatro, e não à ação que se desenvolve através do teatro”.

Como ao longo do livro são descritos diversos formatos de interação entre grupos amadores e artistas profissionais, emprega-se o termo *accompagnement*⁵⁷ (acompanhamento) para propor uma relação que não resulte na perda de autonomia dos que não escolheram a arte teatral como profissão e se estabelece a seguinte questão: “Como deve o acompanhamento de uma produção teatral destacar a expressão individual e coletar sem envolvê-la em uma camisa de força? [...]” (CAUNE, 2011, p. 36, tradução nossa). Pode-se perceber que a autonomia proposta pelos autores não significa o impedimento de que profissionais interajam com o grupo amador, mas que os amadores não deleguem a criação aos que socialmente são reconhecidos como especialistas da arte teatral, ou seja, que ambos se tornem, nas palavras de Mervant-Roux (2011, p. 102): *compagnon de voyage* (companheiros de viagem).

Ao entender que os grupos de teatro amador podem desenvolver “[...] uma poética original, uma “arte” singular, tanto na sua prática cênica como no modo de relação entre a cena e os espectadores” (MERVANT-ROUX; CAUNE; BORDEAUX, 2011, p. 24), o que se evidencia é que, sem manter sua autonomia e singularidade, a prática de amadores tende a se tornar uma cópia mal feita do que ela não é, ou seja, uma prática destinada para pessoas “sem experiência”, um “criadouro⁵⁸” no qual se formam novos profissionais (MERVANT-ROUX, 2011, p. 81-86). Neste sentido, a autonomia do teatro amador diante do profissional permite que se potencialize a experiência com o olhar voltado a si mesmo, valorizando um círculo cultural que conta com seus próprios quadros de especialistas e processos de criação.

Outra perspectiva de autonomia abordada por Mervant-Roux é em relação às produções profissionais que buscam por meio de pessoas alheias ao teatro um elemento de fruição estética diversificado, nesta perspectiva a tendência é que sejam acentuadas as

⁵⁷ Acompanhamento e autonomia figuram no subtítulo do livro: *Le Théâtre des amateurs. Et l'expérience de l'art. Accompagnement et autonomie*.

⁵⁸ A palavra utilizada por Mervant-Roux é *vivier*, sua tradução literal seria viveiro, mas como a analogia exposta no texto é em relação a peixes, optamos pela palavra criadouro.

presenças de corpos não treinados para a cena⁵⁹. Para a autora, é necessário diferenciar esta possibilidade utilizada por profissionais do teatro amador:

Assim, as palavras usadas devem ser mais seriamente pesadas. Esses intérpretes ocasionais, supervisionados por algumas semanas ou alguns meses por profissionais, não devem, na minha opinião, ser chamados de "amadores", como os jornalistas e profissionais costumam fazer (MERVANT-ROUX, 2012, p. 13, tradução nossa).

Não existe nestas observações uma visão depreciativa das experiências que são geradas com base nessa perspectiva, apenas a conclusão de que elas diferem do teatro amador enquanto manifestação autônoma⁶⁰.

Devemos por fim voltar nossa atenção à autonomia em relação as outras estruturas sociais que muitas vezes motivam a prática teatral. São comuns projetos teatrais amadores que são formados com base em uma instituição social prévia, estando integrado assim a uma organização de pessoas em que a atividade teatral se soma a uma relação já estabelecida por outros interesses. Por si, um grupo estar sediado em uma escola, sindicato, presídio, por fazer apologia a determinado pensamento político e/ou religioso não impede sua autonomia, tal qual a presença de um profissional no processo de criação de amadores também não o faz, necessariamente.

1.2.1.3 De uma forma ou de outra, a relação com o público deve ser registrada em uma perspectiva próxima dos participantes

Se nos dois pontos anteriormente analisados pudemos discorrer sobre as particularidades do teatro amador em relação a outras práticas teatrais, profissionalizadas ou não, neste último estamos diante de uma reflexão que remete ao evento espetacular gerado por amadores: a proximidade entre atores e espectadores.

A conceituação trazida por Mervant-Roux de que: “a relação com o público deve ser registrada em uma perspectiva próxima dos participantes” para ser caracterizada como

⁵⁹ Já abordamos esta perspectiva anteriormente, fazendo uso da tese de doutorado de Mendes (2017) que emprega o termo atores do cotidiano para descrever eventos teatrais profissionais que agregam atores sem experiência como elemento de fruição estética.

⁶⁰ Este formato que Mervant-Roux aponta como não pertencente ao teatro amador se assemelha em alguns aspectos à criação do espetáculo *Laquê*, realizado pelo grupo Cuíra com mulheres prostitutas do bairro da Campina, uma vez metade do elenco era composto de artistas profissionais e estudantes de teatro que almejavam o profissionalismo. Todavia, existe uma distinção importante a ser feita, o espetáculo *Laquê* foi inicialmente pensado para ser realizado apenas por atores e atrizes amadores, mas durante sua preparação houve a necessidade de contar com um elenco maior, ou seja, não foram artistas amadores que foram incorporados a um projeto profissional, mas profissionais que foram incorporados a um espetáculo amador.

pertencente ao teatro amador foi construída tendo como base os estudos de Elie Konigson, que identificou na Europa dois formatos distintos de se exercer a atividade teatral ao longo dos séculos XIV e XV:

um teatro profissional, fundamentalmente itinerante, que é de imediato um teatro de ruptura em relação ao tecido social da urbe. Podemos ilustrar sua descrição pelo famoso exemplo da *commedia dell'arte*.

um teatro amador (termo, em verdade, anacrônico, visto que essa noção só aparecerá bem mais tarde), que é um teatro de centro, de inscrição urbana, de reconhecimento recíproco entre atores ocasionais e espectadores, todos concidadãos (MERVANT-Roux, 2012, p. 126 – grifo nosso).

As características anteriores apontam que “não havia dois modos de fazer a mesma coisa, uma paga e a outra não, mas dois modos bem distintos de realização da função dramática” (MERVANT-ROUX, 2012, p. 127). A hipótese aventada é que a proximidade entre atores e espectadores, o não rompimento social da urbe, se manteve como uma das principais características do teatro amador ao longo dos anos. No Brasil, é interessante observar que na passagem do século XIX para o século XX empregava-se a expressão Teatro Particular, não apenas para se referir aos locais destinados à representação de espetáculos amadores, mas também como sinônimo de teatro amador. Em crônica datada de 07 de outubro de 1898, Artur Azevedo (*apud* NEVES, 2006, p. 6) ⁶¹ menciona o termo, identificando também um teatro público, que não seria apropriado às práticas de amadores.

Confesso que, amando apaixonadamente a arte dramática, jamais olhei com bons olhos para o amador, desde que este, saindo da sua órbita, isto é, do “teatrinho particular”, invadia o teatro público. Mas não há dúvida que os nossos amadores dramáticos têm hoje uma situação excepcional; pelas tristes condições, a que desgraçadamente chegou a arte entre nós, eles exercem neste momento uma função com que nunca sonharam.

O dramaturgo maranhense se volta nesta crônica ao ensaio do texto *O badejo*, de sua autoria, que está sendo realizado por um grupo de amadores que o próprio Artur Azevedo dirige. A apresentação ocorrerá no Teatro São Pedro de Alcântara, um teatro público. Daí derivam as considerações apresentadas por Azevedo.

As expressões teatro público e teatro particular, se interpretadas, trazem a dimensão de proximidade que a prática amadora estabelece com seus espectadores. No período em que Artur Azevedo redige seus argumentos existia uma considerável estrutura destinada à apresentação de espetáculos amadores. Penna Franca conseguiu localizar, apenas na cidade do Rio de Janeiro “[...] o significativo número de cento e quarenta e um diferentes locais onde

⁶¹ A paginação se refere aos anexos da tese de Neves (2006).

grupos amadores faziam teatro, identificados como grêmios, clubes, palcos, grupos dramáticos, teatrinhos e sociedades amadoras” (PENNA FRANCA, 2011, p. 36).

Além de possuírem um espaço propício à apresentação teatral, estas organizações eram constituídas de grupos sociais determinados, pois “Havia, pelo menos, três categorias de grupos amadores atuando no teatro: os trabalhadores, que inclui os militantes operários, os grupos nacionais de imigrantes e os mais abastados da capital” (PENNA FRANCA, 2011, p. 36). A autora ressalta ainda que encontrou indícios de um teatro amador negro, mas dele pouco pode analisar, uma vez eram as organizações sociais que mais careciam de registros históricos que pudessem ser acessados.

Nos dias que correm, a proximidade entre atores e espectadores pode ser identificada com certa facilidade em muitas experiências teatrais realizadas por amadores. Tomemos como exemplo o teatro na prisão, o contexto da criação permite supor que parte significativa do público será composto de familiares dos atores, outros presos, carcereiros etc.; algo similar tende a ocorrer nas experiências que são realizadas em escolas (com a comunidade escolar), sindicatos (e seus filiados) etc.

Um exemplo interessante é o grupo de teatro que se desenvolve no Núcleo Umbandista de São Sebastião (NUSS), na cidade de São Paulo, SP. Nele são encenados espetáculos que retratam os ensinamentos dos guias espirituais, como nos espetáculos: *Histórias de Preta Velha* e *Histórias de Preta Velha 2*, ambos com texto e direção de Mãe Paula.

Figura 9 – Fôlders de divulgação dos espetáculos *História de Preta Velha* (2015) e *História de Preta Velha 2* (2016)



Fonte: NUSS (2020).

As peças realizadas no NUSS são apresentadas no terreiro. Os espectadores são seus frequentadores (chamados de assistência), e os atores os médiuns da corrente. Não se observa

nesta experiência a tentativa de alcançar outros públicos além daquele que já frequenta o terreiro e se algum espectador desavisado presencia a encenação, este é certamente uma exceção à dinâmica predominante.

Assim, dentro desta perspectiva de grupos formados por atores amadores dentro e uma estrutura social prévia, podemos identificar parte dos movimentos de teatro operário, de estudantes e comunitário; grupos que voltam sua atenção a questões de raça, gênero ou orientação sexual, do teatro que se desenvolvem em igrejas e cultos dos mais variados. Das experiências que se originam em associações, sindicatos e grêmios.

Cada um destes movimentos possuem características próprias que seria oportuno uma análise cuidadosa, mas de comum existe que a prática cênica derive de um encontro já estabelecido, e que a linguagem teatral venha a fortalecer, discutir, problematizar ou, simplesmente, entreter um número de pessoas que guardam proximidade com os atores.

Mas, mesmo que a proximidade entre atores e espectadores seja uma importante pista para se compreender o teatro amador, não é raro que grupos amadores se apresentem para um público mais amplo. Até no caso de experiências que se desenvolvem em presídios, talvez o exemplo mais emblemático dada a limitação imposta na circulação tanto de atores como de parte dos espectadores, é possível que isto ocorra. O grupo Mulheres de Atenas, por exemplo, se apresentou no ano de 2017 no Teatro Santarosa, em Ribeirão Preto, SP, mediante autorização judicial e escolta policial.

Sendo a experiência que se desenvolve no sistema prisional um caso mais específico, nas outras tantas possibilidades que envolvem amadores não é incomum que os grupos se apresentem distantes de seu círculo social, mesmo que a apresentação para um público familiar tenda sempre a acontecer.

Ocorre que quando acessam outros públicos, a tendência é que o amadorismo dos atores e o contexto em que foi gerada a obra continuem sendo um elemento de significação que o espetáculo traz, mesmo que de forma involuntária. Caso contrário, seria indiferente ao espetáculo *Laquê* que parte das atrizes fossem prostitutas de profissão, ou os espectadores que compareceram ao Teatro Santarosa para assistir ao grupo Mulheres de Atenas estariam indiferentes ao fato das atrizes se encontrarem em restrição de liberdade e terem chegado ao teatro sob escolta policial.

Uma vez que esta característica tende a ser intrínseca às experiências teatrais realizadas por amadores, algumas experiências a exploram, potencializando-a. O movimento de teatro comunitário argentino segue por este caminho. Grande parte dos grupos envolvidos constroem canções em que ressaltam o fato do espetáculo ser encenado por atores-vizinhos,

expressão adotada para caracterizar os praticantes e indicar sua condição de não profissionalização.

Na canção final do espetáculo *Los Chicos de Cordel*, do Circuito Cultural Barracas, podemos observar este dispositivo:

Somos vecinos, somos actores... / y nuestro oficio siempre es actuar./Es fantasia, es puro cuento,/es una historia, no vale na' / Pero estamos embarazados... y nos negamos a no contar[...] Somos los chicos, somos los grandes / somos abuelos de los que vendrán. Estamos embarazados y nuestra historia comprenderán (ROSENBERG, 2009, p. 117-118)⁶².

Algumas práticas teatrais comunitárias tendem a fortalecer o vínculo entre atores e espectadores por meio da temática abordada, tal qual o exemplo anterior, mas isto não ocorre necessariamente em todas as ramificações das práticas teatrais que envolvem amadores. Mesmo nas experiências que não exploram este elemento em cena, deve-se observar que um vínculo diferenciado entre atores e espectadores dificilmente deixa de estar presente, pois pouco depende das escolhas do grupo, uma vez que as antecedem. Os laços sociais pré-teatrais tendem a resistir à construção poética, ou melhor, trazem outra leitura ao ato teatral.

Figura 10 – *Los Chicos del Cordel*



Fonte: Scher (2010, p. 157).

⁶² Tradução nossa: Somos vizinhos, somos atores.../e nosso ofício sempre é atuar./É fantasia, é puro conto,/é uma história, não vale na' / Mas estamos grávidos.... e nos negamos a não contar[...]. Somos os meninos, somos os maiores / somos avós dos que vão vir. Estamos grávidos e nossa história compreenderão.

Também é uma leitura possível observar as experiências teatrais realizadas por amadores como um rompimento da sacralização da prática teatral, em que o ato de atuar está vinculado à profissionalização do ator. A proximidade que se estabelece entre atores e espectadores, seja por vínculo pessoal, seja por empatia ao praticante amador, é um dispositivo que estimula mais pessoas a se tornem amadoras. Mevant-Roux também identifica esta dinâmica ao entender que no teatro amador é comum que ocorra “a reversibilidade dos atores em espectadores e vice-versa” (MERVANT-ROUX, 2012, p. 128).

Um espectador que presencia atores amadores que exercem as mais diversas profissões fora do campo teatral, que observa seus vizinhos, prostitutas ou presos em cena, que presencia um espetáculo feito por pessoas que congregam da mesma fé ou do mesmo pensamento político; que se dirige ao teatro para ver seus irmãos, primos, sobrinhos ou filhos atuando, pode também a se sentir autorizado a atuar, pois, se eles podem, por que eu não posso?

II PRIMEIRO P: O teatro das Putas

A cartografia do corpo das putas é bastante conhecida, pelo menos em suas regiões mais expressivas: a boca é a zona de maior intimidade, a boceta é o próprio objeto do contrato, o cu pode ou não ser contratado. É claro que, referindo-me à boca, falo do beijo, e não da tradicional felação, também objeto clássico do contrato. Entre o corpo do “contratante” e o corpo do “cedente” há assim uma série de combinações legais ou infratoras. As infrações, contudo, são de categorias bastante diversas. Putas não gostam que se lhes enfie os dedos na boceta, mas isso é uma infração, paradoxalmente, dentro dos termos da lei: uma espécie de barganha, uma negociação. O contrato do programa estabelece a penetração do pau, não a dedada, mas a dedada é um movimento que se situa ainda na lógica do sexo vazio, irredutível. A mesma coisa quanto ao sexo anal, quando não acordado previamente (BOSCO *apud* NASCIMENTO; BARRETO, 2016, p. 27).

Mulher da vida (fácil ou não), prostituta, meretriz, quenga, rapariga, acompanhante, profissional do sexo; diversas são as nomenclaturas que buscam nominar a profissão que, pelo dito popular, é a mais antiga do mundo. Algumas amenizam o tom pejorativo do termo mais popularmente empregado e ao qual, muitas vezes, se recorre para ofender uma mulher: Puta.

Optamos, neste estudo, por utilizar a palavra puta sem receio ou pudor contrariando o que prega a boa educação. Somos motivados a assim proceder com base em duas importantes ativistas brasileiras dos direitos das pessoas que atuam na prostituição, Gabriela Leite e Lourdes Barreto⁶³. A primeira é autora do livro *Filha, mãe, avó e puta* (LEITE, 2010), no qual narra décadas de trabalho na prostituição, além das diversas lutas políticas que travou buscando melhores condições laborais para a profissão na qual atuava. Já a segunda é uma das idealizadoras do Gempac⁶⁴, foi atriz do espetáculo *Laquê*, realizado pelo grupo Cuíra do Pará no ano de 2007, e tem tatuado em seu braço a expressão: “Eu sou Puta”⁶⁵.

As entrevistas que fizemos com as atrizes e putas ativistas Cinderela, Maria Vitória e Lourdes Barreto após 12 anos da realização do espetáculo *Laquê*, e que visavam reconstruir parte dos acontecimentos teatrais por elas efetivados, não poderiam deixar de ser mais instigantes e, em alguma medida, desestabilizadoras em relação tanto ao papel de pesquisador que assumi como ao homem que sou.

⁶³ Ambas, Gabriela e Lourdes, organizaram no ano de 1987 o I Encontro de Prostitutas, que ocorreu na cidade do Rio de Janeiro e resultou na fundação da Rede Brasileira de Prostitutas (DANTAS, 2006).

⁶⁴ Mais adiante, apresentaremos a história do Gempac.

⁶⁵ As letras maiúsculas reproduzem a grafia contida na tatuagem de Lourdes Barreto.

Figura 11 – Lourdes Barreto em foto de Silvia Lilia (2017)



Fonte: Sousa (2018, p. 287).

Em meio ao compartilhamento com Lourdes Barreto (2018) de copos de cerveja e cigarros, uma das indagações direcionadas a mim pela entrevistada foi marcante: “Porque só uma puta sabe baixar um pau direito. Você já saiu com puta, né? Eu sei que sim, você sabe, só uma puta baixa o pau de um homem”.

Com Cinderela e Maria Vitória, entrevistadas juntas na sede do Gempac, não foi diferente. Ao explicar que anos atrás os homens não tinham acesso a filmes pornográficos, e que estes queriam comer o cu delas, Cinderela (2019) afirmou rindo: “Eu deixava a boceta bem sequinha para que eles achassem que estavam no cu, e, quando eles percebiam, já tinham gozado”.

Entre paus que só putas sabem baixar e bocetas disfarçadas de cu, iniciamos nossa análise dos percursos que levaram ao espetáculo *Laquê*, apresentado na cidade de Belém, estado do Pará, no qual as putas entraram em cena com suas experiências e histórias.

2.1 O grupo Cuíra do Pará

Os bares, às quartas, escreveu o Elias Pinto. E os teatros, morrem exatamente em que dia da semana? O Grupo Cuíra está fechando seu teatro, na esquina da Riachuelo com Primeiro de Março, após nove anos de atividades. É uma morte lenta, não anunciada, sem pompa nem cerimônia.

Como um corpo jovem que falece, seus órgãos são imediatamente doados para fazer viver tantos outros (LIMA; PROENÇA, 2015)⁶⁶.

Narrar os acontecimentos de quase 40 anos de atividade teatral é, de modo geral, uma tarefa complexa. Em se tratando do grupo Cuíra do Pará, ou apenas grupo Cuíra, como é conhecido, isso se mostra especialmente desafiador. Talvez salte aos olhos do leitor que um estudo voltado às práticas teatrais amadoras retrate a trajetória de um grupo que, em muitas de suas realizações, esteja mais próximo do teatro profissional. Nosso foco, porém, são as atrizes amadoras que participaram do espetáculo *Laquê*.

Ainda que os integrantes mais antigos do grupo sejam profissionais do teatro, algumas singularidades do Cuíra devem ser percebidas para que possamos analisar o fazer teatral com as prostitutas do bairro da Campina. Entre 1982 e 2012, o grupo Cuíra realizou ao menos 24 espetáculos, que contaram com 11 diretores diferentes, e nos quais atuaram, no mínimo, 118 atores (entre iniciantes, profissionais e amadores). De alguma forma, muitos dos espetáculos efetivados pelo Cuíra podem ser considerados autônomos, embora, ao mesmo tempo, estejam integrados à sua longa trajetória, como veremos a seguir. Não identificamos uma hierarquia estabelecida sobre este ou aquele integrante, ainda que algumas pessoas estejam mais intimamente ligadas às suas realizações, como os fundadores Cláudio Barros⁶⁷, Olinda Charone⁶⁸ e Wlad Lima⁶⁹ e, posteriormente, Zê Charone⁷⁰, Edyr Augusto Proença⁷¹ e Cacá Carvalho⁷². Não se trata, nesse caso, de um grupo profissional que eventualmente incorpora atores amadores como um elemento de fruição estética diferenciada, mas de um grupo que transita entre o amadorismo e o profissionalismo, dependendo da experiência que está desenvolvendo. O mesmo ocorre com os espaços cênicos dos quais o grupo se apropriou ao

⁶⁶ Manifesto de fechamento do teatro Cuíra ocorrido em 2015, escrito por Wlad Lima e Edyr Augusto Proença.

⁶⁷ Cláudio Barros é ator, diretor e preparador de elenco de cinema, televisão e teatro. Foi fundador do grupo Cuíra e tornou-se uma das principais referências do teatro belenense. Com Wlad Lima, dirigiu no ano de 2007 o espetáculo *Laquê*.

⁶⁸ Olinda Charone é artista-pesquisadora, atriz e diretora da cidade de Belém (Pará). Professora da Universidade Federal do Pará e fundadora do grupo Cuíra. Tem atuação destacada na cena teatral belenense, na formação de novos artistas e como pesquisadora.

⁶⁹ Wlad Lima é professora da Universidade Federal do Pará, sendo reconhecida por seu trabalho como artista e pesquisadora em todo o Brasil. Além de ter sido fundadora do grupo Cuíra, Wlad tem atuação destacada em diversos outros projetos, como a fundação do grupo Palha e do espaço cênico Porão Puta Merda.

⁷⁰ Zê Charone é atriz e produtora teatral em Belém, tendo, em ambas funções, destacado histórico de realizações artísticas que marcaram a vida cultural da capital paraense. Zê é uma das principais responsáveis pela longevidade do grupo Cuíra e foi produtora do espetáculo *Laquê*.

⁷¹ Edyr Augusto Proença é jornalista, escritor, dramaturgo e diretor de teatro. Tem diversos livros publicados no Brasil e no exterior. Para saber mais sobre a obra de Edyr, consultar: <https://www.boitempoeditorial.com.br/autor/-19>.

⁷² Cacá Carvalho é ator e diretor de teatro. Nascido em Belém, tornou-se reconhecido no Brasil e no exterior por diversas de suas produções artísticas.

longo dos anos, que vão desde espaços públicos até edifícios teatrais, passando por porões e salas de estar de residências. Até um ônibus⁷³ foi adaptado para circular por Belém durante uma das peças do Cuíra. Nesse sentido, o padrão desse agrupamento teatral parece ser, justamente, a falta de padrão.

Ao longo da pesquisa, construímos uma imagem simbólica em relação às experiências do grupo Cuíra: elas se assemelham às redes onde se viaja nos navios que cortam os rios tanto do estado do Pará como de toda a região amazônica.

Figura 12 – Viagem Belém-Macapá de navio



Fonte: Gloria Fort (2015).

Um emaranhado de redes coloridas, dispostas de forma arbitrária, e que geram uma paisagem única.

2.1.1 A cuíra do grupo Cuíra

O grupo Cuíra do Pará foi formado quando jovens atores que integravam o grupo Experiência⁷⁴ decidiram trilhar caminhos diferentes dos que haviam vivenciado até o momento (LIMA, 2004)⁷⁵. Os fundadores do Cuíra estavam insatisfeitos com a temática regionalista que havia alçado o grupo Experiência a um dos principais grupos de teatro de Belém. Também não concordavam com a partilha do dinheiro realizada entre o elenco, que

⁷³ Após o fechamento do teatro Cuíra, em 2015, a montagem seguinte do grupo foi *Auto do Coração*, uma proposta itinerante que circulou as ruas da cidade de Belém dentro de um ônibus. Interessante que uma de suas atrizes foi Leila Barreto, filha de Lourdes Barreto, uma das principais lideranças pela luta dos direitos das prostitutas no Brasil e atriz do espetáculo *Laquê*. Segundo Wlad Lima, Leila anunciava no “ônibus teatro” onde era encenado o *Auto do Coração*: “Eu não sou puta, mas sou filha da puta...”. De alguma forma, o Cuíra saiu da zona, mas a zona não saiu do Cuíra.

⁷⁴ O grupo Experiência foi formado no ano de 1969 por Geraldo Sales, que segue sendo o diretor do grupo até os dias atuais. O grupo ganhou grande destaque tanto em Belém como em outras cidades brasileiras com espetáculos de fortes traços regionalistas, como *Mãe D'Água* (1980) e *Ver de Ver-o-Peso* (1981).

⁷⁵ Mesmo com a formação do Cuíra, parte de seus integrantes seguiram atuando no grupo Experiência, mantendo assim os dois projetos de forma concomitante.

era dividido em blocos conforme a quantidade de falas que o ator ou atriz possuíam na peça, fazendo com que fossem pagos cachês diferentes dependendo do “tamanho” da personagem de cada um (CARMO, 2016).

O nome escolhido para a busca desses novos caminhos parece ser adequado aos anseios de seus fundadores, pois, “Em Nheengatu, ou Língua Geral, falado pelos indígenas do norte, ‘Cuíra’ quer dizer vontade de fazer alguma coisa” (CUÍRA, 2018). Essa vontade de fazer alguma coisa, a *cuíra* de seus integrantes, resultou em muitas experimentações que consolidaram o grupo como um dos mais importantes e longevos do norte do país.

Em sua dissertação de mestrado, Giovana Miglio do Carmo (2016) realizou uma detalhada descrição de todas as experiências do Cuíra desde sua formação, em 1982, até o ano de 2012, recorte temporal da pesquisadora. Pela produção teatral do grupo Cuíra já estar registrada em seus pormenores no período analisado pela autora⁷⁶, optamos por realizar um relato sobre o aparato técnico que o grupo acumulou ao longo dos anos, o que, em nossa visão, teve influência direta na produção do espetáculo *Laquê*.

Para Carmo (2016, p. 110), as produções teatrais do grupo Cuíra podem ser divididas em dois grandes momentos, o primeiro ocorrido entre os anos de 1982 e 1991, quando:

[...] eram recorrentes os espetáculos voltados para uma crítica e reflexão de aspectos macros dimensionais da realidade social – ou seja, referentes aos engendramentos estruturantes da sociedade – e, por vezes, de uma militância política mais explícita. Neste período, as temáticas giravam em torno, por exemplo, do descaso sofrido pela classe teatral local, da ditadura militar e dos graves problemas sociais vividos na cidade [...].

Já o segundo, “que vai de 1995 a 2012⁷⁷, apresenta uma disposição temática muito mais variada, alternando entre o enfoque macro e o micro dimensional” (CARMO, 2016, p. 111).

O primeiro espetáculo do grupo, *De pé a pé, não vamos a pé* (1982)⁷⁸, foi apresentado, entre outros locais, em praças da periferia da cidade, no Anfiteatro da Praça da República e no teatro experimental Waldemar Henrique. Dessa forma, o grupo explorou em seu primeiro ano de atividade o espaço público, lidando com as peculiaridades dessa escolha, pois, como nos indica Ana Carneiro (2005, p. 119), quando se opta pela rua, a tendência é ter que:

[...] trabalhar com o imponderável nas apresentações: como trapezistas de circo que se apresentam sem rede de proteção, seus atores pretendem correr

⁷⁶ Para conhecer a produção do grupo Cuíra entre 1982 e 2012, ver Carmo (2016).

⁷⁷ Entre os anos de 1991 e 1995, que separam a primeira fase da segunda, o grupo Cuíra esteve inativo.

⁷⁸ *De pé a pé, não vamos a pé*, texto e direção de Cláudio Barros. Peça infantil que buscava discutir os problemas habitacionais de Belém.

os riscos de abandonar os limites já seguros do que é conhecido e descobrir novas possibilidades da expressão teatral.

Uma das apresentações que ocorreu no Anfiteatro da Praça da República foi marcada por um acontecimento, no mínimo, inusitado. Olinda Charone (*apud* CARMO, 2016, p. 112-113) narra a história:

A gente já brigou muito na rua. No anfiteatro aconteceu uma cena assim: a gente tava fazendo espetáculo, e tinha um cara que tava bebendo lá naquela escadaria e ele tava com as garrafas de cachaça. Aí ele tava com um som desse tamanho [mostra com as mãos]. Na hora da cena ele botou o som bem alto. E a gente falando e ele com o som. E o anfiteatro cheio e as pessoas se agoniando. A Wlad sai da cena, pega a garrafa dele – isso tudo são coisas que acontecem que a gente tem que passar quando tu te propões a ir pra um espaço assim, já que tu te propões a ir – ela pegou a garrafa, pá, bateu, ficou só o gargalho e mostrou pra ele: “Ou tu desliga esse som ou eu vou te enfiar.”. Aí a plateia toda fechou o cara na hora. Parou o espetáculo. A plateia fechou. Aí nós tínhamos uma amiga que ela tinha chegado dos Estados Unidos e ela tava com um sprayzinho de gás paralisante. Aí ela pegou o sprayzinho dela e ficou assim [faz gesto de prontidão], porque se ele fizesse qualquer coisa contra a gente, ela usaria aquele spray que tu desmaia na hora. Aí ele levantou: “Não, vou sair.”. Desligou o som, pegou o som, foi lá pra baixo de uma das mangueiras ali por perto, botou o som dele pra lá. A gente continuou o espetáculo.

Figura 13 – Espetáculo *De pé a pé, não vamos a pé*



Fonte: Lima (2010).

No segundo espetáculo, *Meio Metro de Metrôpole* (1983)⁷⁹, os integrantes do grupo Cúira prescindem de um texto prévio, criando coletivamente a dramaturgia do espetáculo que depois seria finalizada por João Lenine⁸⁰ (CARMO, 2016).

⁷⁹ Direção de Cláudio Barros. O espetáculo, que discutia a prostituição infantil, a poluição e o lixo foi censurado, tendo sua classificação posta para os 16 anos. Ocorre que a proposta estava voltada para o público infantil (CARMO, 2016).

⁸⁰ João Lenine era, na ocasião, um dos músicos integrantes do grupo Experiência, também participou do grupo Palha.

Já em *Aquém do eu, além do outro* (1984), criado coletivamente como o anterior, o grupo Cuíra tem sua primeira proposta voltada ao público adulto. Alguns acontecimentos dessa montagem devem ser destacados, pois resultaram em novas experimentações para seus integrantes. A primeira é a direção de Luís Otávio Barata, convidado por Wlad Lima e Cláudio Barros para trabalhar com o Cuíra (MIRANDA, 2010). Luís Otávio já havia se destacado na cena teatral belenense com o grupo Teatro Cena Aberta, que, naquele momento, seguia em atividade⁸¹.

Figura 14 – Grupo Cena Aberta em *Theastai Theatron*



Foto: Miranda (2010, p. 98).

O Teatro Cena Aberta havia realizado no ano de 1983, ou seja, um ano antes do trabalho com o Cuíra, sua montagem até então mais transgressora, *Theastai Theatron*. Giovana Miglio do Carmo (2016, p. 77) analisou alguns elementos do espetáculo que são importantes para se compreender a experiência de Luís Otávio Barata com o Cuíra:

Contudo, neste novo espetáculo do TCA [Teatro Cena Aberta], Cristo se revelava ao espectador impregnado de sexualidade, uma vez que além de nu, também protagonizava cenas de sexo com outros personagens. Com esta proposta bastante ousada para o período, não tardou para que a censura viesse a proibir o espetáculo por atentado ao pudor.

Em *Aquém do eu, além do outro*, o Cuíra traz à cena tanto personagens sacros erotizados como trabalha com a nudez dos atores. Wlad Lima (*apud* CARMO, 2016, p. 115) assim descreve o espetáculo do Cuíra, vinculando-o à contribuição do diretor Luís Otávio:

O Cuíra fez muito teatro experimental. Um exemplo desse teatro radical, como o do Cena Aberta, até porque tinha o Luís Otávio lá com a gente, foi “Aquém [sic] do eu, além do outro”, um teatro muito forte! Teatro sobre

⁸¹ O grupo Teatro Cena Aberta esteve em atividade entre os anos de 1976 e 1991. Carmo (2016) volta sua atenção tanto ao grupo Cuíra como ao Teatro Cena Aberta. Já a dissertação de mestrado de Miranda (2010) se dedica a observar as experiências de Luís Otávio Barata em diversos grupos. Para saber mais: Carmo (2016) e Miranda (2010).

valores, sobre sexualidade, sobre corpo, sobre família, questões assim incríveis. Um espetáculo que a cidade nem foi assistir, nem gostou, e que a gente colocava todos os dias, pra dentro do espetáculo, as travestis da praça. As travestis amavam o espetáculo. Tinham uns anjos nus, né? Tinha muita trepação em cima de uma mesa gigantesca. Pessoas se devoravam. Havia uma comilança de corpos. Acho um marco muito importante.

Anos depois, Luís Otávio Barata foi convidado pelo grupo Cuíra para dirigir o espetáculo *Laquê*, porém isso não se concretizou pelo seu falecimento em São Paulo, cidade onde residia há alguns anos. A escolha de Luís Otávio para o trabalho com as atrizes advindas do meretrício se justificava, entre outros motivos, pelo diretor ter inserido no elenco de *Aquém do eu, além do outro* a travesti Dolores, personalidade icônica da cidade de Belém.

Figura 15 – Espetáculo *Aquém do eu, além do outro*



Fonte: Cuíra (2018).

Sobre a experiência do trabalho com Dolores, Cláudio Barros (*apud* MIRANDA, 2010, p. 100) traz o seguinte relato:

Dolores era um[a] travesti da praça, meio cafetina, ladra... Era um[a] marginal da praça que o Luís colocou dentro do Cuíra, para trabalhar. Era uma loucura, porque a Dolores dava uma contribuição muito forte com a realidade que ela trazia da rua, mas ao mesmo tempo roubava a gente e tornava o nosso cotidiano de ensaio uma loucura, mas ele [Luís] adorava! Ele ria, e se divertia!

Nesse sentido, os integrantes do grupo Cuíra já haviam entrado em contato, por meio da arte, com a realidade social, com a qual voltariam a se relacionar com o espetáculo *Laquê*, na qual travestis e prostitutas, presentes no centro da cidade de Belém, eram invisibilizadas e marginalizadas no convívio social.

Segundo Carmo (2016, p. 118), em *A última tentação de Vamp* (1988-1989)⁸², o grupo Cuíra explorou a linguagem do “beisteirol”, que mais se distinguia das experiências realizadas até então. A peça, criada coletivamente como grande parte das anteriores, narrava a história de um vampiro que, apaixonado por uma vegetariana, decidiu não mais beber sangue, apenas suco de beterraba.

Ainda em 1989, ano em que tínhamos no Brasil a primeira eleição direta para presidência da República após os anos de ditadura, o Cuíra voltou a trabalhar com um texto preexistente, levando à cena o espetáculo *Vejo um vulto na janela, me acudam que sou donzela*, dramaturgia de Leilah Assumpção que retrata o início do regime militar na visão de sete mulheres que se encontram em uma pensão feminina (CARMO, 2016).

Figura 16 – *Vejo um vulto na janela, me acudam que sou donzela*



Fonte: Cuíra (2018).

O ano de 1991⁸³ encerrou o primeiro ciclo de trabalho do grupo Cuíra com o espetáculo *Dama da noite*, dirigido por Wlad Lima⁸⁴. Tratava-se de um monólogo criado com base no conto homônimo escrito por Caio Fernando de Abreu e interpretado pelo ator Cláudio Barros⁸⁵. A peça inaugurou o Porão Cultural do Instituto Universidade Popular (UNIPOP), ainda hoje um espaço importante para apresentações artísticas na cidade de Belém.

⁸² *A última tentação de Vamp* foi realizada após outros dois espetáculos: *Um baile em Hiroshima, logo após a bomba* (1986) e *Alfredinho, quem diria, acabou no Waldemar* (1987), em que o grupo abordava criticamente a gestão do teatro experimental Waldemar Henrique. Para saber mais: Carmo (2016)

⁸³ Existe uma discrepância relativa à data de realização do espetáculo *Dama da Noite*: a página de internet do grupo Cuíra (2018) e Carmo (2016) indicam como sendo do ano de 1991, já Wlad Lima (2009, 2008) afirma que o espetáculo estreou no dia 08 de dezembro de 1990.

⁸⁴ Primeiro trabalho que Wlad Lima dirigiu com o grupo que ajudou a fundar em 1982.

⁸⁵ O texto de Caio Fernando Abreu foi adaptado por Kil Abreu para o espetáculo.

Em sua tese de doutorado intitulada *O Teatro ao Alcance do tato: uma poética encravada nos porões da cidade de Belém do Pará* (2008), Wlad Lima analisa esse e outros dez espetáculos que foram por ela dirigidos em espaços de porão⁸⁶. Sobre *Dama da Noite*, a primeira experiência que realizou nesse formato, a autora traz a seguinte análise acerca de seu trabalho como encenadora:

Como cada encenador põe em cena o rizoma de imagens que deseja criar e não necessariamente precisa seguir uma narrativa pré-estabelecida, a encenação do espetáculo *Dama da Noite* foi pensada de modo a obter uma disposição espacial unitária como indução do jogo (LIMA, 2008, p. 79).

Para potencializar a espacialidade como indutora do jogo cênico, espalharam-se vasos sanitários, bidês e bancos para acomodar os espectadores, em uma busca de se modificar a relação que se estabelecia entre o público e a cena. A intencionalidade da encenação era explorar a proximidade entre ator e espectador, o que fica evidente na imagem a seguir.

Figura 17 – Ator Cláudio Barros e espectador no espetáculo *Dama da Noite*



Fonte: Lima (2008, p. 96).

Após o espetáculo *Dama da Noite*, o grupo Cuíra esteve inativo, voltando à atividade em 1995, quando se iniciou a segunda fase do grupo. Sobre o tempo em que as atividades do grupo Cuíra estiveram paralisadas e de como sucedeu seu retorno, Zê Charone⁸⁷ (*apud* CARMO, 2016, p. 276) traz maiores detalhes:

Aí teve um período que o Cuíra ficou parado, tem um parêntese assim, que o Cláudio foi pra São Paulo, a Wlad resolveu estudar, a Olinda também, a Papi

⁸⁶ Além de *Dama da Noite* (1991), a tese de Wlad analisa os espetáculos *Hamlet* (1992), *Mariano* (1996), *Do Que Brincam os Meninos Que Serão Poetas* (1997), *Maravilhosa Orlando* (1999), *Circo Vitória* (2001), *Duas Tábuas e Uma Paixão* (2001), *Como Um beija-flor a Dois Metros do chão* (2001), *Devagarinho Eu Deixo*, *Estreou* (2001), *A-MOR-TE-MOR fragmentos amorosos de Cem anos de solidão* (2002), *Água Ar Dente* (2002).

⁸⁷ Zê Charone é atriz e produtora teatral em Belém, tendo em ambas as funções um destacado histórico de realizações artísticas que marcaram a vida cultural da capital paraense. Zê é uma das principais responsáveis pela longevidade do grupo Cuíra.

sumiu. Ficou parado assim. Aí o Edyr Augusto queria montar um trabalho, queria que o Cacá Carvalho dirigisse, eles eram amigos e montou um esquema que o Cacá podia vim dirigir esse trabalho aqui. Aí o Cacá disse: “Eu vou montar esse trabalho com a Gilda Medeiros”. E aí chama o Cláudio Barros e o Alberto Silva Neto pra fazerem o trabalho. Mas aí o Cacá chega na cidade e fala assim: “Eu acho que a gente precisa de um grupo pra montar esse trabalho, Edyr.”. O Edyr tinha um apoio não sei da onde. Aí o Cláudio falou: “Olha, o Cuíra tá parado. A gente tá um tempão com o grupo parado aí, mas o grupo, cnpj, tá bem. Vamos montar pelo Cuíra”. Aí a gente retoma os trabalhos do Cuíra, assim, oficialmente.

Assim temos a aproximação do Cuíra de dois artistas que foram muito importantes para essa nova fase que se iniciou, Edyr Augusto Proença, que assumiu principalmente a função de dramaturgo, por mais que também tenha dirigido tempos depois três espetáculos do Cuíra – *As gostosas* (2010/2011), *Sem dizer adeus* (2010/2011) e *Barata pega na chinela e mata* (2012) –, e Cacá Carvalho, artista belenense que havia trabalhado com grandes nomes do teatro mundial como Jerzy Grotowski, Ariane Mnouchkine e Antunes Filho, tendo, com este último, participado da épica montagem de *Macunaíma*, em 1978 (CARMO, 2016, p. 125).

Os três espetáculos criados entre 1995 e 1997 – *Nunca houve uma mulher como Gilda* (1995), *Convite de Casamento* (1996) e *Palco Iluminado* (1997) – são peças que contam com elencos pequenos, respectivamente, três, dois e um ator em cena. Os dois primeiros são descritos por Carmo (2016, p. 128) como se tratando de “um caminho nunca antes objetivado pelo Grupo Cuíra, a da conquista de um público burguês através de personagens que representavam os costumes, valores e anseios da classe média”⁸⁸. O espetáculo contou com a produção de Zê Charone, que posteriormente também produziu o espetáculo *Laquê*, e, no elenco, além de Gilda Medeiros, estavam Cláudio Barros e Alberto Silva⁸⁹.

Convite de Casamento é a produção do grupo Cuíra mais longeva (criada em 1996 e apresentada até o ano de 2006), sendo também uma das experiências que alcançou a maior quantidade de espectadores.

O espetáculo, que mantém a parceria entre Cacá Carvalho na direção e Edyr Augusto Proença como dramaturgo, esteve em temporada nos teatros Waldemar Henrique, Teatro da Paz e na sede do Cuíra, inaugurada no ano de 2006, além de ter sido apresentado nas cidades de Macapá, Fortaleza, Santarém, Serra dos Carajás, Curitiba e Rio de Janeiro. Nesta última,

⁸⁸ *Nunca houve uma mulher como Gilda* seria inicialmente um monólogo a ser representado por Gilda Medeiros, miss Pará em 1955 e finalista do Miss Brasil do mesmo ano, mas, no processo de construção do espetáculo, foram incluídas mais duas personagens a pedido de Cacá Carvalho, tendo o texto sido reescrito por Edyr Proença (CARMO, 2016).

⁸⁹ Alberto Silva é ator, diretor, encenador e professor da Escola de Teatro e Dança da UFPA.

esteve em cartaz em duas oportunidades diferentes, nos anos de 2004 e 2005 (CARMO, 2016). No elenco estão Cláudio Barros e Zê Charone.

Já *Palco Iluminado* é um monólogo escrito por Edyr Proença, dirigido por Cláudio Barros e representado pelo ator Cleodon Gondim⁹⁰. Para a criação dramatúrgica da peça, houve grande mudança em relação aos outros dois espetáculos, *Nunca houve uma mulher como Gilda* e *Convite de Casamento*, segundo o próprio dramaturgo.

Então, nós temos momentos muito fortes no... desde que eu entrei, naturalmente, né? Nós temos uma peça que é chamada “Palco Iluminado”, que é um monólogo com Cleodon Gondim, que é um grande ator das antigas, dirigido pelo Cláudio Barros, que é um momento assim que realmente eu começo a dizer alguma coisa, entende? Acho que é um momento forte. O “Convite de casamento” era uma sátira, era uma comédia, não chega a ser um grande momento, embora seja um grande momento do grupo como público, pra se ver (PROENÇA *apud* CARMO, 2016, p. 290).

Toda minha vida por ti, espetáculo realizado pelo Cuíra no ano de 2001, voltou a ser dirigido por Cacá Carvalho; também retornaram ao grupo nessa nova fase Wlad Lima e Olinda Charone, que integraram o elenco (CARMO, 2016). Tratava-se de uma comédia escrita por Edyr Proença e que contava com grande produção de “mais de 30 profissionais, uma das maiores da história do GCP [grupo Cuíra do Pará]” (CARMO, 2016, p. 132).

O ano de 2002 foi muito produtivo para o Cuíra, com a montagem de três espetáculos: *Água Ar Dente*; *Te amo, te amo, te amo* e *Hamlet – um extrato de nós*. Segundo Carmo (2016), os dois primeiros foram propostos por Cacá Carvalho como exercício de preparação para *Hamlet*, no qual assumiu a função de diretor.

As encenações do projeto “2 em 1”, como se denominou as peças *Água Ar Dente* e *Te amo, te amo, te amo*, foram dirigidas, respectivamente, por Olinda Charone e Wlad Lima no primeiro semestre de 2002, mantendo constante diálogo entre as duas montagens, mesmo que fossem independentes. É o que observa Carmo (2016, p. 135):

Contando com a mesma equipe de visualidade nos dois espetáculos, o objetivo era assegurar uma unidade entre ambos. A iluminação dos espetáculos, por exemplo, foi realizada por Ronaldo Rosa que optou por não usar luz direta sobre os atores, mas sim luzes rebatidas através de espelhos.

O espetáculo *Hamlet – um extrato de nós* e o processo proposto por Cacá Carvalho estiveram baseados na utilização de histórias pessoais para dar sustentação à interpretação de cada ator. Esse processo se tornou o objeto de pesquisa de mestrado de Wlad Lima⁹¹ (2004, p.

⁹⁰ Cleodon Gondim atuou no teatro, rádio novela e televisão, sendo reconhecido em Belém pela importante contribuição para a cultura da cidade.

⁹¹ Wlad Lima é o nome artístico de Wladilene de Sousa Lima, podendo aparecer as duas ocorrências nas referências.

106), que investigou a proposta de o diretor fazer uso de experiências não teatrais para dar sustentação à representação, o que Lima denominou em sua pesquisa como “a dramaturgia pessoal do ator”:

Os atores de *Hamlet – Extrato de Nós* inventaram os seus próprios procedimentos para contagiarem-se por histórias vividas por eles mesmos e assim criarem suas dramaturgias pessoais que nunca pretenderam ser imitações ou mesmo representações da realidade vivida, mas seres de sensações.

Se, nos outros espetáculos realizados pelo Cuíra até então, pudemos identificar outros elementos que se destacavam em cena – como a ocupação do espaço público em seus primeiros anos, a busca por uma prática transgressora com Luís Otávio Barata, a utilização do espaço como indutor do jogo teatral em *Dama da Noite* ou o diálogo com a classe média na segunda fase do grupo –, em *Hamlet – um extrato de nós*, observa-se um olhar que está voltado à potência do ator em cena sustentado por uma dramaturgia pessoal construída ao longo do processo de criação.

O texto de Shakespeare foi adaptado por Edyr Proença, ambientando a trama do jovem príncipe da Dinamarca no estado do Pará: a morte do rei da Dinamarca se passa em Pacoval (região de Santarém), e o jovem príncipe chega de Belém para velar o pai (CARMO, 2016).

Figura 18 – Elenco de *Hamlet – um extrato de nós* e diretor Cacá Carvalho



Figura 20 – *Hamlet – um extrato de nós*



Figura 19 – Cena de *Hamlet – um extrato de nós* com o ator Cláudio Barros



Fonte: Lima (2004, 105-107).

A mais famosa passagem escrita pelo dramaturgo inglês, “ser OU não ser, eis a questão”, passou a “ser E não ser, eis a questão”. Sobre essa mudança, Cacá Carvalho (*apud* LIMA, 2004, p. 51) traz a seguinte reflexão:

Mas o que é ser ou não ser? A questão que me interessa, e aí é que eu coloco o plano pessoal, é o que eu estou sendo quando eu estou aqui. Eu acho que esta é uma questão que todos nós devemos nos colocar. Eu moro fora de Belém há 30 anos. Venho pouco aqui, gostaria de estar sempre. Quando eu sou aquilo lá, o que eu estou deixando de ser aqui? O que ainda existe disso daqui, em mim? Por isso, com Hamlet, é essa questão da essência que me interessa. Então, ao fazer Hamlet, é como se eu me colocasse como inteiro.

No ano de 2005, antes de conquistarem sua sede, o último espetáculo criado pelo grupo Cuíra do Pará voltou a dialogar com o universo infantil. *A cidade do circo*, com direção de Cláudio Barros e dramaturgia de Edyr Proença (CARMO, 2016). A peça foi remontada em 2010 e esteve em cartaz no teatro Cuíra.

Buscamos ambientar em que contexto se realizou o espetáculo *Laquê*, em que as experiências prévias desenvolvidas pelo grupo Cuíra certamente têm influência direta nas ações artísticas realizadas com as mulheres prostitutas do bairro da Campina. É interessante observar que Wlad Lima (2019) identifica o movimento inverso do aqui exposto em relação ao espetáculo *Laquê*, para ela, o espetáculo realizado com as mulheres prostitutas do bairro da Campina influenciou suas experiências artísticas posteriores a ele:

[...] porque às vezes a gente vive uma experiência intensamente e aquilo é colocado no plano do já vivido né. Conversar contigo, por exemplo, me faz perceber que o que eu estou fazendo hoje tem muito a ver com aquilo, e eu não tenho uma dimensão, a gente não tem! São sedimentações, vão ficando, vão sedimentando, vão transformando, e o que eu faço hoje tem muito a ver com o *Laquê*.

Delimitamos nossa pesquisa sobre as experiências do grupo Cuíra ao ano de 2007, quando se realizou o espetáculo *Laquê*, que será analisado neste estudo. E não poderíamos deixar de lamentar o fechamento do espaço cultural que por nove anos dialogou com a parte mais degradada do centro da cidade de Belém. O local, onde outrora se encenavam espetáculos, ali onde eram realizadas oficinas artísticas e que artistas da cidade de Belém, do Brasil e do exterior foram recebidos, hoje é destinado a guardar carros de quem não se arrisca a deixá-los na esquina da rua Riachuelo com a Primeiro de Março, o que era comum quando o teatro estava em funcionamento, tendo em vista o fluxo de pessoas que o teatro gerava.

Ocorreu que a vontade de fazer alguma coisa, ou seja, a *cuíra* do grupo Cuíra, não se encerrou com o fechamento do teatro. Atualmente, o grupo ocupa a Casa Cuíra, na rua Dr. Malcher, bairro Cidade Velha. O espaço tem capacidade para 40 espectadores.

Figura 21 – Teatro Cuíra entre os anos de 2006 e 2015



Fonte: Cuíra (2018).

Figura 22 – Estacionamento que funciona no edifício que havia sido ocupado pelo grupo Cuíra



Fonte: Google Maps (2020).

Segundo Wlad Lima e Edyr Augusto Proença, esse local é mais “condizente com a realidade artística inóspita da cidade de Belém” (LIMA; PROENÇA, 2015). É nessa perspectiva que o grupo Cuíra segue em atividade, acumulando mais experiências ao seu longo currículo artístico, em uma trajetória que parece distante de se encerrar.

2.1.2 O Quadrilátero do Amor e a Rede Nacional de Prostitutas: duas histórias entrelaçadas

Uma puta ativista vai mesmo com boceta, com cabeça, com tudo, vai de útero mesmo. Diferente das outras ativistas, que vão só de cabeça, a gente entra com tudo mesmo (SOARES⁹² *apud* MURRAY, 2017, p. 12).

Quando o grupo Cuíra estabeleceu sua sede na zona de meretrício localizado no bairro da Campina, região central de Belém, não encontrou como vizinhas mulheres desarticuladas politicamente, pelo contrário, desde ao menos os anos 1970 existe na região um histórico de mobilização, solidariedade e de luta contra a marginalização e a violência a que trabalhadoras sexuais estão submetidas. É o que observa Wlad Lima (2019) ao relatar o encontro com as prostitutas que resultaria no espetáculo *Laquê*:

[...] quando chegamos lá na zona, elas estavam organizadas, então tu não chega dizendo: agora, vou ajudar, elas estavam organizadas. Lurdona [Lourdes Barreto] é uma das lideranças deste estado.

⁹² Daiana Soares é prostituta, ativista e fundadora da Associação de Prostitutas do Rio Grande do Norte (ASPRORN).

O bairro da Campina é onde está localizada uma das principais e mais antigas zonas do meretrício de Belém. Próximo de alguns dos principais pontos turísticos da capital paraense, como o mercado do Ver-o-Peso, a praça da República e o Teatro da Paz. A área, conhecida popularmente por Zona Alegre da Cidade ou Quadrilátero do Amor⁹³, é ponto de encontro entre boêmios, clientes e prostitutas desde ao menos o século XIX. É o que evidencia o historiador José Ronaldo Trindade (1999, p. 88) ao voltar sua atenção ao bairro de Campina entre os anos de 1880 e 1900:

[...] Todavia seríamos levianos ao afirmar que a presença de meretrizes podia ser percebida igualmente por toda a cidade; foi principalmente nas ruas do bairro de Campina que as fontes nos revelavam a presença dessas mulheres.

Ainda que já houvesse a ocupação da região por prostitutas no século XIX, para Dias Junior (2014) ela se intensificou com a decadência da economia da borracha, ocorrida nas primeiras décadas do século XX⁹⁴. O autor cartografou a área ocupada pela prostituição, que incluía, além das mulheres que batalhavam⁹⁵ na rua, as que recebiam seus clientes em “pensões alegres” e cabarés.

Figura 23 – Mapa do Quadrilátero do Amor



Fonte: Dias Junior (2014, p. 183).

⁹³ A expressão Quadrilátero do Amor está relacionada à presença de prostitutas principalmente em quatro ruas do bairro de Campina: Primeiro de Março, Riachuelo, Padre Prudêncio e General Gurjão, o que pode ser observado na Figura 23. Segundo Dias Junior (2014, p. 183), a Figura 23 trata-se de “Intervenção feita a partir das fontes coletadas em mapa atual da cidade”.

⁹⁴ Segundo Santos (1980), a partir de 1912, ocorreu o declínio do que ficou conhecido como a economia da borracha. Por quase 50 anos, a extração da goma de látex das seringueiras fomentou a economia de cidades amazônicas, como Belém e Manaus.

⁹⁵ A expressão batalhar significa o ato de ir buscar clientes que paguem para manter relações sexuais, sendo de uso recorrente nos discursos de mulheres que se prostituem e pesquisadores, tal qual Sousa (2017).

Observando o mapa, podemos identificar uma divisão geográfica e social do centro de Belém a partir da avenida Presidente Vargas, na qual, para um lado, está localizada a parte degradada onde se encontra o meretrício e, para o outro, a área comercial e mais “respeitável” da região central da cidade.

A ligação entre a prostituição e o bairro da Campina é de tal forma intrínseca que a pesquisadora Silvia Lilia Silva Sousa (2017, p. 46) adotou o conceito de bairro-prostituta para se referir a ele, pois: “A Campina, assim, parece-me figurar como a puta. A puta que ama, cuida, mas que também é agredida, violada, desrespeitada. É a partir dessa reflexão que compreendo a Campina enquanto bairro-prostituta”.

No mapa elaborado por Dias Junior (2014), também chama a atenção a diminuição do espaço ocupado pela zona entre os anos 1940 e 1970 na Campina. Uma das justificativas para o encolhimento do meretrício foi a política de higienização implementada no governo militar iniciado em 1964.

A “operação meretrício”, como ficou conhecido o acosso das autoridades sobre as putas e os boêmios em Belém, teve como um de seus principais objetivos extinguir o Quadrilátero do Amor. Diversas motivações para o fechamento da zona foram identificadas pelos pesquisadores que se dedicaram ao tema: especulação imobiliária, uma vez que sem a presença de prostitutas era de se supor que os imóveis da região valorizassem (DIAS JUNIOR, 2014; SOUSA, 2017); moral, afastando as putas do convívio das “pessoas de bem” (DIAS JUNIOR, 2014; BARRETO, 2016); sanitário, sendo as “mulheres públicas” acusadas de serem responsáveis pela disseminação de doenças (SARAIVA, 2009; BARRETO, 2016). Até uma anedota se tornou conhecida na região:

O então governador Alacid Nunes desce a rua Riachuelo em direção ao palácio Antônio Lemos. Em uma das esquinas, a prostituta, amanhecida e ainda meio bêbada, levanta a saia, expõe a mercadoria e convida:
- Ei, governador! Vem chupar essa buceta aqui, vem! (LA-ROCQUE, 2007).

Alacid Nunes⁹⁶ teria ficado inconformado com a abordagem sofrida, sendo esse o estopim para que ordenasse o fechamento da zona e a expulsão das putas do centro de Belém.

Além de motivações locais, devemos atentar ao fato de que algumas das mais nefastas ações da ditadura militar (1964-1985) tiveram como vítimas pessoas que atuavam na prostituição, seja oficialmente, como no caso de Belém, onde o poder público buscou desalojar o meretrício com o apoio de jornais, políticos e parte da população belenense, seja se aproveitando da marginalização social de quem se prostitui, pois as forças de segurança se

⁹⁶ Alacid Nunes (1924-2015) governou o estado do Pará por duas vezes (1966-1971) e (1979-1983).

sentiam livres para praticar atos bárbaros, valendo-se da invisibilidade dessas trabalhadoras e trabalhadores.

Gabriela Leite (2010, p. 63) narra como foi a repressão em São Paulo, na região conhecida como Boca do Lixo:

Eram tempos de ditadura, década de 70. E nessa época a polícia instituiu um toque de recolher na Boca do Lixo: as prostitutas não poderiam ficar na rua depois das dez da noite. Ou as meninas deixavam o prédio correndo na direção do ponto de ônibus antes desse horário ou saíam depois e se arriscavam a ser presas e tomar uma surra dentro do camburão, estivessem ou não fazendo programa.

Na cidade de Campinas (SP), a pesquisadora Diana Helene Ramos (2015, p. 55) também observou a violência policial contra as pessoas que se prostituíam no período da ditadura:

Segundo Lucila relata, primeiro elas levavam palmatória nas mãos e nos pés, depois iam para o “pau de arara” e por último iam para o choque (Lucila, Diário de Campo, 23/01/2013). Vale ressaltar que essa é exatamente a mesma ordem da sequência de técnicas de tortura que também seguiam os policiais militares em relação aos presos políticos da ditadura, relatada por diversos sobreviventes dessa época.

Relatos semelhantes contra trabalhadores e trabalhadoras sexuais podem ser observados em outras cidades, por exemplo, Porto Alegre (OLIVAR, 2011) e Rio de Janeiro (LEITE, 2010).

Em Belém, por se tratar de uma política oficial de Estado, foi no ano de 1970 que as forças de segurança levaram a cabo sua política higienista que visava acabar com o Quadrilátero do Amor (DIAS JUNIOR, 2014). Os cabarés da região foram fechados e as mulheres que residiam nas pensões foram obrigadas a ficarem reclusas dentro dos edifícios, sob ameaça de serem presas ou de sofrerem diversos tipos de violência. Sousa (2018, p. 279) traça o seguinte panorama daquele ano:

No ano de 1970, período de intensa violência e repressão direcionadas de forma cruel e desumana a mulheres prostitutas – constantemente estupradas e obrigadas a lavar os salões policiais – a zona da Campina foi interditada. Sob a ordem do até então governador, Alacid Nunes, diversas casas de prostituição tiveram suas portas fechadas, prostitutas foram deportadas para regiões periféricas de Belém enquanto outras ficaram presas nos prostíbulos sob pena de prisão, estupro e torturas.

Cinderela (2019), uma das atrizes do *Laquê*, narra por experiência própria como era a prisão das prostitutas no bairro de Campina durante a operação meretrício:

[...] e quando polícia chegava, está presa! Nós íamos para central. Eu passei por isto! – Tu não pode ser puta, que idade tu tem muleca? – Aí eu ia para a central, fazia e lavava... e fazia pá... dava uma bimbada e bota pra rua.

Esse relato corrobora a conclusão de Sousa de que as mulheres prostitutas presas eram obrigadas a limpar as delegacias e sofriam estupros dentro delas. A expressão “bimbada” utilizada pela entrevistada remete aos estupros que essas mulheres sofriam.

Segundo Barreto (2016), a zona esteve fechada por três anos, sendo reaberta depois que as prostitutas, com o apoio de religiosos, conseguiram organizar-se na tentativa de construir estratégias de resistência aos abusos das forças de segurança. Lourdes Barreto conta que, durante o fechamento da zona, quem estava dentro dos casarões era impedido de sair, e as pessoas que estavam fora não poderiam retornar. Nesse contexto de cárcere privado, as mulheres que estavam reclusas dependiam da solidariedade de quem estava na rua até para se alimentar:

[...] já tinha uma parceria com a igreja católica, com a Pastoral da Mulher Marginalizada... junto com o pessoal da Igreja do Rosário, da Trindade, e nós fomos fazer uma campanha ali dentro do comércio para arrumar alimentação para dar às nossas colegas que estavam presas (BARRETO *apud* BARRETO, 2016, p. 10)⁹⁷.

Também foi enviada uma carta⁹⁸ à então primeira-dama do estado, Marilda da Silva Nunes, que foi publicada no jornal *Folha do Norte* e é reproduzida por Dias Junior (2014, p. 285-286). Segundo o autor, provavelmente o pedido de auxílio nunca chegou à sua destinatária, pois a carta teria sido “sequestrada pelo secretário do governador no palacete governamental” (FOLHA DO NORTE *apud* DIAS JUNIOR, 2014, p. 287).

A zona só foi oficialmente reaberta quando algumas mulheres foram a Brasília e, com a ajuda de religiosos, conseguiram uma liminar restabelecendo o direito delas de ir e vir (DIAS JUNIOR, 2014). Silvia Lilia Silva Sousa (2017, p. 66) traça um precioso panorama da

⁹⁷ O trabalho de conclusão de curso *Prostituição, a história recontada: transas sociais e institucionais em Belém* (2016) é de autoria de Leila Barreto, filha de Lourdes Barreto, por isso os sobrenomes iguais na citação, em que Lourdes Barreto é entrevistada por Leila Barreto.

⁹⁸ “Exc. Sra. Marilda da Silva Nunes, D. D. Primeira Dama do Estado. Temos a liberdade de solicitar vosso consentimento em poder cumprimentá-la. Nós, abaixo assinado, apesar de pertencermos a uma classe detestada da sociedade, com domicílios e residências em zonas inacessíveis à sociedade. Vimos, com a devida vênua e máximo acatamento, rogar ao vosso generoso coração, a maior dádiva que talvez possamos alcançar, com a interferência de V. Excia. Junto ao vosso ilustre esposo e D. D. Governador do Estado e oficial do Exército sr. Alacid da Silva Nunes, o pedido que ides ler nestas mal traçadas linhas, neste momento de aflição em que nos encontramos, sem saber para onde poderemos ir residir. Ocorre, entretanto, como julgamos estar cientificada pela imprensa deste estado, o que, contra nós, pretende executar a Polícia Civil, determinando a retirada total de todas as ocupantes que residem na “faixa livre”, proibitiva as famílias. Isso, seria ideal, se para nós, nos fosse (ilegível) por quem de direito, nos dessem outra moradia em local arredio da “urbe” (ilegível) higiene medica-assistência, casa (ilegível), cinemas, teatros por conta de (ilegível), condições financeiras e um custo de vida ao nosso alcance. Estamos de acordo se isso for, ou venha ser concretizado em benefício as pobres mulheres que aqui vivem, desprezadas pela assistência social e por tudo o mais, se obtivermos ganho de causa, pela vossa interferência, junto aos Poderes máximos deste Estado, e a quem devotamente graças rogamos ao nosso Bom Pai pela saúde de toda a Exma. e ilustrada família Alacid Nunes. Com elevados espíritos de gratidão eterna, aqui ficamos orando pela saúde e bem estar de V. Excia.” (DIAS JUNIOR, 2014, p. 285-286).

mobilização que se desenvolveu a partir da repressão estatal:

Quando a zona foi fechada as putas foram para esquinas, se organizaram e criaram seu próprio movimento, constituindo um novo momento político e existencial para a zona. Entre alegria, sensualidade, violência e gozo: a Campina, esta fêmea, também possui putas histórias de lutas.

É neste contexto de aumento da violência praticada pelo Estado contra as mulheres prostitutas em diversas cidades brasileiras que surgiram mobilizações que culminaram na articulação dessas profissionais em âmbito nacional.

Foi preponderante para o processo de construção da Rede Nacional de Prostitutas as ações da parte mais progressista da igreja católica, que voltou sua atenção a grupos vulneráveis socialmente⁹⁹. Em 1974, religiosos articularam a criação da Pastoral da Mulher Só e Desamparada, para atender às prostitutas. No mesmo ano, a recém-criada pastoral realizou seu primeiro encontro nacional, no qual se buscou estabelecer as diretrizes que norteariam seu trabalho.

Em 1980, a pastoral passou a se chamar Pastoral da Mulher Marginalizada, e, em 1984, realizou-se na cidade de Salvador o VI Encontro Nacional. Para o evento, foram convidadas prostitutas de diversas regiões do Brasil, entre as quais, Gabriela Leite (Rio de Janeiro) e Lourdes Barreto (Belém). Essa foi a primeira vez que um encontro nacional da pastoral contou com uma participação efetiva de mulheres que se prostituem, sendo a elas garantida a possibilidade de fala, até então restrita aos religiosos e componentes da pastoral que não atuavam na prostituição.

A idealizadora da organização não governamental (ONG) DaVida¹⁰⁰ e da marca de roupas Daspu¹⁰¹, Gabriela Leite (2010, p. 119), traz o seguinte relato da participação que as prostitutas tiveram no VI Encontro Nacional da Pastoral da Mulher Marginalizada:

Depois que aceitei o convite, Leonardo Boff me chamou de lado e me deu algum dinheiro: “Para pagar sua passagem de ônibus até Salvador”. Lá fui eu, estrada afora. Passei 22 horas num banco comum, nem sequer era leito. Cheguei em Salvador com os ossos quebrados. E as prostitutas de Belém, de Juazeiro, de todos os cantos do Brasil, tão quebradas quanto eu. Porém, a pastoral inteira chegou bem-disposta com adesivos de companhias aéreas colados nas malas. Ali, o território já estava claramente dividido.

⁹⁹ Além da Pastoral da Mulher Marginalizada, conseguimos identificar 28 diferentes pastorais que lidam com problemáticas sociais diversas, entre as quais, podemos destacar: Pastoral Carcerária, Pastoral do Povo de Rua, Pastoral Operária e Pastoral da Terra.

¹⁰⁰ A ONG Davida foi criada em 1992 por Gabriela Leite, pois a Associação de Mulheres Prostitutas do Rio de Janeiro, criada em 1988, passou a ser controlada, segundo Gabriela, por cafetinas (LEITE, 2010).

¹⁰¹ A grife de roupas Daspu foi criada pela ONG DaVida em 2005. Seu nome faz um jogo de palavras com a conceituada grife de roupas Daslu.

A autora narra ainda que a palavra “prostituta” era um tabu no evento, por isso foi proposto que as mulheres que exerciam o ofício fossem denominadas como “meninas”, evitando assim constranger os presentes.

A dificuldade de as mulheres prostitutas se expressarem em um evento organizado por membros da igreja católica e a necessidade de construir narrativas alternativas em relação à prostituição fizeram com que Gabriela Leite e Lourdes Barreto (com quem dividiu um quarto em um convento ao longo do encontro promovido pela pastoral) construíssem uma visão crítica a respeito da abordagem que a Pastoral da Mulher Marginalizada seguia, e ambas passaram a ambicionar construir um movimento autônomo que pudesse ter como protagonistas as próprias trabalhadoras sexuais:

[...] temos assuntos específicos a serem tratados que nunca são discutidos nos encontros pastorais pela própria intimidação que as mulheres “direitas” provocam – inconscientemente – nas mulheres prostitutas. Não quero aqui fazer uma crítica contundente à Pastoral. Acredito que esse trabalho é de imensa valia para o nosso movimento, sendo que por muitos anos foi o único existente; como também emociona a abnegação das agentes em se lembrar e tentar trabalhar com pessoas que nunca foram consideradas pela grande maioria de nossa sociedade como seres humanos (LEITE *apud* MELLO, 2014, p. 45).

Gabriela Leite aponta, assim, para a relação conturbada estabelecida naquele momento com a Pastoral da Mulher Marginalizada e para a necessidade de se construir outras possibilidades de articulação da categoria. É importante reconhecer que as ações da pastoral atenuaram em muitos momentos os efeitos da marginalização das prostitutas, tendo sido uma das poucas vozes de oposição aos abusos sofridos contra elas na ditadura militar. Ainda devemos creditar à pastoral a responsabilidade de ter proporcionado o encontro de pessoas que atuavam na prostituição e que viviam em cidades distantes. Por sua vez, as principais interessadas passaram a necessitar de um movimento em que suas vozes silenciadas pudessem ser ouvidas fora dos cânones da igreja.

Para Saraiva (2009, p. 71), a discordância entre a pastoral e parte das prostitutas recaía principalmente na abordagem da primeira, que entendia a prostituição como um trabalho indigno e, por isso, implementava propostas que levassem quem se prostituía ao abandono do ofício e a executar trabalhos mais aceitáveis socialmente.

Por sua vez, as duas principais “putas ativistas”, que deram origem ao movimento nacional de organização das prostitutas, Lourdes Barreto e Gabriela Leite, ansiavam por políticas públicas que melhorassem suas condições laborais e diminuíssem as violências sofridas e a condição de marginalizadas a qual estavam submetidas. Para ambas, a prostituição poderia ser vista como um trabalho como outro qualquer. A dificuldade

enfrentada era conseguir financiar um encontro sem a tutela da igreja católica, pois: “Quem tinha dinheiro era a pastoral, e com a pastoral não podia ser. Tinha que ser um encontro de prostitutas com prostitutas” (LEITE, 2010, p. 121).

A solução veio com o auxílio do Conselho Mundial de Igrejas de Genebra, que disponibilizou 7 mil dólares para Gabriela Leite organizar um evento direcionado às mulheres que se prostituem. Pessoas de outras áreas de atuação e simpatizantes das causas das meretrizes apenas foram aceitas na qualidade de observadoras.

Em junho de 1987, realizou-se o I Encontro Nacional de Prostitutas, na cidade do Rio de Janeiro, contando com a presença de aproximadamente 70 prostitutas de 11 estados brasileiros (OLIVAR, 2012). Gabriela Leite destaca que na condição de observadores “Mais de 2 mil pessoas estiveram lá. Entre elas, Rose Marie Muraro, Lúcia Arruda e Lucélia Santos” (LEITE, 2010, p. 127).

Figura 24 – 1º Encontro Nacional de Prostitutas



Fonte: Jornal *Beijo da rua* (2017, p. 18).

Nota: Ao centro, de camisa branca, Gabriela Leite, à direita, de óculos escuros e chapéu, Lourdes Barreto.

O tema do encontro foi “Os direitos das prostitutas e o resgate da cidadania”. Mas o *slogan* que se tornou símbolo do I Encontro Nacional de Prostitutas foi a frase que se pode ler na imagem anterior: “Mulher da vida, é preciso falar”. Por mais que estivessem na pauta outros temas, as discussões do encontro giraram principalmente em torno da violência sofrida pelas prostitutas, com ênfase naquela cometida pelas forças policiais (LEITE, 2010).

Fica evidente pela organização do evento e pelo *slogan* “Mulher da vida, é preciso falar” a necessidade que a categoria possuía de construir um discurso que derivasse das próprias mulheres que atuam na prostituição, não delegando esse direito a outras pessoas ou instituições. Gabriela Leite (2010, p. 127) traz a seguinte impressão sobre o evento:

Foi um evento maduro e bem-feito. Eu acho que aquele era o momento certo. Estava no inconsciente coletivo, a sociedade precisava dar um grande passo em relação à puta. Nós fomos abrindo caminho, saímos do escuro para praticamente um estrelato.

Durante o I Encontro Nacional de Prostitutas, fundou-se a Rede Brasileira de Prostitutas. Uma das metas estabelecidas no evento foi de que, com apoio da rede nacional, fossem criadas associações locais/regionais de prostitutas por todo o país, visando mobilizar a categoria em suas bases. Assim, entre os anos 1987 e 1990, foram formadas: a Associação de Prostitutas do Rio de Janeiro (1988), o Núcleo de Estudos da Prostituição de Porto Alegre (NEP, 1989), a Associação de Prostitutas de Sergipe (APS, 1990), a Associação de Prostitutas do Ceará (APC, 1990) e o Grupo de Mulheres Prostitutas da Área Central, posteriormente denominado Grupo de Mulheres Prostitutas do Estado do Pará (Gempac, 1990). Ainda no mesmo período, foram celebrados: o I Encontro de Prostitutas do Norte e Nordeste na cidade do Recife, em que foi lançado o jornal *Beijo da rua*, e o II Encontro Nacional de Prostitutas, novamente na cidade do Rio de Janeiro (1989).

A mobilização tanto em nível nacional como local e/ou regional de trabalhadoras do sexo segue crescendo. No ano de 2017, a pesquisadora Patrícia Jimenez Resende identificou 29 organizações de prostitutas espalhadas por todo o Brasil, ainda foram criadas outras duas organizações nacionais, a Rede Nacional de Trabalhadoras e Trabalhadores Sexuais e a Central Única de Trabalhadoras e Trabalhadores Sexuais (CUTS). Neste último caso, a sigla faz referência à Central Única dos Trabalhadores (CUT), que não aceitou a filiação das associações de prostitutas, tendo ainda assumido posição contrária ao projeto de lei apresentado pelo ex-deputado Jean Wyllys no ano de 2012, que visava à legalização das casas de prostituição.

Conhecido como projeto Gabriela Leite¹⁰², a proposta sofreu resistência tanto das bancadas conservadoras do Congresso Nacional como de parlamentares mais progressistas, o que demonstra o isolamento que as organizações de prostitutas e suas reivindicações estão

¹⁰² O projeto era de autoria de Gabriela Leite, que, no ano de 2010, foi candidata a deputada federal pelo Partido Verde com o *slogan* “Uma puta candidata”. Durante a campanha, Gabriela e Jean Wyllys firmaram o compromisso que, caso apenas um fosse eleito, apoiaria as propostas do outro. Como Jean Wyllys foi eleito e Gabriela Leite não, o deputado tornou-se o autor da proposta trazida pela militante dos direitos das prostitutas.

sujeitadas ainda nos dias atuais.

As organizações nacionais de prostitutas também estão articuladas internacionalmente, por meio da Global Network of Sexy Work Projects (NSWP) e da Plataforma Latinoamericana de Personas que Ejercen el Trabajo Sexual (PLAPERTS).

É importante compreender como se deu a organização em âmbito nacional das trabalhadoras sexuais, pois o Gempac foi formado tendo como base tanto uma visão crítica à abordagem vitimista que a Pastoral da Mulher Marginalizada seguia como pela mobilização em âmbito nacional de prostitutas que constroem um movimento autônomo para a categoria.

Lourdes Barreto foi uma das articuladoras da Rede Nacional de Prostitutas e mobilizou as trabalhadoras sexuais no estado do Pará após as participantes do I Encontro Nacional identificarem a necessidade de a categoria se organizar em nível regional/local. O Gempac tornou-se ao longo dos anos uma das principais referências desse movimento que busca, entre outras coisas, dar visibilidade a trabalhadoras que lutam por respeito e dignidade.

2.1.2.1 Gempac: transas institucionais, artísticas e sociais

Ao voltarmos nossa atenção às protagonistas do espetáculo *Laquê*, deparamo-nos com uma emocionante trajetória de luta, empoderamento e conquistas de trabalhadores e trabalhadoras sexuais, muitas das quais, obtidas por meio do Gempac.

É importante indicar que não nos propomos a uma descrição pormenorizada de todas as atividades desenvolvidas pelo Gempac,¹⁰³ certamente merecedoras de um estudo específico. Destacaremos algumas ações desse coletivo ao longo de quase três décadas de militância com o objetivo de apresentar o contexto em que a prática teatral se desenvolveu.

O Gempac foi registrado em cartório inicialmente como Grupo de Mulheres da Área Central, mesmo que a sigla já remetesse a Grupo de Mulheres Prostitutas da Área Central. A supressão da palavra prostituta em seu primeiro registro oficial foi causada, segundo Lourdes Barreto (*apud* DIAS JUNIOR, 2014, p. 288), por imposição do cartório, pois: “Eu queria como ‘Grupo de Mulheres Prostitutas da Área Central’, mas a mulher do cartório teimou e registrou somente como ‘Grupo de Mulheres da Área Central’”.

Ainda que Lourdes Barreto afirme que a palavra prostituta não figurava no registro do grupo por imposição da “mulher do cartório”, Leila Barreto (2016) observa que o primeiro

¹⁰³ Indicamos os autores: Barreto (2016), Sousa (2017) e Dias Junior (2014) para quem tenha interesse em conhecer mais detalhadamente as ações do Gempac.

estatuto elaborado e aprovado pelo Gempac não menciona uma única vez a palavra prostituta ou outras expressões correlatas. Em suas finalidades, é descrito como um grupo voltado a “Unir as mulheres na defesa de seus direitos e na luta pela emancipação política, social, econômica e cultural” (GEMPAC, 1991 *apud* BARRETO, 2016, p. 15-16). Apenas em sua segunda redação, datada de 1996, o estatuto do grupo fez referência explícita de se tratar de um grupo de trabalhadoras(es) sexuais, o que podemos ver na adaptação do mesmo artigo referente aos objetivos do grupo: “Coordenar e unificar a luta das trabalhadoras(res) do sexo na defesa dos seus direitos e pela emancipação política, social, econômica e cultural” (GEMPAC, 1996 *apud* BARRETO, 2016, p. 17-18).

A omissão de um termo que identificasse se tratar de um grupo voltado a trabalhadoras e trabalhadores do sexo na primeira versão do estatuto do Gempac é explicado por Cinderela (*apud* BARRETO, 2016, p. 15) como sendo consequência da época:

Naquele tempo [nem a tua mãe]¹⁰⁴ se assumia em toda parte, a gente sabia o que era, mas não falava, e se falava, não respeitava. [...] A gente não tinha como colocar esse nome “prostituta... era mãe solteira, nome pesado”.

Ainda em relação ao primeiro nome adotado pelo coletivo, existe uma delimitação geográfica de atuação voltada à área central de Belém, principalmente ao bairro da Campina, mesmo local no qual Lourdes Barreto exercia sua profissão. Mas, pela capacidade de mobilização alcançada pelo coletivo, atuando muito além da área central de Belém, Gempac passou a significar, desde o ano de 2004, Grupo de Mulheres Prostitutas do Estado do Pará, mantendo sua sigla original.

Nessas primeiras observações, são perceptíveis duas grandes reformulações do Gempac ao longo dos anos: a maior abrangência das ações sociais e políticas que se voltam a trabalhadores e trabalhadoras do sexo não apenas da Campina, mas de todo o estado do Pará, e a identificação direta em seus documentos oficiais do grupo social ao qual suas ações estavam voltadas.

Como vimos, o grupo foi criado com base na mobilização nacional de prostitutas que, por sua vez, teve na construção de um movimento autônomo dessas profissionais uma de suas principais propostas. A construção de uma organização autônoma das prostitutas paraenses também foi um dos propósitos do Gempac, sendo um grupo criado, gerido e voltado para trabalhadores e trabalhadoras que usam o sexo como mecanismo de subsistência financeira. Contudo devemos compreender que a autonomia não significa para esse coletivo uma atuação

¹⁰⁴ A expressão “nem sua mãe” refere-se a Lourdes Barreto, mãe da autora do trabalho, Leila Barreto.

isolada, muito pelo contrário, a história do Gempac está repleta de companheiros de viagem advindos de diversos contextos.

Em seu trabalho de conclusão de curso em nível de especialização, Leila Barreto traz a interessante denominação de “transas institucionais” para se referir às parcerias efetivadas pelo Gempac. A analogia à relação sexual é interessante, seja por esta ser a mercadoria oferecida por quem atua na prostituição, seja pela possibilidade de pensarmos que os relacionamentos institucionais estabelecidos pelo Gempac se davam com base em dois corpos autônomos, que deixam marcas físicas e sensoriais um no outro, juntam-se, penetram, podendo até quase se misturar, mas sem deixarem de ser o que são: dois corpos autônomos.

A capacidade das putas militantes de dialogarem com diferentes atores sociais e as “transas institucionais” que estabelecem fazem parte das principais estratégias de sobrevivência do coletivo, pois, como descreve Leila Barreto (2016, p. 24, grifo da autora):

Na cosmopolita Belém, as prostitutas paraenses na dimensão de suas histórias de vida e *na vida*, consolidaram um movimento que transou com todos e todas, com tudo. Em especial, ocupou-se dos espaços de controle social, a documentação farta no já delicado e raro arquivo institucional, registra a participação destas mulheres na criação e formulação das primeiras políticas, em especial as no campo dos direitos das mulheres, das crianças, da saúde, dos direitos humanos; abarcadas neste estudo a década de 1990.

O ato inaugural do Gempac foi realizado em maio de 1990 no Teatro Experimental Waldemar Henrique. Foi um grande evento que chamou a atenção dos jornais locais, a exemplo do *Diário do Pará*, reproduzido por Leila Barreto (2016, p. 14):

A solenidade teve início às 20:00 com a plateia lotada e o interior do teatro decorado com faixas sobre os direitos da mulher prostituta. As universitárias Lucélia e Maria do Rosário [nome correto, Rosário de Maria] deram início do programa com apresentação da comissão que vai dirigir o GEMPAC, formada por Diene Veloso Reis, Maria de Lourdes Barreto, Denise Carvalho, Terezinha Gonçalves de Souza e Suzana Castro Santos, sendo ainda parte dessa comissão o homossexual Antônio Pereira da Silva, Dolores.

Todavia a mobilização já havia começado meses antes, como conta Lourdes Barreto (*apud* BARRETO, 2016, p. 13):

Organizar as prostitutas era e é o objetivo deste grupo que nasceu em 1990, quando cinco mulheres sentaram e pensaram num grupo que visse a discutir os problemas e situações da mulher prostituta de forma clara, sem preconceitos, discriminações, sem falso moralismo. Pensaram num grupo em que as mulheres pudessem ir e falar do mesmo jeito que falavam na zona, ir da maneira que se vestem na zona, e fundamentalmente falar dos homens, dos bares, da violência, da profissão em si. Neste momento Gabriela leite, prostituta por 20 anos no Rio e São Paulo, incentivou a nós, Lourdes, Rosário e Lucélia, topamos a parada. Decidimos apostar no sonho, aí se juntou a nós Dolores (Antônio), a Sônia, a Tereza, a Emília, a Diene, a Suzana e muitos outros...

Já no ato de fundação do Gempac e durante a mobilização para que esta ocorresse, podemos observar as suas primeiras *transas*, efetivadas com duas mulheres não prostitutas, a pedagoga Lucélia de Moraes Braga Bassalo e a psicóloga Rosário de Maria da Costa Ferreira. Também devemos destacar a presença na comissão da travesti Dolores, que anos antes tinha participado do espetáculo do grupo Cuíra *Aquém do eu, além do outro*, indicando desde o início que, além das mulheres prostitutas, o grupo voltaria sua atenção a outros grupos sociais da zona, tal qual as travestis.

No ano de 1991, organizou-se o I Encontro Estadual de Prostitutas do Pará. Para efetivar o evento, uma nova *transa*, dessa vez, com a então primeira-dama do Estado, Elcione Barbalho, que disponibilizou a verba necessária para o evento por meio da Ação Social Integrada do Palácio de Governo (Asipag). Segundo Saraiva (2009), o evento contou com a presença de 91 mulheres da capital e de outras cidades de todo o estado do Pará, além de também terem participado políticos, Elcione Barbalho e Gabriela Leite (que já havia fundado a Associação de Prostitutas do Rio de Janeiro no ano de 1988).

Entre os anos de 1994 e 1996, contando com financiamento do Ministério da Saúde, o Gempac realizou os projetos Sexo Seguro na Prostituição I e Sexo Seguro na Prostituição II.

Figura 25 – Fôlder de divulgação do projeto Sexo Seguro na Prostituição, realizado pelo Gempac



Fonte: Saraiva (2009, p. 80).

Em 1997, o Gempac alcançou importante conquista, sua sede. O local, ainda hoje ocupado pelas ativistas do coletivo, é resultado de uma parceria com a Santa Casa de Misericórdia do Pará, que cedeu um casarão localizado no cruzamento entre as ruas Padre Prudência e General Gurjão, sem ônus ao coletivo.

Figura 27 – Sede do Gempac



Fonte: Sousa (2017, p. 53).

Figura 26 – Desenho do Gempac com mulheres batalhando nas ruas da Campina



Fonte: Sousa (2017, p. 82).

Nesse casarão, localizado em ponto estratégico do Quadrilátero do Amor, e no qual anos antes havia funcionado um antigo cabaré, o Gempac desenvolveu diversas lutas em defesa das trabalhadoras sexuais e construiu pautas específicas da luta dessas profissionais. Os projetos efetivados fizeram com que o grupo fosse reconhecido como uma das entidades mais atuantes em relação à prostituição no Brasil. Além disso, o Gempac tornou-se um polo político e social do bairro da Campina, mobilizando, além da categoria profissional a que está voltado, outros moradores, comerciantes e frequentadores da região (SOUSA, 2017).

Na sede do Gempac, realizaram-se projetos de atenção à saúde das mulheres prostitutas com base em uma perspectiva que transcendesse as políticas públicas de prevenção às doenças sexualmente transmissíveis, pois a entidade entende que essas profissionais necessitam de atenção integral, sendo o sexo seguro apenas uma fração das necessidades da categoria.

Também foi pelo Gempac que se desenvolveram projetos de apoio às prostitutas mais velhas, que viam seus rendimentos caírem ou já não conseguiam batalhar por causa da idade, enfrentando sérias dificuldades financeiras. Uma conquista nesse sentido foi a doação por parte da prefeitura de Belém de 12 máquinas industriais de costura e a disponibilização de curso de capacitação para operá-las, o que permitiu que algumas mulheres complementassem suas rendas.

Por meio da orientação do Gempac, muitas trabalhadoras da Campina conseguiram orientação para exercerem o mínimo de cidadania nos órgãos públicos, como retirar carteira de identidade, de trabalho, título de eleitor e abrir conta bancária.

O combate ao abuso sexual infantil, ao tráfico nacional e internacional de mulheres e à exploração de trabalhadoras e trabalhadores sexuais faz parte das ações da entidade, além da luta contra violências das mais diversas a que trabalhadores do sexo estão expostos.

Desde 2012, o Gempac realiza um de seus projetos de maior visibilidade, o “Putá Dei”. O evento comemora o dia interacional da prostituta, por isso ocorre no dia 02 de junho ou em datas próximas¹⁰⁵. A data é significativa para as pessoas engajadas no tema da prostituição, pois, em 1975, mulheres prostitutas de Lyon, na França, fizeram uma greve de oito dias para combater a violência sofrida, tendo ocupado a igreja de Saint-Nizier como forma de protesto. Nesse evento, o grupo abre as portas de sua sede para a comunidade e simpatizantes, oferecendo uma extensa lista de atividades que vão desde aulas de orgasmo feminino até corrida de calcinha pelas ruas da Campina.

Figura 28 – Fôlder de divulgação do “Putá Dei”



Fonte: Ferreira (2012).

O “Putá Dei” tornou-se um dos eventos mais significativos das ativistas da prostituição no Brasil, conseguindo grande cobertura dos órgãos de imprensa e mobilizando um público diversificado. Dada a aceitação do evento e a visibilidade alcançada, o “Putá Dei” foi incorporado por outras organizações de prostitutas em diversas cidades, como o grupo Mulheres Guerreiras de Campinas, a Associação de Profissionais do Sexo do Amazonas e a grife de prostitutas Daspu, em São Paulo.

¹⁰⁵ Todos os anos é realizado o “Putá Dei”, que, em 2019, foi para sua sétima edição. Podemos observar que, por motivos de organização, algumas edições foram realizadas em datas próximas ao dia 02 de junho, em 2019, por exemplo, o evento foi realizado em 06 de julho.

Figura 29 – Fôlders de divulgação do “Puta Dei”



Fonte: Da esquerda para a direita, de cima para baixo, Puta Dei Campinas (2015), Puta Day Manaus (2018), Puta Dei SP (2014).

As conquistas do Gempac e sua trajetória de organização e luta representam uma parcela do histórico da prostituição no bairro da Campina. Outra perspectiva importante a ser apontada volta-se para as condições laborais existentes na região.

A prostituição no bairro da Campina pode ser identificada como pertencente ao que é conhecido como baixo meretrício, isto é, os valores cobrados pelos encontros sexuais tendem a ser módicos. Wlad Lima conta que, quando o teatro Cuíra estava em funcionamento na zona da Campina, um “boquete” poderia custar cinco reais. Pelos valores cobrados, torna-se difícil imaginar que esse formato de prostituição possa trazer comodidade financeira para quem a ela se dedica.

Nesse sentido, é importante distanciarmo-nos de outras realidades da prostituição, principalmente aquela na qual mulheres alcançaram notoriedade por sua atuação como garotas de programa. Talvez o exemplo mais conhecido destas é o de Raquel Pacheco, conhecida como Bruna Surfistinha. Mesmo que em ambos os contextos se prestem serviços semelhantes, as realidades onde as mulheres estão inseridas em cada uma delas é muito diferente.

Se nos tempos áureos do Quadrilátero do Amor, a zona cheirava a laquê, atualmente ela cheira a *crack*, contou Lourdes Barreto. Quando visitamos a região no ano de 2019, encontramos muitas mulheres que batalhavam visivelmente debilitadas, provavelmente pelo consumo excessivo de entorpecentes.

A percepção aportada pelo escritor Edyr Proença¹⁰⁶ (2019) é um indicativo das diversas facetas que podem ser percebidas em relação à prostituição, pois:

[...] é uma profissão que significa um etemo esperar, elas aguardam alguma coisa, e tudo que elas recebem são homens com seus problemas, um desaguadouro de mágoas e problemas que estas pessoas trazem e jogam digamos assim figurativamente até mesmo através do esperma nelas.

A militância do Gempac, que traz como uma de suas principais pautas o reconhecimento da prostituição como um trabalho que deve ser respeitado, uma vez que o olhar que enxerga as trabalhadoras do sexo como vítimas apenas aumenta a marginalização de quem atua na profissão, a qual corroboramos, não encontra respaldo em alguns segmentos sociais. Entidades sindicais, grupos feministas e outras organizações entendem que a sociedade machista, patriarcal e capitalista é responsável por impelir as mulheres à prostituição, e o reconhecimento da profissão apenas legitimaria essa violência que deve ser combatida.

Certamente o debate a respeito do tema é extenso e, ainda que nos detivéssemos por mais tempo, não seria possível encontrar uma única resposta satisfatória. Todavia assumimos como significativo o discurso construído ao longo dos anos nas organizações de prostitutas formadas nas esquinas brasileiras, nos meretrícios, pensões, cabarés, boates e *nightclubs*, até porque é nesse contexto que a prática teatral se efetivará.

Ao tratarmos das mulheres prostitutas que trabalharam com o grupo Cuíra, vimo-nos obrigados a nos distanciar de nossa zona de conforto para adentrar outra zona, uma zona marginal, invisibilizada, esquecida, mas também a zona militante, que busca tomar para si o discurso a respeito da prostituição e luta por políticas públicas, além de produzir eventos culturais e artísticos. Nesse contexto, artistas profissionais, iniciantes e amadores realizarão o *Laquê*, um puta espetáculo.

2.2 Um novo vizinho no Quadrilátero do Amor: o grupo Cuíra

No ano de 2006, os integrantes do grupo Cuíra ambicionavam há algum tempo possuir uma sede, pois sentiam falta de um local próprio no qual pudessem ensaiar, oferecer oficinas e apresentar suas criações. O projeto concretizou-se quando Edyr Augusto Proença observou um galpão que havia sido desocupado há pouco tempo. O edifício está localizado a poucos

¹⁰⁶ Além do contato que Edyr estabeleceu com as prostitutas do bairro da Campina, ele também é vizinho da região, residindo justamente na fronteira que separa a zona do restante do centro de Belém, a avenida Presidente Vargas.

metros do apartamento onde o dramaturgo reside, no encontro entre as ruas Primeiro de Março e Riachuelo, conhecida zona de meretrício de Belém. Construído em 1905, o prédio havia sido ocupado por um cabaré, uma pensão, uma loja de tecidos e uma retífica de pneus. Sua última destinação antes de se tornar o teatro Cuíra fora de estacionamento para um bingo que funcionava no prédio em frente, por isso, as paredes internas haviam sido retiradas, o que facilitou sua adaptação para um edifício teatral (PROENÇA, 2012).

Com o fechamento dos bingos em todo o Brasil no ano de 2004¹⁰⁷, o local esteve desocupado até 2006, ano em que os integrantes do grupo Cuíra anteviram a possibilidade de realizar o antigo sonho de contar com um espaço próprio. Para efetivar seu objetivo, o grupo Cuíra contou com uma grande rede de parcerias, como conta Edyr Proença (*apud* PROENÇA, 2012, p. 42)¹⁰⁸ sobre a transformação do espaço:

Ao encontrar atrás do prédio em que morava, a casa onde o Cuíra está, percebemos finalmente um porvir, um local para ensaiar e mais do que apresentar, realizar temporadas dos nossos espetáculos. Implantar foi muito difícil. O local era uma garagem abandonada que servia a um bingo que funcionava no prédio em frente e havia fechado. Primeiro foi conversar com o dono do bingo que nos liberou para negociar com o proprietário e pagar o aluguel. Depois foi limpar. Pintar. Conseguimos uma arquibancada de ferro, dada por amigos de uma empresa. Outra, de exportação de madeira, nos deu o palco. Ao longo do tempo, em troca de crônicas para uma revista, uma agência de publicidade construiu banheiros para o público. Outro amigo doou ar condicionado. Um grande cinema da cidade fechou. Fomos lá e compramos 100 poltronas.

¹⁰⁷ Em 2004, o então presidente Luís Inácio Lula da Silva ordenou o fechamento dos bingos em todo o país, em meio à crise política em que o assessor da presidência foi flagrado pedindo dinheiro a empresários desse ramo.

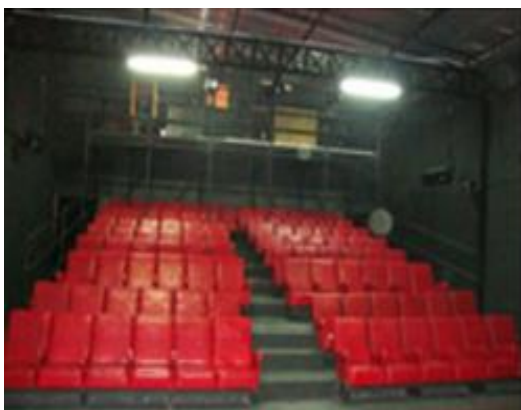
¹⁰⁸ A autora do trabalho de conclusão de curso é Camila Bordallo Proença, sobrinha de Edyr Augusto Proença.



Figura 32 – (alto à esquerda) Integrantes do grupo Cuíra trabalham na adaptação do edifício para a criação do Teatro Cuíra

Figura 31 – (baixo à esquerda) Interior Teatro Cuíra. Vista da plateia pelo palco

Figura 30 – (baixo à direita) Interior do Teatro Cuíra, vista da plateia pelo palco



Fonte: Cuíra (2018).

A aproximação das mulheres que se prostituíam na região deu-se de forma espontânea, pois, logo nos primeiros dias, uma prostituta da Campina adentrou no edifício, curiosa pela movimentação dos novos inquilinos, e indagou: “Hei, o que vai ser aqui, hem?” (PROENÇA, 2019).

A presença cotidiana dos integrantes do grupo Cuíra na zona tornou-se um elemento mobilizador de seu entorno, gerando a curiosidade e os primeiros contatos entre artistas e prostitutas da Campina. Aos integrantes do grupo Cuíra, ficou evidente que a vizinhança seria um elemento ativo nas experiências artísticas que se seguiriam, quer quisesse o grupo, quer não. Inevitavelmente, a localização do teatro Cuíra no bairro-prostituta da Campina não passaria despercebida pelos que tivessem acesso ao teatro, sejam esses profissionais vinculados à prática teatral, sejam esses espectadores; é o que descreve Edyr Proença (2010): “Desde o primeiro dia, a força de sua localização e de sua história, fez-se sentir”.

Por sua vez, compartilhar a cena com as trabalhadoras mais famosas da região não pode ser entendido como o caminho natural de um grupo de teatro que se insere em um contexto singular, comunitário. Diversas outras abordagens poderiam ter sido efetivadas.

Os estudos de Márcia Pompeo Nogueira (2007, 2008b, 2009) sobre diversos formatos de interação entre a linguagem teatral e as comunidades, sejam elas de interesse ou de local¹⁰⁹, dão um panorama de algumas dessas possibilidades. A autora identifica três principais perspectivas do teatro *em* comunidades: o teatro *para* comunidades, o teatro *com* comunidades e o teatro *por* comunidades (NOGUEIRA, 2007).

No primeiro caso, temos experiências teatrais que são criadas fora da comunidade, mas que serão direcionadas para ela. Nessa perspectiva, o grupo Cuíra poderia ter destinado parte de suas criações artísticas aos frequentadores da Campina, fomentando suas participações como espectadores, mas sem construir uma interação prévia entre o evento artístico e seu entorno.

Já no teatro *com* comunidades, o Cuíra tinha a possibilidade de resgatar acontecimentos importantes da Campina ou da prostituição ocorrida no bairro; ter baseado sua criação no diálogo com sua vizinhança, no resgate da memória dos acontecimentos que ali ocorreram, mas contar apenas com atores advindos de outros contextos sociais, e não com as trabalhadoras e frequentadores da Campina.

Por fim, temos o caminho seguido pelo grupo Cuíra, que pode ser classificado como um teatro *por* comunidade, ainda seguindo a conceituação trazida por Nogueira (2007). Nesse formato, os membros da comunidade participam de todo o processo de criação artística, e são eles mesmos os intérpretes de suas criações.

É interessante observar que Leonel Ferreira (2019), um dos atores do espetáculo *Laquê*, identifica uma conexão direta entre a abordagem realizada pelo Cuíra no bairro da Campina e a influência do diretor Luís Otávio Barata. Como vimos, Luís Otávio havia trazido à cena com o Cuíra a travesti Dolores no espetáculo *Aquém do eu, além do outro*. Experiências semelhantes com atores amadores também haviam sido realizadas por ele com o grupo Cena Aberta (CARMO, 2016)¹¹⁰.

Enquanto trabalhava para habilitar sua sede, e ainda sem expectativa concreta do que se seguiria, o grupo Cuíra organizou diversas oficinas, algumas das quais voltadas para artistas de Belém que tinham o interesse em se capacitarem, como de iluminação teatral, outras mistas, que envolveram frequentadores da Campina e pessoas advindas de outros

¹⁰⁹ Como já citado, a conceituação identifica comunidades de local como aquelas formadas com base em uma localização geográfica, ex. um bairro, uma pequena cidade etc. Já comunidades de interesse se formariam com base em pessoas que, mesmo geograficamente distantes, compartilham interesses comuns, ex. mulheres, LGBTI, negros etc. (NOGUEIRA, 2008b).

¹¹⁰ Relembramos que Luís Otávio Barata havia sido convidado pelo grupo Cuíra para dirigir o espetáculo *Laquê*, o que não ocorreu dado seu falecimento na cidade de São Paulo, dias antes de sua chegada a Belém.

contextos, e propostas direcionadas para a vizinhança do teatro Cuíra. Foram importantes para a integração do grupo de teatro Cuíra com seu entorno as oficinas de teatro infantil (as crianças eram chamadas de cuirinhas), de confecção de figurinos e de interpretação adulto. Além dessas, organizaram-se rodas de conversa que objetivavam resgatar as memórias da prostituição no bairro da Campina e as experiências vividas por quem atuava na profissão à época.

Segundo Cláudio Barros (2019), foi por meio de uma transa institucional com o Gempac (para aplicar a terminologia adotada por Leila Barreto) que o grupo conseguiu mobilizar as prostitutas que batalhavam na região, pois foi na sede do Gempac que se realizaram as inscrições para as oficinas oferecidas pelo Cuíra, sendo também ali que os integrantes do agrupamento teatral estabeleceram os primeiros contatos com as vizinhas que se mostraram interessadas em se aproximar do grupo Cuíra.

Além de marcar o início do trabalho teatral do grupo Cuíra com a comunidade da Campina, as rodas de conversa e as oficinas tiveram influência direta sobre o espetáculo *Laquê*. A narrativa principal da peça, em que uma prostituta é iludida por um marinheiro, foi resultado de uma lembrança que Lourdes Barreto apresentou em uma das rodas de conversas (BARRETO, 2018). O nome do espetáculo também deriva desses encontros, pois, segundo as detentoras das lembranças do Quadrilátero do Amor, antigamente, no início da noite, quando as mulheres se produziam para trabalhar, a zona cheirava a laquê (BARROS, 2019).

Outra estratégia adotada para resgatar a memória do meretrício da Campina foi desenvolvida por Papi Nunes, que percorreu as ruas do bairro munida de um gravador e indo ao encontro das putas que ali batalhavam para ouvir suas lembranças. O material trazido por Papi foi um dos principais suportes da dramaturgia que seria posteriormente desenvolvida por Edyr Augusto Proença (2019).

As oficinas de interpretação para adultos, voltadas para os frequentadores e as trabalhadoras da Campina, serviram como um processo de seleção natural de quem posteriormente compôs o elenco do espetáculo *Laquê*. Parte das inscritas desistiu de frequentar após os primeiros encontros, outras não mantiveram assiduidade e compromisso com a proposta, assim, as sete mulheres prostitutas, um garoto de programa e um morador de rua que seguiram com o Cuíra foram selecionados pelo interesse demonstrado ao longo das oficinas em vivenciar uma experiência teatral.

Concomitante ao trabalho junto à comunidade da Campina, o grupo Cuíra mantinha sua atenção voltada à adaptação do prédio alugado para servir como sua sede. Dado o grande trabalho que ambas as atividades traziam aos componentes do grupo, não foi possível

inaugurar o teatro Cuíra com um espetáculo próprio, por isso a honraria foi cedida ao grupo Gruta, ainda no ano de 2006, que apresentou no espaço o espetáculo *A Peleja dos Soca-socas*.

A estreia do grupo Cuíra do Pará no teatro Cuíra ocorreu apenas no ano seguinte, em 2007, integrando estudantes de teatro, atores profissionais e amadores no espetáculo *Laquê*. Juntos eles marcaram a história do teatro paraense e do bairro da Campina, trazendo à cena as memórias do Quadrilátero do Amor e tendo como protagonistas as trabalhadoras da mais antiga das profissões.

2.2.1 Laquê: o espetáculo

Figura 33 – Cartaz de divulgação do espetáculo *Laquê*



Fonte: Cuíra (2018).

Segundo Wlad Lima (2019), a proposta inicial do grupo Cuíra foi de formar um elenco com atores e atrizes amadores advindos da zona e, assim, construir um espetáculo teatral, mas o projeto se modificou pelo número reduzido de pessoas que seguiram mobilizadas após as oficinas promovidas pelo grupo. Também se tornou necessário ao projeto contar com um número maior de atores masculinos, já que, em sua maioria, atrizes se dispuseram a participar da proposta. Por isso, foram abertos testes ao qual compareceram atores iniciantes, que cursavam a escola de teatro da Universidade Federal do Pará (UFPA), e atores mais experientes, que já seguiam a carreira teatral na cidade de Belém.

Leonel Ferreira, um dos atores selecionados para o espetáculo *Laquê*, relatou que a seleção dos artistas de fora da Campina esteve dividida em duas fases: na primeira, os candidatos foram visitar a zona do meretrício e conversar com as trabalhadoras que ali se

encontravam. Ao vivenciar essa etapa, Leonel recorda que foi convidado por uma das mulheres para visitar o quarto no qual ela recebia seus clientes:

[...] o que me chamou a atenção era que era um quarto muito sujo, tem uma expressão aqui que é “fedía a cachorro molhado”, sabe cachorro quando pega chuva e fica andando pela casa fedorento, com louças, resto de comida em cima da cama, prato com comida em cima da cama, então era um ambiente muito sujo (FERREIRA, 2019).

Ainda segundo o ator, a prostituta contou-lhe que cobrava por seus serviços cinco reais pelo sexo oral e quinze pelo programa completo.

Na segunda fase do teste de seleção, os candidatos tiveram que elaborar uma cena com base na vivência que tiveram na zona. Desse processo, foram contratados os dez atores e atrizes que completaram o elenco e que trabalharam em conjunto com os artistas amadores que já integravam o projeto.

Parece-nos importante indicar que a análise que desenvolveremos a seguir, na qual voltamos nossa atenção à produção, à dramaturgia e à direção/encenação do espetáculo *Laquê* em seções separadas da tese, representa muito mais uma opção organizacional do estudo do que um retrato do que foi a experiência realizada pelo grupo Cuíra. Os dados da pesquisa indicam que os três aspectos aqui apresentados não foram realizados de maneira independente, pelo contrário, mesmo que tivessem funções bem estabelecidas, nas quais Zê Charone era responsável pela produção, Edyr Augusto Proença pela dramaturgia e Wlad Lima, em parceria com Cláudio Barros, pela direção, todos os envolvidos trabalhavam em conjunto, influenciando uns aos outros em suas funções.

2.2.2 Produção de um espetáculo para putas

Não é raro na prática teatral que a produção seja de vital importância para a efetivação do espetáculo. Por sua vez, entre os diversos procedimentos envolvidos na construção de uma peça, a produção tende a ser pouco estudada. Segundo a professora Deolinda Catarina França de Vilhena (2009, p. 01), o tema geralmente é abordado de forma supérflua nos currículos das universidades, o que pode parecer contraditório, uma vez que: “Todo projeto teatral repousa, necessariamente, sobre a organização de uma infraestrutura, e não nos referimos apenas ao teatro profissional, mesmo o teatro amador dela necessita”.

Para entendermos a importância do trabalho de produção para o espetáculo *Laquê*, temos que identificar sobre a que se dedica quem opera nessa área. Para isso, recorreremos ao

verbetes do *Dicionário de teatro* introduzido por J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira, pois este trata dos procedimentos da produção teatral no Brasil:

No Brasil, o termo produção teatral engloba todos os procedimentos adotados para o levantamento material do espetáculo, abrangendo custos (a produção propriamente dita) e a operacionalização da encenação (contratação e administração de pessoal artístico e técnico, aquisição de materiais etc.) (PAVIS, 1999, p. 307).

O verbete aponta a produção teatral em seu formato mais tradicional, em que o produtor se ocupa da parte financeira e operacional da experiência artística. Já André Carreira (2002, p. 13) traz uma noção complementar ao identificar as características da produção teatral no que denomina de teatro de grupo¹¹¹:

[...] produção teatral como uma atividade mais complexa que abrange tanto o aspecto do financiamento como a organização de todo o trabalho de realização do espetáculo. Isto inclui até mesmo intervir nos fenômenos sociais inerentes ao fazer teatral.

Essa segunda definição parece se aproximar mais do que foi o trabalho liderado por Zê Charone para a produção do espetáculo *Laquê*, uma vez que, além de se ocupar dos procedimentos mais recorrentes da produção teatral, foram adotadas estratégias que favoreceram o andamento da experiência artística, tendo em vista sua singularidade.

Um primeiro elemento de produção, sem o qual provavelmente o espetáculo *Laquê* não teria ocorrido da maneira como ocorreu, refere-se ao patrocínio conseguido pelo grupo Cuíra para financiar o projeto. Tendo sido aprovado pela lei de incentivo cultural Semear¹¹², o grupo Cuíra recebeu patrocínio das empresas: Banco da Amazônia e Amazônia Celular. Ao dispor de recursos financeiros, foi possível disponibilizar uma ajuda de custo durante os três meses de ensaio aos profissionais, aos estudantes¹¹³ de teatro e às prostitutas da Campina, além de parte dessa verba ter sido utilizada para a construção dos cenários, figurinos e objetos cênicos utilizados na peça.

Se, para atores profissionais e iniciantes, contar com uma remuneração no período de ensaio de uma obra é de cabal importância, para as atrizes amadoras envolvidas no *Laquê*, essa remuneração permitiu que se estabelecesse uma dedicação que dificilmente seria alcançada caso não houvesse essa ajuda de custo. A peculiaridade do trabalho das prostitutas,

¹¹¹ André Carreira aponta o movimento de grupos organizados e estáveis como pertencentes ao conceito de teatro de grupo, dois exemplos destes seriam a companhia Ôi Nós Aqui Traveiz, do Rio Grande do Sul, e o Galpão, em Minas Gerais. Para saber mais: Carreira (2002).

¹¹² Semear (programa estadual de incentivo à cultura) é uma lei que busca fomentar atividades culturais no estado do Pará. Os grupos contemplados por meio dela buscam o apoio de empresas privadas que podem descontar impostos pelo apoio cultural oferecido.

¹¹³ Os atores iniciantes eram, em sua maioria estudantes, da escola de teatro da UFPA.

seu caráter autônomo em que o tempo dedicado à batalha influi diretamente nos ganhos obtidos, dificulta que essas mulheres mantenham atividades paralelas não remuneradas. Maria Vitória (2019) relatou-nos com grande emoção que o trabalho com o Cuíra foi sua primeira atividade laboral que contou com o pagamento de Instituto Nacional do Seguro Social (INSS), o que indica a importância que a ajuda de custo nos ensaios e, posteriormente, os cachês das apresentações tiveram para as atrizes amadoras que participaram do projeto.

Uma iniciativa desenvolvida pela produção, e que talvez não chamasse a atenção dos participantes em outros contextos, era iniciar os ensaios com uma mesa de café oferecido aos presentes. Esse simples ato de cuidado com os artistas foi muito significativo para as atrizes amadoras e foi lembrado por Cinderela (2019): “Olha não faltava nossa água, não faltava nossa merenda, não faltava nossa fruta”.

Segundo Wlad Lima (2019), Zê Charone tem por hábito como produtora disponibilizar alimentação antes dos ensaios aos envolvidos, não sendo assim uma iniciativa exclusiva do espetáculo *Laquê*:

[...] a Zê é maravilhosa neste tipo de produção, mesmo com atores que estão ali como atores, a Zê sempre recebe o elenco com uma mesa de lanche, ela diz: “mana, eu nunca sei a situação que ele vem, não sei a situação que ele tá”.

Ainda que fosse uma prática já arraigada no grupo Cuíra, o lanche assumiu uma função operacional no espetáculo *Laquê*. Os ensaios iniciavam às 14h, e algumas das atrizes que também eram prostitutas iniciavam a batalha ainda pela manhã. Ocorria que um dos pontos de prostituição frequentado por elas era um estabelecimento comercial e, para estar ou buscar clientes ali, era necessário que se consumisse bebidas alcoólicas, pois não era permitido a quem não estivesse consumindo permanecer no local. Por isso, no início da tarde, era comum que parte do elenco do espetáculo *Laquê* já estivesse sob o efeito de bebidas, não necessariamente ébrias, mas em algum nível alcoolizadas.

Mesmo que tanto a produção como a direção do espetáculo tentassem inibir que as atrizes amadoras bebessem antes dos ensaios (CHARONE, 2019), não sendo, portanto, um comportamento naturalizado, e que as atrizes também buscassem seguir a orientação, a particularidade da profissão que exerciam fazia com que muitas vezes o consumo fosse inevitável. Por isso, tornou-se estratégia manter sempre à disposição dos atores café, tanto no lanche como ao longo do ensaio, o que permitia diminuir os efeitos da bebida alcoólica.

Outro aspecto que talvez passasse despercebido em um contexto diverso, mas que, para as atrizes amadoras que participaram do espetáculo *Laquê*, teve grande importância, volta-se à qualidade dos figurinos, cenários e objetos cênicos utilizados no espetáculo.

Figura 34 – Espetáculo *Laquê*



Fonte: Wlad Lima (2007).

Cinderela (2019) destacou esses elementos intrínsecos à carpintaria teatral, mas que marcaram suas recordações com muita emoção:

[...] Eu tava linda, linda, linda, linda! Uma coroa na cabeça de Cinderela, vestida de sapato alto, vestido comprido. Para mim aquilo ali não ia acabar. Disseram para mim: “Cinderela, a coisa mais linda é teu vestido!”. E eu digo: “oh, meu Deus!”. Acho que estava até no céu... Pensava que eu estava no céu. [...] Então a responsabilidade dela lá era manter nossa roupa limpa. Nossa roupa limpa com o ventilador, para não cair bicho, não cair nada, mas os sapatos, tinha o nosso... “Cinderela”, tinha o nosso nome. Chegava, cada uma tinha o seu inventário de roupa, e nós íamos lá, ô coisa linda!

O caráter excepcional da presença dessas atrizes na construção de um espetáculo teatral fez com que elas valorizassem de forma especial as roupas criadas para elas, os objetos cênicos, as perucas e as maquiagens.

Figura 35 – Espetáculo *Laquê*, atrizes maquiando-se em cena



Fonte: Wlad Lima (2007).

Em relação às perucas, Zê Charone (*apud* CARMO, 2016, p. 283) traz uma motivação de produção para que as mulheres que tinham na prostituição sua profissão as usassem:

No *Laquê*, eu ficava olhando o cabelo daquelas putas todinhas, eu digo: “Meu deus, como uniformizar isso, né? Eu não vou poder fazer escova em todo mundo, toda hora. Ai, meu Deus do céu! Eu não tenho cabeleireira. É uma loucura isso, senhor!”. Ai eu lembrei que eu tinha um amigo que tinha ido um tempo pra Miami, cabeleireiro. [...] Menina, ele me manda uma caixa de perucas. Resultado: no *Laquê*, todo mundo tinha um cabelão lindo, só no perucão! Pronto! Sabe? Tá todo mundo muito bem tratado.

Quando o espetáculo já estava em cartaz, alguns acontecimentos trouxeram a Zê Charone questões de produção peculiares com que lidar. Havia sido previamente combinado que a bilheteria do espetáculo estaria destinada às prostitutas que participavam do projeto. Mas, com a longevidade da temporada, pois o espetáculo conquistou grande interesse do público, tornou-se necessário realizar a manutenção dos objetos cênicos, figurinos e cenários. Por isso, parte do dinheiro que inicialmente era pago às atrizes amadoras passou a ser empregado na manutenção do espetáculo, conforme explicou Cláudio Barros (2019):

[...] a manutenção do espetáculo era complicada, os vestidos eram vestidos que começaram a se deteriorar, e que precisavam ser refeitos, e explicar para elas de onde vinha esse dinheiro, que ia diminuir um pouco o dinheiro que elas iam receber por que nós precisávamos usar uma parte para restaurar algumas coisas que estavam já, enfim, era o tempo todo, que se fosse cotidianamente em um grupo, não precisaria esse tipo de explicação.

Ainda no período de apresentação, a produtora do espetáculo teve que lidar com outro caso peculiar: o desaparecimento dos batons destinados às apresentações. Semanalmente era

necessário repô-los para que fossem utilizados pelas atrizes. Após algum tempo, foi feita uma advertência: os batons não seriam mais comprados e, caso desaparecessem novamente, as atrizes entrariam em cena sem essa parte da maquiagem. Após a apresentação que se seguiu, segundo Cláudio Barros (2019): “Os batons todos apareceram no final do espetáculo, tinha cinquenta batons em cima da mesa de maquiagem”.

Além das atividades de produção, ligadas diretamente ao espetáculo, outras ações foram realizadas em benefício das atrizes amadoras que compunham o elenco. Por meio do apoio de pessoas próximas aos integrantes do grupo Cuíra, médicos e dentistas dispuseram-se a atendê-las. Do tratamento odontológico oferecido, surgiu uma das histórias mais recordadas pelos que participaram do processo de criação do *Laquê*.

Para uma das atrizes do elenco, foi refeita sua prótese dentária, pois a que utilizava há muitos anos estava desgastada. Inicialmente, a atriz ficou satisfeita com a dentição refeita, mas algum tempo depois

[...] ela chegou chorando, querendo trocar a dentadura nova dela. Linda a dentadura. “Mas estás ótima.” E ela disse: “vocês não estão entendendo, é por que já sou loló, e a minha especialidade é boquete, e a outra antiga já estava no formato, eu quero de volta a antiga” (PROENÇA, 2019).

O resgate de parte das atividades realizadas pela equipe de produção do espetáculo *Laquê*, conduzida por Zê Charone, indica que o trabalho consistiu principalmente em duas direções: por um lado, a produção propriamente dita, na qual se buscou patrocínios, apoios, o pagamento dos envolvidos nos períodos de ensaio, a confecção/construção de figurinos, cenários, adereços etc.; por outro lado, foi necessário lidar com atrizes que, por sua atuação profissional, estão relegadas à margem da organização social. Chama a atenção que aspectos cotidianos da produção de um espetáculo ganhassem destaque nas lembranças das atrizes amadoras que entrevistamos, como a emoção de dispor para a apresentação de um belo vestido e o lanche oferecido antes dos ensaios.

Foi de fundamental importância que Zê Charone buscasse construir estratégias para atrizes que, por necessidade profissional, deviam consumir bebidas alcoólicas antes dos ensaios, e o grupo teve que adentrar uma lógica na qual a mudança de uma dentadura influía no boquete oferecido como serviço.

Tendo em vista que foi necessário à produção do espetáculo *Laquê*, para ser efetiva, adaptar-se ao universo social em que estava inserida, arriscamos dizer que Zê Charone realizou tanto uma puta produção como uma produção própria para as putas¹¹⁴.

2.2.3 A dramaturgia construída no calor da cena ou um espetáculo sobre encomenda para as atrizes amadoras

A dramaturgia do espetáculo *Laquê* construiu-se “no calor da cena”, segundo quem a realizou, Edyr Augusto Proença. Esse não era um processo completamente novo em seu trabalho, pois, desde que teve início a parceria com Cacá Carvalho¹¹⁵ nos espetáculos do Cuíra, Edyr já havia estabelecido um diálogo próximo à direção do espetáculo, em que as demandas surgidas nos ensaios faziam com que o texto fosse modificado, aproximando a escritura cênica da dramaturgica. Mas o espetáculo *Laquê* foi o primeiro trabalho de Edyr em que não existia um texto base para ser adaptado, é o que rememora o dramaturgo:

[...] quando eu passei a trabalhar no Cuíra a partir do espetáculo *Laquê*, esta coisa do calor da cena se tornou mais evidente. Porque não havia, claramente, um texto base, um texto que ia sair daquilo (PROENÇA, 2019).

O processo de construção dramaturgica do espetáculo *Laquê* assemelha-se, assim, ao formato de trabalho que se convencionou nominar de processo colaborativo, que, desde os anos 1990, é comum nos palcos brasileiros. Essa metodologia de trabalho foi objeto de importantes estudos, entre os quais, destacam-se os de Abreu (2003), Fischer (2003) e Nicolette (2002). Esses autores apontam o processo colaborativo como uma variação do que conhecemos como criação coletiva: formato de construção cênica que, por volta dos anos 1970, passou a prescindir de um dramaturgo, o grupo criando seus espetáculos coletivamente durante os ensaios.

Já no processo colaborativo, a figura do dramaturgo retorna ao processo não mais como um “escritor de gabinete” (ARAÚJO, 2006, p. 129), que realiza sua criação apartado do elenco e da equipe de direção. Pelo contrário, com base no diálogo desenvolvido com esses é que o dramaturgo constrói o texto. Edyr Augusto Proença (2019) comenta sobre sua percepção de como se desenvolve o trabalho dramaturgico nessa perspectiva:

¹¹⁴ Adaptamos essa frase com base nos versos do hino da grife Daspu, que traz, em ritmo de *funk*: “a Daspu é uma puta parada, a Daspu é uma parada de puta” (letra de Gutz, Gimene e Kjá).

¹¹⁵ Nos espetáculos *Nunca houve uma mulher como Gilda*, *Vestido de casamento* e *Hamlet: um extrato de nós*, houve a parceria entre Edyr Augusto Proença e Cacá Carvalho.

[...] tem que ser a verdade de todos, e você tem que equacionar isso como dramaturgo, entende, colocar ele num formato melhor, que nem sempre o ator sabe se expressar, ele diz a verdade dele e você inclui, você mexe aquilo para ficar... Esse é o que tenho feito como dramaturgo. Este espetáculo do *Laquê* mexeu com meu formato de escrever como um processo muito mais coletivo.

As definições adotadas por Nicolete (2002, p. 321) são, nesse sentido, complementares:

Mesmo que em boa parte do processo ele se assemelhe à criação coletiva – improvisações, discussões etc. – quando chega a hora da unidade necessária ao texto, quem assume é o dramaturgo. É ele quem tem maiores condições de identificar lacunas, desequilíbrios e falhas, e saná-los; promover realocações, alterações, esclarecimentos, assinando como seu esse arranjo dramático.

É interessante observar que os arquivos dos textos criados para o espetáculo *Laquê* aos quais tivemos acesso, do que foi preservado ao longo dos anos tanto por Wlad Lima quanto por Edyr Proença, são fragmentos, cenas que foram sendo redigidas em documentos separados conforme os ensaios. A não preservação de um texto único reforça que a dramaturgia tenha sido criada no calor da cena, em formato colaborativo, e que ela é indivisível da escritura cênica do espetáculo¹¹⁶.

Nessa perspectiva, um aspecto importante é que os idealizadores do espetáculo *Laquê*, Edyr Augusto Proença, Wlad Lima e Cláudio Barros, delinearam as personagens e as cenas levando em conta algumas características pessoais que foram percebidas nas atrizes amadoras. A aproximação entre persona e personagem, um dos elementos que entendemos ser singular da prática teatral que envolve atores amadores, fica evidente ao analisarmos uma carta que Wlad Lima enviou para Edyr Proença, na qual são apresentadas algumas considerações sobre as características que Wlad acreditava que as personagens deveriam possuir. Essa comunicação pessoal pode ter ocorrido no ano de 2006 ou 2007¹¹⁷.

A necessidade de que as personagens dialogassem com as características das atrizes amadoras foi introduzida por Wlad (LIMA, 2006 ou 2007) com a seguinte indicação: “Pensando nas pessoas que temos, creio que devemos não só construir cenas com o que elas forem trazendo, mas tb [também] direcionadas para elas”.

Em seguida, a diretora traz mais argumentos para se fazer entender pelo dramaturgo:

¹¹⁶ Dada a proximidade entre as escrituras cênica e dramática, torna-se inevitável apresentar o espetáculo como um todo, unindo assim a dramaturgia de Edyr Augusto, os roteiros de direção utilizados por Wlad Lima e as imagens, os vídeos e os relatos do espetáculo. Para organizar o material na ordem tal qual apresentados no espetáculo, utilizamos como base o roteiro de cenas que Wlad Lima usou na direção.

¹¹⁷ Toma-se necessário indicar que nos foi autorizada por ambos, diretora e dramaturgo, a utilização desse material em nossa pesquisa. Todavia decidimos não dar publicidade integral à carta para preservar tanto os artistas que são citados como Wlad Lima e Edyr Augusto.

Como assim? Estamos trabalhando com 06 mulheres da zona: Giovana, Lene, Irene, Vitória, Lourdes, Cinderela. Uma ex-puta-hoje-crente: [M.C.]¹¹⁸. Uma atriz índia de filmes: [nome]. Dois vendedores-ambulantes [nome]. Um rapaz [...] afilhado-de-puta: [nome]. Bem, vou comentá-los para você, com menos adjetivos. Giovane, Lene, Irene e Lourdes poderiam ser “As Madames”. Elas representariam as multiculturais da terra, tipo: a polaca, a japonesa, a barbadiana, a germânica etc. (LIMA, 2006 ou 2007)¹¹⁹.

O documento demonstra, por um lado, a proximidade estabelecida entre a construção dramaturgica e a direção do espetáculo à qual já nos referimos e, por outro, que a dramaturgia foi pensada com o intuito de favorecer a atuação das atrizes amadoras, indicando ser essa uma estratégia que norteou o trabalho.

Na mesma correspondência, mais adiante, torna-se evidente que a dramaturgia foi construída levando em conta as características específicas das atrizes amadoras. Nesta passagem, Wlad Lima propõe para Maria Vitória uma personagem que se aproximasse das experiências cênicas que a atriz realizou tanto nas oficinas de interpretação como nos primeiros ensaios do espetáculo *Laquê*:

A Vitória é um caso à parte. Precisaríamos encontrar para ela uma personagem engraçada, rápida, feliz. Porque tudo que ela faz é assim, nervosamente. Uma personagem bonita como as Madames e a cantora. Ela é a nossa compositora das marchinhas de carnaval e de sacanagem (LIMA, 2006 ou 2007).

Já para M. C., identificada na correspondência como ex-prostituta que se converteu à igreja evangélica, Wlad Lima propõe uma personagem que: “poderia ser uma espécie de voz da cidade; a voz da moral, a mulher que espia por cima dos muros baixos da cidade” (LIMA, 2006 ou 2007).

Além desses casos, foi emblemática a participação de Cinderela no espetáculo *Laquê*. Para Wlad Lima, “A Cinderela seria sempre uma cantora. Sua música comentaria as cenas, mudaria os planos, localizaria o público” (LIMA, 2006 ou 2007). Nessa proposta direcionada ao dramaturgo, existe o entrelaçamento em cena da persona que atua e da personagem representada de forma muito intensa e emocionante, pois uma das grandes aspirações de Cinderela foi concretizada em cena durante o espetáculo *Laquê*: a de ser cantora.

Cinderela contou-nos que sua mãe era grande admiradora da cantora Ângela Maria, e, no repertório conhecido na infância, estava a música “Cinderela”, que posteriormente foi o nome que a atriz adotou para a batalha e pelo qual todos a conhecem. Cinderela (2019) cultivou o sonho de ser cantora por grande parte de sua vida, segundo suas próprias palavras:

¹¹⁸ Suprimimos o nome para preservar a identidade das atrizes e dos atores.

¹¹⁹ Por se tratar de uma correspondência pessoal é compreensível o uso de linguagem coloquial adotada por Wlad Lima.

[...] porque desde pequena que eu cantava sempre Cinderela. Porque desde pequena que eu cantava, era a cantora que minha mãe cantava muito que era Ângela Maria. Achava que eu já era cantora, porque eu não pude passar mais para longe, mas eu tinha sonho de ser uma cantora assim falada. Eu tinha até o CD feito pelo Gempac, e, quando eu cheguei lá, foi a coisa mais linda da vida! Eu fui a cantora do baile, as meninas dançavam... E eu cantava com o artista que era comigo, eu cantava! [Cantando]: Venha de onde vier, ainda chegue de onde chegar, aquele amor que sonhei, virá que eu sei, (falando) e as meninas lá já dançavam com os namorados [...].

A personagem criada para Cinderela foi a cantora do baile, e a música escolhida para todas as outras personagens dançarem não poderia ser outra que o samba-canção “Cinderela”, composição de Adelino Moreira e sucesso nos anos 1960 e 1970 na voz de Ângela Maria.

De alguma forma, na temporada de *Laquê*, Cinderela, a atriz, pôde realizar seu desejo de cantar “Cinderela”, a música, que, por sua vez, foi delineada pela dramaturgia e pela direção do espetáculo tendo como base a própria vida da Cinderela, uma puta ativista da Campina que esteve em cena como a cantora do baile Cinderela.

2.2.4 A preparação das atrizes amadoras

Wlad Lima e Cláudio Barros assinam a direção do espetáculo *Laquê*. Mas, segundo Cláudio, sua atenção esteve voltada principalmente à interpretação dos atores e das atrizes, enquanto Wlad Lima assumia a função de encenadora da obra.

[...] a Wlad trazia propostas a partir de todas as dinâmicas de improvisação e de histórias contadas, ela trazia propostas de movimento de encenação, e eu trabalhava diretamente a questão do trabalho interpretativo do ator (BARROS, 2019).

Mesmo que houvesse funções específicas a serem exercidas por cada um dos diretores, isso não significava que eles tivessem uma atuação independente. Pelo contrário, Cláudio Barros (2019) conta que foi pela parceria e influência recíproca que o espetáculo *Laquê* foi concretizado:

[...] mas isso não significa que eu estava fechado, que ela cuidava somente disto e eu somente daquilo. Claro que, quando eu estava fazendo as dinâmicas de preparação dos atores, ela estava presente e estava envolvida nisto; e, quando ela estava desenhando a encenação, eu estava também presente e estava interferindo e acompanhando o trabalho dela.

Uma vez que Cláudio Barros atuou principalmente como diretor de elenco, criando estratégias para potencializar a interpretação dos atores do espetáculo, buscamos compreender com ele como se deu a preparação das atrizes amadoras, quais as particularidades do trabalho, e o que sua experiência poderia auxiliar em outros projetos que envolvam amadores. O diretor

guarda certa desconfiança ao ser perguntado sobre sua metodologia de trabalho para o espetáculo *Laquê*, pois, na sua visão, existe atualmente no teatro uma:

[...] síndrome do novo exercício, a gente sempre está querendo aprender um exercício novo, uma dinâmica nova, um... Enfim, para aplicar em uma determinada coisa que eu vou fazer, ou então eu aprendo isto e, a partir de agora, eu passo a acreditar nisto como o método do momento, e isso para mim é muito perigoso [...] (BARROS, 2019).

Podemos perceber que o ator e diretor belenense vê com preocupação a busca por um método que possa ser replicado, mesmo em um espetáculo que apresente certa semelhança com o *Laquê*. Nessa perspectiva, para Cláudio, cada produção artística, seja cinematográfica, seja teatral, necessita de um processo único para preparar os atores. Por isso, a metodologia adotada para o trabalho com os atores do espetáculo *Laquê* pode ser considerada única e singular, tal qual todos os outros processos de trabalho que Cláudio Barros desenvolveu ao longo de sua carreira:

[...] esta é uma maneira muito particular de acreditar, assim como cada filme, cada projeto de teatro, cada projeto. Como eu trabalho agora vinte e quatro horas com cinema, cada filme, ele vai me exigir a criação de um processo, para atingir o objetivo daquele projeto (BARROS, 2019).

Após a ressalva feita, Cláudio traz seu ponto de vista de como se deu o processo de preparação dos atores no espetáculo *Laquê* e, especialmente, das atrizes amadoras que compunham o elenco. Para ele, nesse formato de trabalho, não cabe à direção propor o estudo de uma técnica específica, como seria, por exemplo, uma proposta baseada no teatro Kathakali, da Índia, pois a dinâmica de preparação dos atores se dá em uma lógica diferente da de artistas profissionais:

[...] é esta história, que cada um traz, o que vai interessar nessa dinâmica do trabalho. É a carga da verdade de cada um – da experiência vivida de cada um – que são as ferramentas principais e primeiras ferramentas que você vai poder manipular. [...] Não tem como você trabalhar com pessoas assim com algo que vem de fora delas, algo que elas desconhecem, para que elas aprendam: “você vai aprender a fazer teatro!”. É o contrário, o teatro é o veículo para alcançar a alma, o espírito, para que aquela pessoa... que, ao tocar aquela pessoa, ela vai se abrir, ela vai deixar que você penetre nela de maneira mais poética (BARROS, 2019).

É interessante observar que as experiências de vida das atrizes amadoras formaram as bases tanto da construção da dramaturgia quanto do processo de preparação para a realização do espetáculo. Cláudio reforça essa perspectiva ao se aprofundar ainda mais no tema:

[...] se eu tivesse que te dizer alguma coisa de como começar, ou como se aproximar para começar um processo de teatro, não é através do teatro, é através de alguma coisa que você vai descobrir com estas pessoas, para que elas se coloquem, para que elas possam entender que ali é um lugar que elas podem se expressar, que ali é um lugar que a gente vai transformar a experiência vivida em poesia, em algo que transcende o vivido, transcende a

memória. Sem você ter que dar esse discurso, mas através de algo que você vai descobrir junto com eles, que eu não sei te dizer exatamente o que é, porque a relação vai determinar isso (BARROS, 2019).

Wlad Lima também traz observações sobre a interpretação das atrizes amadoras do espetáculo *Laquê*, mas tendo uma percepção diferente da apresentada até o momento. Segundo a encenadora, a partir dessa experiência, acentuou-se em seu trabalho a percepção de que algumas características pessoais de quem atua, seja profissional, seja amador, são carregadas para a cena. Ela exemplifica pelo próprio corpo seu ponto de vista: “[...] eu não posso entrar no palco e tirar esta capa de gordura, então o que é a Wlad entrar no palco e sendo outra? Eu acho que, [com] atrizes como eu, isso não é real” (LIMA, 2019).

Ao analisar a participação das atrizes amadoras no *Laquê*, Wlad Lima (2019) traz a seguinte percepção sobre a influência da profissão de prostituta na interpretação das atrizes:

[...] elas estavam lá pelo ofício paralelo que elas viviam. Esse ofício implicava várias coisas: que tipo de roupa que elas chegavam, o corpo que estava cansado, o corpo embriagado, o corpo fodido, às vezes, o corpo machucado, a questão social, a questão de classe social. A questão de poder aquisitivo, gritava!

É possível melhor compreender essa questão por meio do relato de uma situação ocorrida ao longo das apresentações do espetáculo *Laquê*. Uma das estratégias adotadas para a preparação dos atores foi o ensaio em separado do restante do elenco das cenas em que se identificasse maior dificuldade de execução. Esse processo era realizado tanto antes da estreia como quando o espetáculo já estava em cartaz. É o que conta Cláudio Barros (2019):

[...] então é, a gente tinha ensaios extras para poder colocar alguns momentos frágeis do espetáculo, elas sabiam que eram frágeis, elas faziam o espetáculo, elas tinham consciência de que hoje isto não deu certo, isto nunca dá certo, elas mesmas tinham esta consciência e vinham pedir isto.

Para o diretor, o trabalho individualizado foi muito fecundo para um melhor desempenho dos atores e das atrizes, e guarda uma lembrança em relação ao trabalho teatral com as mulheres prostitutas. Já no período de apresentações, um ensaio foi marcado para aprimorar uma cena. Todos os atores envolvidos estavam presentes, mas, após algum tempo, uma atriz desapareceu, voltando quando já não dava tempo de ensaiar antes do público chegar. Após o lanche que antecedia a apresentação, Cláudio buscou-a para indagar o que tinha acontecido, assim, segue o relato do diretor:

[...] a gente veio aqui para ensaiar a sua cena, e você sumiu. Ela disse: “há... apareceu um boquete de dez, e aí não deu, eu tive que fazer o boquete. Desculpe Cláudio, precisava destes dez reais, que eu tenho que mandar estes dez reais para casa agora, para comprar não sei o que...”. Alguma coisa que precisava comprar na casa dela. Ela estava ali esperando a hora do ensaio, na parte de trás do teatro, que é por onde entravam os atores. Nós estávamos todos ali, e apareceu o boquete de dez, e ela teve que fazer o boquete de dez,

e do boquete de dez a coisa tomou outra proporção, e ela teve que demorar para atender este cliente e não deu para ir ensaiar. A gente vivia nesta corda bamba o tempo inteiro (risos), porque, de vez em quando, a gente tinha que substituir ou fazer alguma coisa, ou porque não deu... (BARROS, 2019).

Nessa lembrança, observamos que as experiências vividas por quem trabalha na prostituição formavam uma potente ferramenta da interpretação das atrizes. Mesmo que a cena não tenha sido ensaiada como planejado, e que o público não tenha conhecimento do ocorrido, a presença em cena dessas atrizes amadoras se ligava às experiências por elas vividas, pois seus corpos estavam impregnados por essas experiências. Podemos considerar que a inserção de cenas documentais no espetáculo, em que as atrizes amadoras traziam relatos pessoais de suas experiências, na prostituição e fora dela, pode ser vista como a transposição ao palco do próprio processo de preparação do elenco que esteve baseado nas vivências que elas traziam consigo.

Além de um processo de descoberta conjunta descrito por Cláudio, utilizaram-se outras estratégias em relação à preparação dos atores e das atrizes. No início da montagem do espetáculo *Laquê*, o elenco era composto de dez amadores, mas estreou com nove, sendo sete mulheres, Geovana Lima, Lene Lima, Vitória Margalho, Cinderela, Lourdes Barreto, Irene Natividade e Rose Borges, e dois homens, Marcos Luís Lopes e Jhonson Carvalho.

A seleção realizada pelo Cuíra aportou ao projeto outros dez integrantes, entre artistas profissionais e iniciantes, sendo eles: Landa de Mendonça, Tanara Santos, Iracy Vaz, Nara Bastos, Rafael Moreno, Heyder Moura, Leandro Haick, Hildomar Oliveira, Diego Vattos, Leonel Ferreira, além da atriz convidada Papi Nunes. Ou seja, para cada artista amador, outro ator ou atriz foi selecionado.

Mais do que uma opção de equivalência, essa estratégia fez parte do processo de preparação dos atores, pois se formaram duplas, que geralmente se mantiveram inalteradas ao longo do processo de construção do espetáculo (FERREIRA, 2019; VITÓRIA, 2019). Da relação estabelecida, os atores profissionais e iniciantes aportavam o conhecimento sobre as singularidades da arte teatral, e os amadores, as experiências de vida acumuladas ao longo dos anos no bairro-prostituta da Campina, sendo esse um processo de enriquecimento recíproco para todos os envolvidos. O trabalho em duplas também permitiu que se aprofundasse a “relação cênica”, ou seja, a intimidade entre os atores no momento da atuação, trazendo maior segurança aos amadores para subir ao palco.

A relação estabelecida entre esses dois núcleos de atores de origens distintas também tinha uma funcionalidade durante as apresentações. Segundo Wlad Lima, os artistas que ingressaram por meio do processo de seleção foram preparados para enfrentar eventuais

dificuldades por parte dos amadores em manter suas falas e marcações em cena. Um dos motivos dessa dificuldade se devia ao consumo de bebidas alcoólicas, conforme já mencionamos. É o que explica Wlad Lima (2019):

Eles [atores profissionais] percebiam muito. Eles sabiam, principalmente, quando elas [atrizes amadoras] estavam muito embriagadas, e estavam fazendo espetáculo com o público, eles ajudavam muito. Elas não são impedidas de entrar, não deixam de fazer. Se a atriz está lá no espaço, faz o espetáculo do jeito que tiver, mas eles ajudavam, eles estavam principalmente mantendo a coisa lá, dando uma dica, tinha toda a liberdade do improviso para que a coisa andasse.

Wlad apresenta algumas diretrizes de como se dava esse auxílio em cena: “nós tínhamos um elenco de atores que estavam preparados no sentido de: ajudem a poupar. Não é resolver, tomar a frente... é ajudar a voltar para o lugar” (LIMA, 2019).

Também se tornava um ponto de dificuldade o fato de que a maioria das atrizes amadoras apresentava dificuldades de leitura ou era iletrada, assim, não conseguia decorar suas falas *ipsis litteris*. A memorização, nesses casos, ocorria por meio da escuta ou pelos ensaios da própria cena, o que trazia uma dinâmica diferente daquela que tende a ser estabelecida quando o texto é decorado pela palavra escrita. Por isso, muitas das falas eram improvisadas no momento da apresentação.

A dramaturgia escrita por Edyr Augusto tornava-se, em algumas passagens do espetáculo, muito mais um roteiro a ser seguido do que um texto reproduzido em sua integralidade; é o que relembra o dramaturgo:

Como a fala da Lourdes no *Laquê*. Ela não conseguia decorar. Eu escrevia a fala, ela sabia o que deveria dizer, mas toda a noite tinha um formato diferente para chegar lá. Ela improvisava um pouco do que ela devia dizer, mas era um acesso àquele mundo mágico como transformador de vida (PROENÇA, 2019).

Podemos perceber, nas observações de Edyr Augusto e Wlad Lima, que as peculiaridades trazidas pelas atrizes amadoras ao processo de criação se tornaram parte integrante do espetáculo, e não uma problemática a ser enfrentada. Existia, nesse sentido, uma revitalização diária das apresentações pela imprevisibilidade do que poderia ocorrer em cena. Talvez pelas dificuldades em manter as falas e marcações, não tenha sido uma das prostitutas da Campina quem representou a personagem Ângela, cuja história é narrada no espetáculo *Laquê*, mas Landa Mendonça, na época, recém-saída da escola de teatro da UFPA.

Por fim, temos a música e o canto como elementos estruturais do espetáculo e, por conseguinte, da interpretação das atrizes. Segundo Cláudio Barros (2019), a entrada de Lúcia Uchôa no projeto como preparadora vocal e diretora musical trouxe a segurança necessária à equipe de direção em trabalhar musicalmente com os atores, pois:

[...] depois que a gente teve a entrada da Uchôa, que é uma professora de música de universidade (que veio de forma voluntária trabalhar no projeto), aí a gente ganhou mais força, eu e a Wlad, porque a gente tinha uma maestrina. [...] a partir do momento que ela chegou, decidimos localizar a história no carnaval, no carnaval da década de cinquenta, na época ouro da zona do meretrício [...].

Com a direção musical realizada por Lúcia Uchôa, o espetáculo *Laquê* desenvolveu uma intensa ligação com as músicas populares, principalmente com as marchinhas de carnaval dos anos 1950, uma vez que a trama da peça se desenvolve durante as folias desta que é uma das principais festividades brasileiras. Para Cláudio Barros (2019), as músicas carnavalescas auxiliaram para fazer com que os universos individuais, acessados para a montagem do espetáculo, se tornassem referências coletivas, pois:

[...] você vai ter célula de todo mundo ali, e como você constrói algo que costure, que seja a ligação que junte estas histórias? No nosso caso, a gente tinha as marchinhas de carnaval. As marchinhas de carnaval iam costurando as histórias deste universo das prostitutas.

Introduziram-se as marchinhas no espetáculo por uma banda de carnaval, personagem coletiva presente em diversos momentos da encenação. Para Cláudio Barros (2019), o canto e o diálogo com a cultura popular também foram ferramentas que compuseram a preparação das atrizes amadoras que participaram do espetáculo *Laquê*. É interessante observar que as atrizes amadoras transitavam entre personagens individuais e coletivas, entre a fábula que compunha o enredo e os momentos documentais em que elas relatavam suas experiências. Em uma interpretação versátil, as atrizes cantavam, dançavam, narravam e representavam.

Tendo em vista que o processo de preparação do elenco do espetáculo *Laquê* esteve baseado em uma descoberta conjunta entre atores e direção, e atravessado pelas vivências que as mulheres prostitutas aportavam ao projeto, entendemos que o trabalho conduzido por Cláudio Barros pode ser considerado como um mergulho profundo na imprevisibilidade do processo artístico, em que foram suprimidas as fórmulas preestabelecidas para que se abrissem novas possibilidades, talvez únicas, de como estar em cena.

2.2.5 A encenação aberta ao acaso

A primeira característica apontada em relação à encenação do espetáculo *Laquê* diz respeito à própria participação das mulheres prostitutas no elenco. Segundo Wlad Lima, a rotina de trabalho do grupo Cuíra teve que ser adaptada para se adequar à singularidade que essas atrizes traziam ao processo, tornando-se necessário estabelecer níveis de cobranças

diferentes entre os atores que foram selecionados para participar da experiência e as amadoras advindas do bairro da Campina.

[...] o que era muito engraçado, a gente trabalhava com atores e com elas. E os atores assim: “você não chega atrasado!”, todo aquele rigor que a gente faz com todo mundo; e eles assistindo elas chegarem atrasadas, eu dizia: “cala a boca, égua, cala a boca, que elas não apanham, mas vocês apanham”. [ATORES]: “filha da puta esta gorda escrota!”. Eu dizia: “é só!”. [ATORES]: “já entendemos”. Ali era absolutamente dois pesos e duas medidas (LIMA, 2019).

Esses dois pesos e duas medidas, que podem trazer a falsa impressão de um tratamento privilegiado às amadoras, são, na realidade, o reconhecimento das singularidades do trabalho com profissionais e amadores, uma vez que o mesmo nível de cobrança poderia acarretar o afastamento de parte das atrizes amadoras que não conseguissem cumprir com os mesmos requisitos exigidos a quem decidiu viver profissionalmente do teatro. Isso não significa que não havia cobrança por parte da direção do espetáculo para com as atrizes amadoras, mas que essa cobrança se dava em padrões que não inviabilizassem a participação delas no processo criativo.

Outro aspecto a ser destacado é em relação ao espaço cênico do Teatro Cuíra. Ao longo de sua carreira artística, Wlad encenou diversos espetáculos para serem apresentados em espaços menos convencionais para a prática teatral, por exemplo, as diversas experiências artísticas efetivadas nos porões da cidade de Belém (LIMA, 2008). Por sua vez, o grupo Cuíra optou pela mais conhecida e tradicional arquitetura interna de um edifício teatral, o palco italiano.

Dada esta dualidade entre a opção pelo palco italiano e as experiências pregressas da encenadora, surgiram algumas características presentes na encenação do espetáculo *Laquê*, com a intencionalidade de esgarçar as possibilidades cênicas desse formato de palco. É o que conta Wlad Lima (*apud* CARMO, 2016, p. 264):

[...] o Cuíra adquiriu uma sede, eu tô lá, junto, né? Mas tô em Salvador, mas tô junto. Aí o Cuíra faz a opção de fazer um teatro com palco italiano dentro daquele espaço. Eu queria me matar! Eu, uma mulher do teatro experimental, num palco italiano, eu queria me matar. Não é à toa, se você pegar os espetáculos que eu dirigi, você vai ver eu rasgando o palco, fazendo lá no fundo, pintando o espaço... Sempre fui muito anárquica porque não me conformava com aquele espaço.

Esse é um dos motivos de algumas cenas do espetáculo acontecerem do lado de fora do teatro, além de entradas em cena pelo meio do público. O palco, por sua vez, ora é utilizado em toda sua profundidade, ora tem diminuído o espaço cênico por meio de uma cortina. O cenário também é utilizado para trazer explorações espaciais, além da profundidade já mencionada.

Figura 36 – Cenário do espetáculo *Laquê*, criado por Charles Leon Serruya



Fonte: Wlad Lima (2007).

Na imagem, é possível visualizar as cortinas que limitavam o espaço cênico e o cenário da peça, criado por Charles Leon Serruya¹²⁰. Neste, temos ao fundo uma pintura dos telhados da cidade de Belém, na qual se destaca a visão parcial da Basílica de Nazaré. Para completar a cenografia, construíram-se uma réplica de um casarão colonial, que ocupa a esquerda alta do palco, e, no lado oposto, um banheiro de cabaré, duas arquiteturas significativas do bairro da Campina.

Algumas cenas foram desenvolvidas sobre o banheiro, explorando o plano alto do palco, em outras, os artistas deitavam-se no chão, explorando assim os planos baixos. Essa opção da encenação é explicada por Wlad Lima (2019):

[...] não é à toa que tem uma cena em cima do banheiro, porque vou buscar o olhar do espectador, compreende, então tem um banheiro, o olhar do espectador alcança aquela parede então vou fazer uma cena lá. Ele [o espectador] vai dizer “meu Deus! Este palco é profundo”, tem o papel desta encenadora e tem o diálogo com os outros criadores.

A encenação narra a história de uma prostituta de nome Ângela que foi iludida por um marinheiro. Dada a proximidade do Quadrilátero do Amor com a região portuária de Belém, são comuns histórias sobre os relacionamentos entre quem atua na prostituição e embarcados. Maria Vitória e Cinderela trouxeram relatos sobre suas experiências com marinheiros que frequentavam a zona. Segundo as entrevistadas¹²¹, o apito do navio já deixava a zona em

¹²⁰ Charles Leon Serruya é arquiteto, professor, cenógrafo e arte-educador.

¹²¹ Esses relatos foram realizados após a entrevista com Cinderela e Maria Vitória, por esse motivo não possuem registro de áudio.

polvorosa, pois era de conhecimento de todas que se anunciava a chegada de clientes necessitados de companhia e sexo, além de momentos de boemia.

Figura 37 – Pintura *O marinheiro e a prostituta*



Fonte: Segall (1929).

O quadro *O marinheiro e a prostituta*, de Lasar Segall, pode ser utilizado como imagem simbólica tanto do espetáculo *Laquê* como de tantas histórias que envolvem os homens do mar e as putas das zonas portuárias. A guardiã da memória que deu origem ao enredo do espetáculo foi Lourdes Barreto, que vivenciou a história de Ângela até seu fim trágico. Ela compartilhou em uma das rodas de conversas os acontecimentos de cerca de quarenta anos antes da chegada do Cuíra na rua Riachuelo.

Segundo Barreto (2019)¹²², Ângela foi uma das mais belas prostitutas de Belém nos anos 1960, e muitos homens da alta sociedade enamoraram-se por ela. Ângela teria se apaixonado por um marinheiro de nome Ernesto. Iludida de que iriam se casar, tendo até comprado o vestido de noiva, Ângela repassava grande parte de seus ganhos ao marinheiro, dando-lhe presentes e comprando roupas e joias. Um amigo de Ernesto, que tinha interesse em Ângela, contou à prostituta que seu rufião estava, na verdade, de casamento marcado com uma “moça de família” e que a cerimônia se celebraria em alguns dias na Basílica de Nazaré.

Inconformada com a traição, Ângela e as amigas do cabaré de madame Anita foram à igreja no dia do casamento, tumultuando-o. Elas saíram de lá detidas pela polícia, sendo

¹²² Narramos a história de Ângela por meio do relato feito por Lourdes Barreto (2019).

postas em liberdade em seguida. De volta ao cabaré de madame Anita, as mulheres passaram a beber e, segundo Lourdes, a prostituta iludida

[...] foi para o quarto, e deixou a gente sentada no salão bebendo, e sumiu. Eu fui bater na porta, e ela disse: “eu vou descansar um pouco”. Quando a gente viu foi o fumacê (eram aquelas portas muito grossas, que ninguém tinha como quebrar). Ela vestiu todos os longos dela, como naquela época a gente usava álcool para se lavar, ela pegou, comprou várias garrafas, se vestiu toda e deitou-se na cama. Pegou fogo na cama, no colchão, era colchão naquela época de capim, porque não tinha colchão (BARRETO, 2019).

O marinheiro, que, segundo Lourdes Barreto, chamava-se Ernesto, no espetáculo foi a personagem Mário¹²³, e a prostituta manteve seu nome, Ângela. O amigo traidor que conta a Ângela do casamento de seu amado é denominado Pedro. A opção da encenação em relação à história que será narrada é indicar logo no início do espetáculo que uma morte ocorrerá, fazendo assim com que a fábula não assuma um formato linear. A primeira fala da peça, realizada pela personagem Pedro (o amigo traidor), já anuncia que o grande amor de sua vida morreu, e ele é o responsável.

Além da fábula que guia a atenção dos espectadores à trágica história de Ângela, a encenação conduzida por Wlad Lima foi composta de depoimentos das mulheres prostitutas sobre suas experiências de vida, trazendo atravessamentos épicos à encenação. Ocorre que esses depoimentos foram precedidos de falas de personagens, que também se dirigem ao público, o que faz com que não fique explícito quais atrizes são prostitutas ou não. Segundo Zê Charone (2019), esse era um desejo das atrizes amadoras que participavam do elenco.

¹²³ Ao relatar-nos os acontecimentos que deram origem ao enredo do espetáculo *Laquê*, Lourdes Barreto identifica o marinheiro como Ernesto, e os fragmentos da dramaturgia identificam-no como Mário. É com base nessa diferença que realizamos essa afirmação.

Também compuseram a encenação três personagens que não estavam envolvidas diretamente no enredo, mas que possuíam a função de introduzir algumas cenas e fazer a passagem de um quadro para outro: a banda de carnaval, personagem coletiva que animava o ambiente, Maria Negra, uma ex-puta louca do bairro da Campina, e o Anjo, cuja presença anunciava peripécias do enredo, principalmente aquelas que conduziram a personagem Ângela ao suicídio. Essa dinâmica do espetáculo pode ser observada tendo em vista as experiências de Bertolt Brecht com o teatro épico.



Figura 38 – (no alto à esquerda) Personagem Maria Negra, interpretada pela atriz Papi

Figura 39 – (abaixo à esquerda) Imagem do bloco de carnaval

Figura 40 – (no alto à direita) Personagem anjo sobre a cenografia. Ao fundo, pintura das torres da Basílica de Nazaré

Fonte: Wlad Lima (2007).

Mesmo o espetáculo *Laquê* tendo sido criado em todos os seus detalhes ao longo dos ensaios e com uma fábula a ser seguida pelos espectadores, ainda que estivessem criadas passagens harmoniosas de uma cena à outra e que os atores houvessem ensaiado seus textos e marcações, a experiência teatral concretizada pelo grupo Cuíra com as putas da Campina trouxe a Wlad Lima uma maior abertura, ao que a encenadora denomina “acaso”, ou seja, a imprevisibilidade do que poderia ocorrer durante as apresentações. Isso se dava por diversos fatores, entre os quais, a possibilidade de uma atriz estar alcoolizada no momento da apresentação, é o que conta Wlad Lima (2019):

[...] quase que eu morro a primeira vez, começou no ensaio, aí depois tu lida com isto, depois tu aceita que era isto mesmo, com todos os extremos, e a gente diz, vai acontecer, vai acontecer de ela estar bêbada, e o espetáculo vai acontecer [...].

Segundo Wlad Lima, mesmo que uma atriz pudesse ter bebido, a regra era que, se ela estivesse presente no momento da peça e quisesse participar, entraria em cena. Além desse elemento singular, o “acaso” também estava presente pelas próprias dinâmicas que as atrizes impunham à encenação, em momentos submetendo-se a ela e, em outros, submetendo a encenação às suas próprias ações. É o que explica Wlad Lima (2019) ao ser perguntada da diferença entre trabalhar com os atores advindos da Campina e o elenco selecionado para participar do espetáculo:

[...] eu acho que é estar mais aberta para o acaso, por exemplo: com os meninos eu tenho expectativa, se me derem menos do que aquilo né... Um estudante formado pela escola de teatro, eu vou com ele com expectativa, se ele não me responder, eu não vou ter muito humor.

Uma vez identificado que o “acaso” estaria presente nas apresentações, ele foi admitido como intrínseco à própria encenação com atrizes amadoras singulares, como no caso de mulheres que atuam profissionalmente na prostituição. Todavia, muito mais que representar um demérito, a presença dessas atrizes chamou atenção de um grande número de espectadores e de órgãos de imprensa, e o “acaso” tornou-se mais um elemento a ser observado no espetáculo.

2.3 Espetáculo *Laquê*: o resgate histórico de sujeitos sem direito ao registro histórico

Se se perdessem todas as leis, escritos, memórias da história brasileira dos primeiros cinquenta anos deste século XIX, que está a findar, e nos ficassem somente as comédias de Pena, era possível reconstruir por elas a fisionomia moral de toda essa época (ROMERO, 1953).

A frase que utilizamos como epígrafe desta seção, em que Sílvia Romero valoriza o legado dramaturgic de Martins Pena (1815-1848) não apenas ao teatro, mas ao registro histórico do Brasil na primeira metade do século XIX, permite que dialoguemos com um dos principais aspectos do espetáculo *Laquê*, que é seu caráter historiográfico. Porém devemos identificar a que história o grupo Cuíra se voltou para construir um evento espetacular com as prostitutas da Campina. Certamente, não se trata da história oficial, aquela que narra os feitos dos “vencedores”, como caracterizado por Walter Benjamin (1987, p. 225) como de predileção dos historicistas:

A natureza dessa tristeza se tomará mais clara se nos perguntarmos com quem o investigador historicista estabelece uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor. Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores.

Dada a marginalização social das pessoas que se prostituem, podemos indicar que o historicismo existente no espetáculo *Laquê* atende ao resgate de uma memória dos que podem ser considerados os vencidos, dos que ocupam os estratos sociais mais marginalizados e invisibilizados em nossa organização social.

Lola Proaño-Gómez (2013, p. 200-201, tradução nossa) incita à reflexão de algumas possibilidades que a prática teatral pode desenvolver ao observar o teatro comunitário argentino, tendo em vista a tendência memorialista que esses grupos apresentam:

O teatro comunitário luta contra o esquecimento daquele passado constituído de acontecimentos já ocorridos, não registrados ou registrados parcialmente na história oficial, com uma perspectiva diferente [...] nos ensaios e nas apresentações, o passado retorna à cena teatral e social, enriquecido pela reminiscência que traz para a memória uma desconhecida e apagada gama de acontecimentos, que são observados desde um ponto de vista distinto.

Nesse sentido, não se trata apenas de representar a história por meio de outra perspectiva, pois vai além de registrar acontecimentos até então catalogados apenas por um ponto de vista, o dos vencedores. O que ocorre é que, ao empregar as lembranças das putas do Quadrilátero do Amor, o espetáculo *Laquê* realizou um registro da prostituição secular ocorrida na Campina e, por conseguinte, um ato de resistência para que os acontecimentos que ali sucederam não fossem apagados, para que pudessem ser celebrados em cena tanto por quem os viveu como por quem presenciou o acontecimento teatral.

Edyr Augusto aponta como intrínseco à criação do espetáculo *Laquê* o resgate histórico da zona da Campina:

Então, naquele espetáculo, [a construção da dramaturgia deu-se] principalmente a partir das histórias delas e a partir das histórias que a Papi [Nunes] me trazia. Aquilo foi constituindo um espetáculo, e você começa a trabalhar a coisa do pertencimento, o texto passa a ser nosso (PROENÇA, 2019).

O dramaturgo destaca que o texto foi construído por diversas contribuições: as histórias aportadas pelo elenco e as cenas surgidas nos ensaios formaram a base do material manejado, mas também se tornaram importantes as pesquisas trazidas por Papi Nunes, que, munida de um gravador, registrou lembranças de prostitutas, moradores e frequentadores da Campina. Nesse sentido, mesmo o texto sendo ambientando nos anos 1950, lembranças de acontecimentos ocorridos no meretrício em diversas épocas estão presentes na escritura dramática e cênica.

O tom memorialista e/ou historicista pode ser percebido logo nas duas primeiras cenas do espetáculo, que se inicia com a entrada de um bloco de carnaval, indicando que a peça transcorrerá durante as festas populares que antecedem a Quaresma. As recordações trazidas pelas prostitutas ao grupo Cuíra foram de que, na Campina, eram famosos os desfiles carnavalescos em que uma das cafetinas da região, que possuía um carro aberto, desfilava na avenida 15 de Novembro com as mulheres que trabalhavam em seu cabaré, abrindo os desfiles. Outra referência era que, em meados do século XX, o bloco Acadêmicos da Campina compunha-se das putas e dos boêmios da região (PROENÇA, 2019).

Seguindo o resgate memorialista, sucede à cena do bloco de carnaval um pequeno batalhão de soldados fazendo exercícios, marchando e gritando palavras de ordem.

Figura 41 – Cena do batalhão



Fonte: Wlad Lima (2007).

Esses soldados, de camisetas regatas e calções curtos, fazem parte de outra lembrança da zona utilizada como referência para a criação do espetáculo, pois, quando os soldados de Belém cruzavam o bairro da Campina durante seus exercícios físicos, as mulheres que estavam nos cabarés corriam para as janelas para observá-los e lhes dirigiam galanteios (BARROS, 2019). Todavia, na encenação, são os marinheiros que desembarcaram que estão se exercitando, por isso sua chegada é precedida por um apito de navio, que, neste e em outros momentos, anuncia a chegada dos marinheiros.

Após essas duas primeiras cenas, temos o início da trama, em que uma prostituta é enganada por um marinheiro. A primeira fala do espetáculo é realizada por Pedro, o amigo traidor, que anuncia que o amor de sua vida morreu, e que ele é culpado de sua morte:

Pedro – Estou aqui para dizer a vocês que matei o meu amor. Ele morreu bem antes. Eu sei muito bem o dia em que o meu amor começou a morrer. Sei o dia, a hora. Não me sai da cabeça. Eu não queria. Deus sabe que eu tentei. Eu lutei. Fiz o meu possível. Mas é que o meu amor não quis ser o meu amor. E eu sou de carne e osso. Matei meu amor. Palavras, palavras, palavras. Não usei uma faca, revólver, nada. Matei meu amor da maneira mais sórdida e traiçoeira. E agora, talvez seja o momento perfeito para dizer que o meu amor morreu. Aqui, em plena folia. No reinado de momo. Não é engraçado? Sair por aí, num bloco de sujo, o mais animado, cantando alalaôôô, mas que calor!, mas por dentro, a alma espatifada de tristeza. O meu amor morreu. Eu vou contar como foi. Matei meu amor com minhas próprias palavras. Mas agora, vamos comemorar! É carnaval, porra! (PROENÇA, 2006)¹²⁴.

Desse prólogo em formato de solilóquio, que anuncia logo de início o desfecho trágico do espetáculo, se segue o primeiro encontro entre Ângela e Mário, ou seja, existe um recuo temporal. Estão em cena os marinheiros recém-desembarcados Pedro, Mário e Tomé, além de outras mulheres que compõem a cena dançando ao som do bloco de carnaval. Os olhares masculinos estarão direcionados a Ângela, que, por sua vez, só demonstra interesse por Mário:

(Os três rapeiam no samba)

Pedro – Olha essa gata bonitinha, é toda minha, é tão fofinha, é tão lindinha, oi!

Ângela – Oi.

Mário – Esse é o Pedro, eu sou Mário e você, acabei sem saber.

Ângela – Ângela.

Mário – Ângela, como um anjo que saiu da Igreja para vir até aqui na pracinha.

Ângela – Nossa, que romântico.

Pedro – Eu também acho que você é um anjo, sabia... [...] (PROENÇA, 2006).

É Maria Negra quem expulsa o bloco de carnaval do palco, abrindo caminho para a cena seguinte, que traz depoimentos das mulheres prostitutas que participam do espetáculo.

¹²⁴ Como já exposto, até onde pudemos averiguar, não foram preservadas cópias integrais do texto do espetáculo *Laquê*. Os fragmentos que utilizamos nos foram repassados por Wlad Lima e Edyr Augusto Proença e são documentos de trabalho, por isso não possuem numeração de página.

Figura 42 – Personagem Maria Negra



Fonte: Wlad Lima (2007).

O formato documental que atravessa a narrativa da peça é aberto pela personagem Ângela, que se dirige ao público e se diz apaixonada pelo marinheiro Mário:

Eu não sabia que puta se apaixonava. Eu não sabia. Desde cedo eu já tinha curiosidade por sexo. E quando foi a minha primeira vez eu gostei. Gostei. Só posso dizer isso. Doeu, claro, mas eu gozei. Dor e prazer. E depois, chorei. Não sabia muito bem porque *[sic]* estava chorando, mas chorei. Um choro profundo. Aí meus pais morreram. Perdi tudo. Vim fazer a vida. Eu gosto de sexo. De seduzir. De usar roupas lindas, decotes, mostrar o corpo. De ter os homens aos meus pés. Pagando. Mas eu pensei que o coração estava empedrado. E agora, que merda! Eu não sabia que puta se apaixonava. Como dói (PROENÇA, 2006).

Em seguida, as mulheres prostitutas que participam do elenco trazem relatos pessoais e encerram a primeira parte do espetáculo. Não foi possível reconstruir ao longo da pesquisa a quantidade e a ordem dos depoimentos. Entre as cenas fragmentadas repassadas por Edyr Augusto Proença (2006), temos a inscrição de que “Cada Atriz entra e faz o seu depoimento” logo após a fala da personagem Ângela. Já no roteiro de direção utilizado por Wlad Lima, está assinalada uma informação complementar; segundo esse documento: “É uma hora para as mulheres, da zona central, falarem sobre o começo da profissão” (LIMA, 2006).

Um dos depoimentos encontrados que seguem as indicações trazidas pelo roteiro de direção de Wlad Lima é o de Maria Vitória:

Olha, eu não sei vocês, mas eu não tenho vergonha do meu corpo. Eu adoro o meu corpo. Olha aqui, cada pernã! O meu problema é ansiedade. Tudo pra mim tem que ser rápido. Pra não perder o que vem a seguir. O que vem a seguir? Não sei. Já fui Miss Peixe Boi, sabiam? É! Mas não deu dinheiro pra comprar as roupas do Miss Pará. Diziam que eu era forte candidata... Miss

Peixe Boi. Eu era o máximo. Era, não, eu sou o máximo. Qualé? Adoro meu corpo. Sabia que quando eu cheguei aqui algumas invejosas achavam que eu era traveca? Por causa das minhas pernas, dos meus peitos. Mas quando, já. Sou é muito mulher. Ninguém reclamou até hoje [...] vou contar outra coisa: eu sou casada. É um acerto entre nós. Bem, não vou explicar aqui. Quero contar outra coisa. Casei e engordei. Bateu o medo. Ih, os homens não vão querer saber da gorda. Já disse, fui Miss Peixe Boi. Eu sei o que é ter um corpão. Querem saber? Precisei foi aumentar o preço do programa. Eu faço mais sucesso gordinha do que quando era magrinha, tá? E ainda vêm essas meninas aí querendo ficar magrelas achando que isso é bonita... olha, conselho de mulher da vida, vai viver, porra! Vai ser feliz! A felicidade vem nos olhos! A felicidade passa pro corpo. Até (PROENÇA, 2006).

A primeira inserção documental do espetáculo encerra-se com “o bloco invadindo o palco novamente, aplaudindo e saindo, levando consigo todas as personagens que estão em cena” (LIMA, 2006). A segunda parte da peça inicia-se com a cena das madames. Nessa, temos outra recordação do meretrício. Em Belém, nos meados do século XX, era grande a quantidade de prostitutas e cafetinas estrangeiras que ali trabalhavam.

A cena assume um caráter jocoso, em que entram um general de bloco de carnaval, um padre e um músico, que vão avaliar os “atributos” das mulheres antes do desfile. Diferentemente do que sucedia no meretrício, temos personagens que são falsas estrangeiras, passando-se por japonesa, barbadiana e francesa. Reproduzimos os diálogos desta última, na qual se pode observar o tom cômico que a cena traz:

Anita, a Francesa

Anita – (começa a desfilar) – Je suis Anita, comment ta lê vous ?

General – Très bien, merci.

Anita – Mer ci bocu...

Padre – Onde?

Anita – No cu, não!

Carmem – Olha o Padre...

Anita – Me desculpe. Sua benção, escapou. Monsieurs... queiram me desculpar... os senhorres sabem os que as mulheres françaises podem fazerrr.

General – Sem dúvida, sem dúvida... (PROENÇA, 2006).

Após o desfile das madames “estrangeiras”, soa novamente o apito do navio, anunciando que em breve os marinheiros voltarão ao prostíbulo, pois o navio aportou. As mulheres então devem se preparar para a batalha. Para essa cena, também é trazida uma memória do meretrício, pois, segundo as putas mais antigas da região, antes da decadência do Quadrilátero do Amor cada prostíbulo possuía seu próprio salão de beleza, cada qual com seu próprio cabeleireiro e maquiador, geralmente um homem homossexual, conhecidos como as

bichas¹²⁵ dos puteiros. São elas que arrumam a cena em que as prostitutas vão se produzir para o trabalho (BARROS, 2019).



Figura 45 – (no alto à esquerda) Prostituta sendo produzida para a batalha



Figura 43 – (no alto à direita) Prostituta se preparando para a batalha

Figura 44 – (abaixo à esquerda) Cabelereiros arrumando o salão de beleza



Fonte: Wlad Lima (2007).

A cena musical das mulheres preparando-se para o baile evolui para uma dança, popularmente conhecida como “dança da cordinha”. Nela, dois homens nus sustentam as pontas de uma corda, e as mulheres já arrumadas dançam animadas e sensuais.

¹²⁵ Ao empregarmos a expressão “as bichas dos puteiros”, remetemos à memória do meretrício. Em Belém, na primeira metade do século XX, era comum que homens homossexuais atuassem como cabeleireiros e maquiadores dos cabarés, além de realizar outras funções, como segurança das mulheres, atendimento no bar etc. (BARROS, 2019).

Figura 46 – Cena da dança da cordinha



Fonte: Wlad Lima (2007).

O que se observa é uma delicada inversão dos papéis sociais entre os homens e as mulheres que se prostituem. Na imagem, podemos observar as putas vestidas para o baile, já os homens estão com seus corpos à mostra, com belos glúteos virados ao público para serem apreciados.

Em seguida, chegam os clientes e começa o grande baile. Cinderela é a cantora, trazida ao palco sobre outro pequeno palco para cantar Cinderela e animar a festa.



Figura 47 – Cena baile no cabaré

Figura 48 – Atriz Cinderela cantando música “Cinderela” Cena baile no cabaré



Fonte: Wlad Lima (2007).

Durante o baile, o palco onde Cinderela estava se transforma em uma cama do quarto de Ângela, o elenco sai e as cortinas inferiores são fechadas.

Figura 49 – Cena quarto da prostituta Ângela



Fonte: Wlad Lima (2007).

As duas cenas que se seguem mostram a prostituta com um marinheiro americano, recebendo dólares e presentes antes do sexo pago. Em seguida, Mário vai ao seu quarto, invertendo os papéis, pois, antes do sexo com o marinheiro a quem ama, é a puta quem presenteia.

Ângela [com cliente estrangeiro] – Vem cá, *my boy*. Tira a roupa. A roupa. Tu não entende nada que eu digo, né? Mas disso tu entende... boceta... peito... tu gostas, né? Eu também gosto que me olhem, me admirem. Olha só... é, *my boy*... não, não vem não... precisa pagar... dólar, isso, dólar, aqui na minha mão... Mais, mais dólar... tu tá é doido por mim, né seu gringo, *my boy, my love*.

[...] Ângela [com Mário] – Ah, eu lembro! Olha o que eu trouxe pra ti. Ouro de verdade. Olha o peso.

Mário – Anginha...

Ângela – Põe no pescoço, põe que eu quero ver... isso... lindo! A mulherada vai quebrar o pescoço se virando pra te ver quando tu passares.

Mário – Porra, isso é ouro mesmo, meu amor... Escuta, tem algum aí... é que... tu sabes...

Ângela – Então, primeiro me come bem gostoso... vem comer tua gata que só goza com tu, vem que eu te dou é muito dólar! (PROENÇA, 2006).

Temos, então, uma segunda passagem documental do espetáculo, em que as mulheres prostitutas vão trazer mais uma vez relatos pessoais ao palco. Novamente, não conseguimos indicar quais foram esses relatos, apenas sabemos que eles ocorrem, pois estão indicados no roteiro de direção utilizado por Wlad Lima.

Cena das mulheres na zona: A cena é formada pela passagem do bloco. Ficam somente as mulheres e cada uma fala de seu homem, da vida, de filhos. É uma cena entre Ângela e as mulheres da zona. No final um homem

aparece chamando Ângela. Isso é festejado como um possível programa (LIMA, 2006).

Chega então uma peripécia que culminará no desfecho trágico do espetáculo. Pedro, amigo de Mário, diz-se apaixonado por Ângela e, ao ser repelido de suas intenções amorosas, conta que o marinheiro rufião Mário vai se casar em alguns dias com uma moça virgem e de “família”.

Pedro – Tu é otária, mesmo! Otária! Vai casar com o Mário! Tu queres saber? Queres saber? Eu te digo. Esse Mário aí, teu amor, teu grande amor, vai se casar depois de amanhã, na Basílica de Nazaré! É! Na Basílica de Nazaré...

Ângela – Vai te foder que tu tá de porre.

Pedro – Não acredita? E com um cabaço, tá sabendo? Uma menina cabaço, da alta sociedade.

Ângela – Tu é doido!

Pedro – E sabe quem pagou todo o casamento? Sabe quem pagou a casa, móveis, viagem de lua de mel, alianças... tu sabes quem pagou até o vestido da noiva, tu sabes? Foi tu, sua lesa, que enchia o rabo dele de dinheiro, presente, o caralho enquanto eu, que sempre te amei, ficava pelos cantos, fodido... Que é que tá me olhando espantada? Vai lá, ver, assistir o casamento, depois de amanhã... E quer saber de uma coisa? Vai te foder tu também, vai tomar no cu (PROENÇA, 2006).

A transição à próxima cena é feita por Maria Negra, que vem ao palco e se dirige ao público, trazendo verdades incômodas que provavelmente apenas os loucos seriam capazes de dizer:

Maria Negra – O que é, caralho! Sai da frente, sai da frente. Quero ver quem cruza o meu caminho! Sai, filho da puta, sai fora, já disse! Eu sou a Maria Negra, falada nunca viu? Não sabe que puta também se apaixonou, puta também tem família, quer ter filhos, puta vai a supermercado, puta vê novela, porra, sai daí, o pipira escrota, vai cocoricar pra longe, caralho. Puta não é só uma boceta. Puta é gente. Puta é pessoa. Puta quer ter um amor. .. puta é a lata de lixo da sociedade, onde os homens vêm jogar as suas mágoas, sua ansiedade, seu medo, sua agressividade, violência, mas puta não é o lixo. E onde é que puta joga seu lixo, suas mágoas, medo, paixão? Onde? Sai pra lá que eu sou a Maria Negra falada (PROENÇA, 2006).

O cabaré mobiliza-se para apoiar Ângela, que sofre pela traição. As mulheres decidem então ir ao casamento na Basílica de Nazaré enfrentar o marinheiro enganador:

Eu vou nesse casamento. Vou de qualquer maneira. Eu vou estar lá, na hora marcada. Quero assistir esse acontecimento. Quero ver o Padre perguntar se ninguém tem alguma coisa contra, eu quero, eu quero ver!

Meninas, eu acho que é o meu casamento, não é? Vocês todas estão convidadas. Claro, por favor, vejam lá os vestidos que vão usar, né? Vocês sabem como esses padrecos são chatos com essa coisa de roupas femininas, decotes... Não é nada disso, seu padrecos, as minhas amigas são todas putas. Putas. Todas. São as melhores amigas do mundo. Seu Padre, eu amo esse homem. Seu Padre, eu sou puta, mas amo esse homem. Todas as vezes que alguém me penetra, seu Padre, eu penso nele, viu? É só com ele que eu gozo. Padre, eu encho esse homem de presente, roupas. Ele está sempre bem

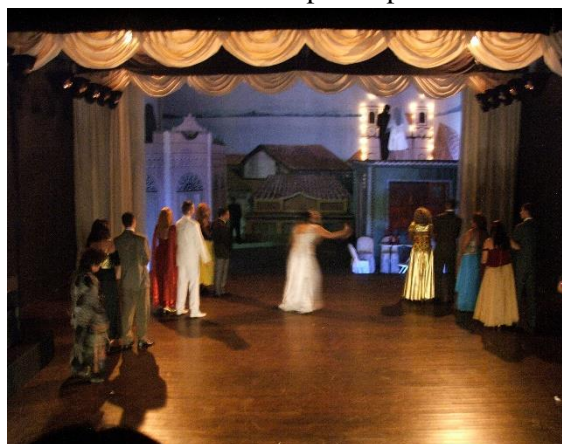
vestido, viu? Joias, relógios. É o meu homem. Meu. E vai casar comigo (PROENÇA, 2006).

Em meio à grande confusão causada pelo anúncio do casamento de Mário, as personagens entram em um conflito generalizado do qual apenas Ângela não participa. Enquanto os noivos se posicionam no alto do cenário, toca a marcha nupcial, mas é possível escutar as lamúrias da prostituta abandonada, que se posiciona diante do público, à esquerda do palco, de vestido branco.

Figura 50 – Cena confusão no cabaré, à esquerda a personagem Ângela.



Figura 51 – Cena casamento de Mário. Ao fundo, estão acesas as luzes das torres da Basílica de Nazaré. Sobre o banheiro, estão os noivos de costas para o público



Fonte: Wlad Lima (2007).

A confusão cessa, e todos passam a observar o casamento até o momento da tradicional pergunta do clérigo: se existe alguém contra o casamento, manifeste-se agora ou cale-se para sempre. Em seguida, temos a intervenção de Ângela:

(Ângela olha para o casal, de costas, casando, na Basílica.)
 Mário! Mário! Então é tudo verdade! Mário, quem é essa mulher que não sou eu? (aos convidados, vai comentando) Ele é meu namorado. Lá na zona, todo mundo sabe. Ih, é Mário e Ângela, nós vamos nos casar Mário! Porra! Sai daí, caralho! Ainda ontem eu era tua querida... (aos convidados) Ainda ontem eu era a querida dele... ele ia casar comigo! Mário! (ele se volta)
 Mário – Por favor, me desculpem o incidente. Eu não conheço esta mulher. Pra mim, ela é uma puta qualquer. Uma puta, simplesmente. Seguranças, por favor, tirem essa puta daqui (PROENÇA, 2006).

As mulheres são retiradas da igreja, as cortinas inferiores são fechadas indicando que já estão em outro local. Ângela é levada detida, mas, em seguida, as outras mulheres da zona chegam em seu socorro. Todas passam a ser detratadas por sua profissão. Chama a atenção que as humilhações são causadas por personagens masculinas, seus detentores, e a vulnerabilidade das mulheres ante a violência.

Figura 52 – Cena agressão no espetáculo *Laquê*



Fonte: Wlad Lima (2007).

Nota: Em ordem cronológica das ações, de cima para baixo, da esquerda para a direita, (1) mulheres detidas, (2) mulheres caídas, (3) agressão das prostitutas, (4) prostitutas levantando-se após agressão, (5) prostitutas saindo de cena e (6) prostitutas saindo da cena.

As imagens anteriores estão colocadas em ordem cronológica das ações em cena. Nelas podemos perceber a iluminação baixa com a saída dos agressores, permanecendo apenas as meretrizes caídas ao solo. Uma cantiga inicia-se, e as mulheres lentamente deixam a cena, formando um coro das prostitutas historicamente marginalizadas e agredidas por sua profissão.

A saída das meretrizes de cena é sucedida pela entrada de Lourdes Barreto acompanhada pelas personagens de Maria Negra e do Anjo. Lourdes anunciará ao público que Ângela se vestiu de noiva e depois colocou fogo em seu corpo, suicidando-se, e que a história de fato havia ocorrido anos atrás na Campina, e a atriz havia testemunhado todos os acontecimentos apresentados poeticamente pelo espetáculo.

Figura 53 – Lourdes Barreto e as personagens Maria Negra e o Anjo



Fonte: Wlad Lima (2007).

As cortinas do fundo abrem-se novamente e todo o elenco vai ao palco, trazendo Ângela com o vestido chamuscado. Mesmo com a tragédia, a alegria do cabaré sobrepõe-se ao desfecho da história de uma puta que se suicidou por não suportar ter sido enganada por um marinheiro rufião.

Figura 54 – Personagem Ângela vem a cena com o vestido de noiva chamuscado acompanhada de todo o elenco



Fonte: Wlad Lima (2007).

O público tende a acreditar que caminhamos para o fim do espetáculo: todos os atores estão em cena, o desfecho do enredo já foi apresentado. Mas é nas esquinas do bairro da Campina que teremos a cena final.

Figura 55 – Encerramento do espetáculo *Laquê*



Fonte: Wlad Lima (2007).

Diante do teatro Cuíra, ali onde as atrizes amadoras batalham diariamente, juntam-se atores, espectadores e transeuntes da região em um grande bloco carnavalesco.

Afinal, carnaval de puta termina na esquina!

III SEGUNDO P: Teatro aPrisionado

Cadeia: onde o filho chora e a mãe não vê¹²⁶ (O ESPETÁCULO..., 2006).

Duas constatações em relação aos integrantes dos grupos Confraria da Serra e Mulheres de Atenas parecem incontestáveis. A primeira: que as atrizes e atores se encontram presos, encarcerados por determinação da Justiça, seja para aguardar julgamento, seja para cumprir uma pena de restrição de liberdade já imposta. A segunda é que, salvo em caso de falecimento ou fuga, em algum momento a Justiça que os mandou à prisão determinará suas libertações, pois o Código Penal brasileiro, em seu artigo 75, determina que: “O tempo de cumprimento das penas privativas de liberdade não pode ser superior a 40 (quarenta) anos. (Lei nº 13.964, de 2019)” (BRASIL, 2019d)¹²⁷.

Uma vez que os artistas amadores que compõem os grupos Mulheres de Atenas e Confraria da Serra são pessoas aprisionadas pelo Estado, torna-se necessário observar o contexto em que a atividade artística se desenvolve, pois, como orienta Marcelo Semer (2019, p. 5), “Conhecer os mecanismos que põem em funcionamento uma bomba é tarefa essencial para poder desarmá-la”, e, em se tratando do sistema penitenciário brasileiro, estamos provavelmente ante uma “bomba” que está prestes a explodir.

O ingresso no sistema penitenciário pode ser observado como resultado de uma ação individual, tendo em vista que, em tese, aquele que se encontra preso cometeu alguma infração penal e por isso foi apartado do convívio social. Mas também podemos compreendê-lo como parte de uma estrutura maior, que pouca relação possui com o ato criminal supostamente cometido, estando em consonância com as políticas de segurança pública e com o sistema judicial, que apostam na política de aprisionamento para conter a violência nas cidades brasileiras.

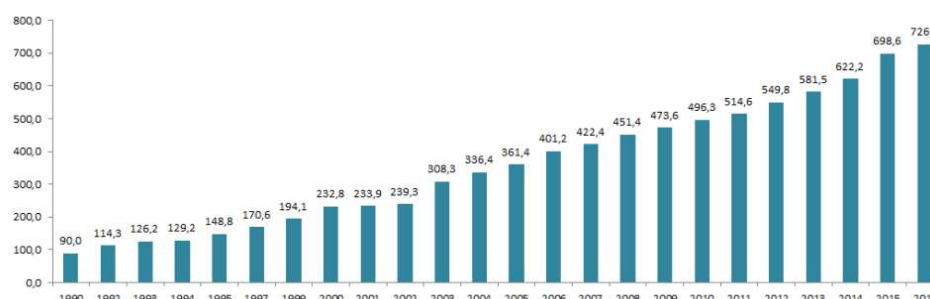
A política de aprisionamento em massa vigente no país pode ser verificada por meio das informações disponibilizadas por órgãos oficiais do Estado, muitas vezes oferecidos como prova cabal de sua eficiência no combate a marginais que ameaçam o bem-estar dos bons cidadãos.

¹²⁶ A expressão é recorrente nas penitenciárias de diversas partes do país. Ouvimos a frase tanto dos atores que entrevistamos como dos agentes penitenciários com quem conversamos informalmente. Essa frase também foi tema de um *rap* do grupo Facção Central (O ESPETÁCULO..., 2006): “Aonde o filho chora e a mãe não vê”.

¹²⁷ Em 2019, houve aumento do período máximo de aprisionamento no Brasil: anteriormente, de acordo com a Lei nº 13.964, esse era de 30 anos e, com a revisão, passou para 40 anos.

O gráfico a seguir foi elaborado pelo Ministério da Justiça no ano de 2017 e abarca o número de pessoas encarceradas no Brasil entre os anos de 1990 e 2016.

Gráfico 1 – Evolução das pessoas privadas de liberdade entre 1990 e 2016



Fonte: Depen (2020).

Em 2020, o Departamento Penitenciário Nacional (Depen), órgão ligado ao Ministério da Justiça, divulgou novos levantamentos referentes à população carcerária brasileira que apontam estarem presos no Brasil 766.752¹²⁸ pessoas, entre os meses de janeiro e junho de 2019¹²⁹, sendo destas 37.768 mulheres, o que representa 4,92% do total (DEPEN, 2020).

Para termos uma ideia do que esses dados representam, caso a população carcerária brasileira fosse uma capital de estado, seria a 19ª mais populosa, estando à frente de João Pessoa (PB) e Florianópolis (SC) (IBGE, 2019). Mas devemos observar que os habitantes dessa hipotética capital “das calças beges” (DIÁRIO..., 1997) teriam características bem definidas, sendo em sua maioria: jovem (68,55% têm entre 18 e 34 anos)¹³⁰, negra (64,63%)¹³¹ e pouco escolarizada (85,76% não possuem o ensino médio completo)¹³² (DEPEN, 2020).

¹²⁸ Os dados distinguem 14.475 pessoas provenientes da polícia e segurança pública e os outros 758.676 custodiados no sistema penitenciário.

¹²⁹ Segundo o Conselho Nacional de Justiça (CNJ), esse contingente é ainda maior. O Banco Nacional de Monitoramento Prisional (BNMP 2.0) é o sistema de dados mantido pelo CNJ e que busca apresentar um panorama muito próximo da população carcerária quando o sistema é acessado, uma vez que os números são modificados sempre que algum tribunal determina a ida de alguém à prisão ou emite um alvará de soltura. Existiam às exatas 10h55 do dia 29 de janeiro de 2020, 857.190 pessoas em restrição de liberdade. Optamos em utilizar como referência os dados do Depen, uma vez que neste encontramos outras informações valiosas ao estudo, como o quantitativo de negros, a idade média das pessoas aprisionadas, escolaridade etc.

¹³⁰ O Depen não contava com informações sobre a idade de 84.247 pessoas, o que representa 10,98% do total, por isso a porcentagem se refere a 682.505 pessoas presas. Essa metodologia será aplicada em todas as outras categorias que seguem. Diferenciação por idade: entre 18-24 anos, 180.731; 25-29 anos, 157.981; 30-34 anos, 129.207.

¹³¹ O Depen não contava com informações sobre a raça/etnia de 106.978 pessoas presas, o que representa 13,95% do total, por isso a porcentagem se refere a 653.009 pessoas. O levantamento distingue pessoas de pele preta e parda, as quais somamos para alcançar o número apresentado, sendo assim, entre os apenados em que as informações estavam disponíveis, são: 32,34% de brancos; 16,54% de negros e 48,08% de pardos. Indígenas e amarelos totalizam 0,82%.

O que se observa é que o sistema punitivo não tem uma atenção equânime entre as pessoas que porventura infrinjam a lei, mas que volta sua atenção a grupos étnicos e sociais específicos (FOUCAULT, 1987; ADORNO, 1991), ou seja, o perfil da pessoa aprisionada no Brasil é de homem¹³³, jovem, negro e com baixa escolarização.

Esses números alçaram o Brasil ao terceiro maior quantitativo de pessoas presas no mundo em números absolutos, ultrapassando a Rússia e estando atrás apenas dos Estados Unidos da América e da China. Porém, como observa Semer (2019, p. 62), “o estratosférico crescimento brasileiro se dá quando as nações mais encarceradoras do mundo estão [com suas populações carcerárias] em declínio (EUA 12%, China 2%, Rússia 28%)”.

Se no Brasil, em 1990, havia por volta de 60 mil vagas disponíveis para 90 mil pessoas aprisionadas (PITTS, 2012), o que gerava um déficit aproximado de 30 mil vagas, em 2019 temos 773.151 presos para um sistema com capacidade máxima de 461.026 (DEPEN, 2020), ou seja, 312.125 pessoas excedem a capacidade máxima de aprisionamento do Estado brasileiro. A evidente superlotação das penitenciárias fere a lei de execução penal vigente, que determina em seu artigo 88, parágrafo único, alínea b, que cada preso deve ter “área mínima de 6,00m² (seis metros quadrados)” (BRASIL, 2020), o que significa serem ilegais as condições de aprisionamento vigentes em grande parte dos presídios do país¹³⁴.

Podemos usar a Penitenciária de Serra Azul I, conhecida entre os presos como “Serra Osso”, sede do grupo Confraria da Serra, para compreender o que a superlotação dos presídios representa no cotidiano de quem se encontra encarcerado. Essa unidade prisional tem capacidade máxima para custodiar 853 homens, mas, em 19 de fevereiro de 2020, mantinha 1.815 presos, mais que o dobro de sua capacidade¹³⁵. Segundo o relato dos atores, em um barraco (denominação adotada para cela) com capacidade para 12 pessoas residem até 40, o que obriga que cada cama, chamada por eles de pedra, seja dividida por dois presos, que dormem sempre de “valete”, ou seja, com a cabeça virada para o pé da outra pessoa, isso para não serem obrigados a dormirem de “conchinha”.

¹³² O Depen não contava com informações sobre a escolaridade de 113.743 pessoas, o que representa 14,83% do total, por isso a porcentagem se refere a 653.009 pessoas, sendo: 2,86% analfabetas; 5,66% alfabetizadas sem cursos regulares; 48,62% com ensino fundamental incompleto; 13,02% ensino fundamental completo; 15,58% ensino médio incompleto; 10,23% ensino médio completo; 1,07 % ensino superior incompleto; 0,64% ensino superior completo; 0,07% acima do ensino superior completo.

¹³³ Ainda que a quantidade de homens represente 95,08% da população carcerária, o número de mulheres aprisionadas avançou mais acentuadamente. Segundo Carvalho e Cardoso (2019), entre 2000 e 2014 o avanço do aprisionamento feminino foi de 577,4%, enquanto o masculino foi de 220,2%.

¹³⁴ Como exemplo, ver: <https://g1.globo.com/to/tocantins/noticia/presos-dormem-no-chao-das-celas-apos-atearem-fogo-em-colchoes.ghtml>, acesso em: 11 fev. 2020.

¹³⁵ Disponível em: <http://www.sap.sp.gov.br/>. Acesso em: 24 fev. 2020. A última atualização da ocupação da Penitenciária de Serra Azul I havia sido realizada no dia 19/02/2020.

Figura 56 – Ilustração de uma cela por Caco Bressane



Fonte: Maxx (2019).

Após todas as camas ocupadas, os que ainda precisam se acomodar dormem na “praia”, espaço do chão entre as camas de cimento. Se ainda faltar espaço, alguns presos devem dormir no “calabouço”: pequeno vão embaixo da última pedra.

Seria acertada a política de aprisionamento em massa promovida no Brasil e apenas condenável as condições oferecidas aos presos? Como então o aumento acelerado de pessoas no sistema penitenciário entre os anos de 1990 e 2019 não resultou na diminuição dos crimes e em uma maior sensação de segurança para a população?

Segundo o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), em 1991¹³⁶ houve no Brasil 30.752 assassinatos e, em 2017¹³⁷, esse número foi de 65.602, ou seja, um aumento de 34.850 casos, ou, em números percentuais, uma alta de 104,91% em um período em que a população brasileira aumentou 41,43%¹³⁸. Nesse sentido, podemos perceber que os índices de assassinatos avançaram mais que o dobro do crescimento populacional no período aqui apresentado.

Dado o crescimento no número de assassinatos, era de se supor que o aumento expressivo da população carcerária representasse o afastamento do convívio social de

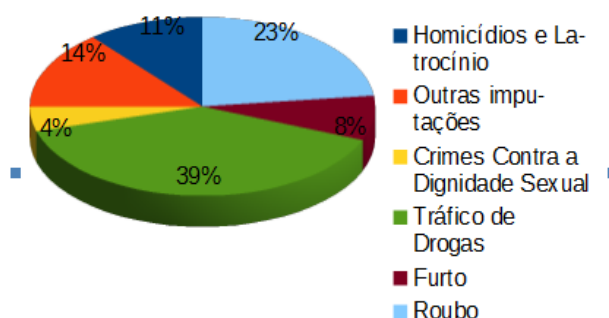
¹³⁶ Como a seguir faremos a comparação com o aumento da população brasileira no período por nós analisado, e tendo em vista que o IBGE não realizou o Censo populacional no ano de 1990, mas no ano de 1991, optamos por apresentar os dados de assassinatos no mesmo período que contávamos com os dados populacionais do IBGE. Vale destacar que, entre os anos de 1990 e 1991, houve a redução de 1.263 casos de assassinato no Brasil (IPEA, 2020).

¹³⁷ Utilizamos como base o ano de 2017 por ser esse o último ano computado pelo IPEA em relação aos homicídios no Brasil.

¹³⁸ Segundo o IBGE, em 1991 a população brasileira era de 146.825.475 habitantes. Já em 2017, foi registrado pelo mesmo órgão 207.660.929 habitantes no Brasil.

homicidas enquadrados no artigo 121 do Código Penal brasileiro. Todavia não é isso que os levantamentos oficiais demonstram. O Ministério da Justiça traçou o perfil dos principais crimes atribuídos às pessoas que se encontravam presas em 2019 (DEPEN, 2020). Tendo como base essas informações, desenvolvemos o gráfico a seguir.

Gráfico 2 – Dados de imputações criminais (2019)



Fonte: Elaboração própria com base nos dados de Depen (2020).

Os crimes de homicídio e latrocínio somados são responsáveis por 11% das imputações que recaíam sobre as pessoas presas em 2019. Outros 4% dessas imputações são referentes aos crimes contra a dignidade sexual (estupro – art. 213, estupro de vulnerável – art. 317, tráfico internacional de pessoas para fim de exploração sexual – art. 231 etc.) (DEPEN, 2020). Ou seja, somados, ambos os crimes que atentam contra a vida e a dignidade das vítimas representam 15% das imputações das pessoas encarceradas no Brasil em 2019.

Por sua vez, destaca-se o grande quantitativo de pessoas presas por tráfico de drogas, que corresponde a 39% dos encarcerados. Isso é consequência da promulgação da Lei nº 11.343, de 23 de agosto de 2006 (BRASIL, 2006), que culminou na revisão do artigo 33 do Código Penal, tornando, por um lado, mais severas as penas aplicadas a quem for identificado como traficante¹³⁹, e, por outro, retirando imputações criminais aos usuários de drogas.

Ocorre que a referida revisão do artigo 33 do Código Penal não estabeleceu uma quantidade mínima de entorpecente para diferenciar usuários e traficantes, ficando a cargo das autoridades judiciais realizar essa distinção:

§ 2º Para determinar se a droga destinava-se a consumo pessoal, o juiz atenderá à natureza e à quantidade da substância apreendida, ao local e às

¹³⁹ O crime de tráfico de drogas tornou-se comparável aos crimes hediondos, como o homicídio e o estupro. A pena mínima subiu de 3 para 5 anos, sendo necessário que o preso cumpra dois terços dela para progredir de regime. Aos acusados de tráfico, também não está prevista a possibilidade do pagamento de fiança para aguardar o julgamento em liberdade.

condições em que se desenvolveu a ação, às circunstâncias sociais e pessoais, bem como à conduta e aos antecedentes do agente (BRASIL, 2006).

Ao adotar critérios vagos de diferenciação entre traficantes e usuários, abriu-se a possibilidade de que as condições sociais e a raça dos acusados fossem preponderantes para se enquadrar nesta ou naquela classificação. Nesse ponto, deparamo-nos com uma das principais distorções do sistema judicial e penal em relação ao aprisionamento, que faz com que as penitenciárias reservem suas vagas prioritariamente a quem for negro, jovem e pobre, que, a bem da verdade, historicamente é seu cliente preferido, como aponta Sérgio Adorno (1991, 1996¹⁴⁰) em seus estudos voltados ao tema desde os anos 1990.

Como não existem disponíveis dados oficiais pormenorizados sobre as prisões por tráfico de drogas, utilizamos como base para identificar a seletividade de nosso sistema penal a tese de doutorado de Marcelo Semer (2019), que vai no cerne da questão ao analisar 800 sentenças de tráfico de drogas em oito estados¹⁴¹, entre os anos de 2013 e 2015: 78% resultaram em condenações, das quais 68% em regime fechado¹⁴².

Segundo o juiz Marcelo Semer, os dados analisados demonstram que: 90% das detenções foram feitas sem investigação policial, ou seja, são prisões em flagrante delito; apenas 6% dos detidos estavam de posse de arma de fogo; 43% dos presos com maconha estavam de posse de menos de 100 gramas da droga; 75% dos presos com *crack* portavam quantidade menor que 50 gramas; 56,14% dos detidos com cocaína carregavam menos de 50 gramas do entorpecente; o índice médio de réus por processo é de 1,52 acusados, o que indica pouca coautoria em um crime que tem por característica a associação criminosa; 69,58% eram réus primários; 78,40% dos acusados possuíam em seu poder valores entre R\$0,00 e R\$72,80; apenas 31 exames toxicológicos foram realizados nos acusados; em apenas três casos as penas foram atenuadas por ser comprovado o vício em drogas. Por fim, pela análise dos dados, Semer conclui que, no mínimo, 63% dos réus são hipossuficientes, ou seja, pobres que não possuem condições financeiras para, por exemplo, pagar advogado.

Segundo o autor, os juízes tendem a desconsiderar casos com indícios de que a prisão não ocorreu na legalidade, validando a violência das forças de segurança, como podemos ver

¹⁴⁰ Adorno observa, por meio de análise de sentenças, já em 1991, que pessoas negras tendem a receber penas mais longas que pessoas brancas por crimes equivalentes.

¹⁴¹ São Paulo, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Paraná, Goiás, Pará, Bahia e Maranhão.

¹⁴² Vale ressaltar que os dados não representam um panorama completo dos presos por tráfico do país, apenas das sentenças analisadas pelo autor, mas escancaram uma das faces mais injustas e racistas de todo o sistema que deveria ter na justiça seu alicerce. As conclusões apresentadas são significativas, pois, além de se tratar de um interessante estudo científico, o autor é juiz no estado de São Paulo, o que faz com que lide diretamente com a massa carcerária, além de possuir conhecimento interno do funcionamento da Justiça brasileira.

no trecho do processo a seguir, em que foi negada qualquer atuação ilegal da autoridade policial:

Policia1 1: obtiveram informação de que os dois elementos [...] estariam na localidade e eram suspeitos de envolvimento com o tráfico de drogas: que se dirigiram ao local e encontram o suspeito com as características físicas citadas na denúncia: *que nada de ilícito foi encontrado na revista pessoal, mas seguiram até a casa indicada por ele* [onde a droga foi apreendida]; Policia1 2: [...] que o colega já tinha informações de que os elementos estavam na área portando arma de fogo; que foram até a localidade e encontrou os elementos e os abordaram: que abordaram os dois elementos, mas nada de ilícito foi encontrado: que eles não resistiram à abordagem: que após conversas sobre as denúncias se dirigiram até a casa do réu (SEMER, 2019, p. 271, grifo do autor).

Os trechos dão a entender que os policiais se dirigiram aos “suspeitos” já com a perspectiva de prendê-los, independentemente da situação em que os encontrassem. E se algum deles tivesse guardado em sua residência algo ilícito, dificilmente ele entregaria sem algum tipo de constrangimento ilegal por parte das forças policiais.

As conclusões alcançadas por Marcelo Semer (2019, p. 460) ao longo de sua pesquisa são elucidativas sobre a questão:

[...] o que se apura é que pouca diferença faz a situação concreta para a maioria das sentenças. O que significa dizer que se tratar de um réu primário, cometer o crime só, sem coautores ou não responder por nenhum outro crime não é relevante. Ser flagrado na posse de um volume relativamente pequeno da droga ou estar desarmado, tampouco. Tratar-se de um microtráfico não é propriamente uma situação abonadora, às vezes se dá até o reverso. Muitos acréscimos de pena são justificados, inclusive, pela condição pessoal do autor, viciado e hipossuficiente [...] que provavelmente o levarão a cometer outros crimes para alimentar seu vício.

Podemos observar que parte expressiva dos condenados por tráfico de drogas, se, de fato, traficantes¹⁴³, não é de grandes “barões” da droga que movimentam a indústria do crime e não pode ser comparada com os traficantes que nas últimas décadas ganharam notoriedade em manchetes dos jornais de todo o país¹⁴⁴, mas é apenas a ponta mais visível e vulnerável de toda uma cadeia de produção.

As desinformações sobre a população carcerária e a ignorância sobre suas principais implicações penais são contraproducentes ao avanço de políticas públicas mais eficientes ao

¹⁴³ A declaração do delegado Ruy Ferraz Fontes (*apud* CARVALHO, 2019), de São Paulo, demonstra como a condição social é utilizada para definir traficantes e usuários de drogas pelas forças de segurança: “Você pega um sujeito que tem um poder econômico grande. Se ele estiver com 200 gramas de cocaína ele tem capacidade de adquirir aquilo para o uso. Se você pegar um sujeito que não tem poder econômico de portar 300 gramas de cocaína, já fica complicado. Teria de considerar que ele está na realidade investindo naquilo para ganhar dinheiro. Não vai investir naquilo para o uso, não tem dinheiro para isto”.

¹⁴⁴ Fernandinho Beira-Mar, Marcinho VP, Nei da Rocinha ou, mais recentemente, Playboy da Vila Cruzeiro são alguns traficantes que ganharam notoriedade nos últimos anos.

sistema penitenciário brasileiro, instigando que se utilize como parâmetro os crimes mais graves e que geram maior repulsa social, que, por sua vez, representam a menor parte das imputações que levaram as pessoas à prisão.

Marcelo Semer (2019) faz uso do conceito de pânico moral, elaborado por Stanley Cohen, para compreender a aceitação popular de políticas de aprisionamento em massa. Uma vez que sejam tidos como inimigos públicos, torna-se aceitável que os direitos da massa carcerária sejam suprimidos além do previsto na lei de execução penal, e que sejam válidos métodos questionáveis de investigações e julgamentos. Com base na teoria de pânico moral, podemos compreender o levantamento elaborado pelo instituto de pesquisas Datafolha, a pedido do Fórum Brasileiro de Segurança Pública, que, no ano de 2015, diagnosticou que cinco a cada dez brasileiros se diziam favoráveis à expressão “bandido bom é bandido morto”.

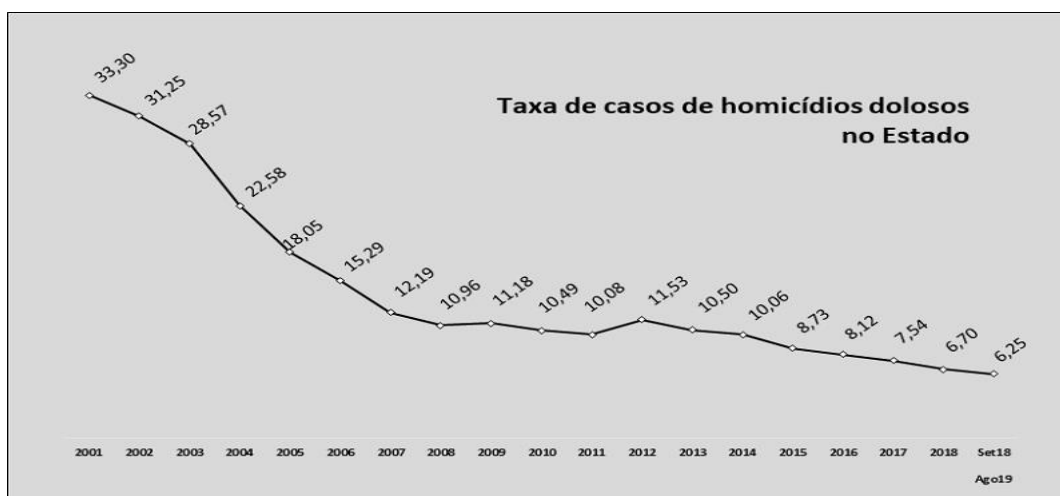
Ao se dirigir semanalmente e de forma voluntária à Penitenciária de Serra Azul I e à Penitenciária Feminina de Ribeirão Preto com o intuito de construir espetáculos teatrais com atores e atrizes aprisionados, Magno Bucci realiza uma ação diversa daquela normalizada, pois o pânico moral disseminado sobre quem se encontra preso tende a afastar as “pessoas de bem” de qualquer contato com o universo prisional. A construção de narrativas alternativas parece ser um dos grandes méritos do trabalho teatral desenvolvido há 14 anos com quem, para uma parcela significativa da população brasileira, deve ser mantido à margem de qualquer convívio social ou “melhor seria se estivesse morto”.

3.1 O estado de São Paulo: unidade da federação com maior população carcerária

O estado de São Paulo concentra o maior número de pessoas presas no Brasil. A divulgação mais recente de dados pelo governo paulista sobre sua população carcerária ocorreu em 2017, em que estavam contabilizadas 225.874 pessoas presas entre homens e mulheres. Já em 2019, o Depen (2020) apontou estarem presos no estado 233.755 pessoas (para uma capacidade máxima do sistema de 144.793 vagas), o que representa 29,45% de toda a população carcerária brasileira.

Por sua vez, os índices de criminalidade do estado apresentam uma queda expressiva nas últimas décadas, principalmente aqueles que atentam contra a vida da vítima, como homicídios e latrocínios. Ou seja, os dados registrados no estado de São Paulo seguem no sentido oposto aos nacionais, o que pode ser observado no gráfico a seguir, elaborado pela Secretaria de Segurança Pública do estado de São Paulo em relação ao crime de homicídio doloso.

Gráfico 3 – Taxa de homicídios no estado de São Paulo (2001-2018)



Fonte: São Paulo... (2019).

O ex-governador do estado Geraldo Alckmin, que esteve à frente do executivo estadual por 12 anos em momentos distintos nos últimos 20 anos, credita a queda na quantidade de homicídios dolosos à política de encarceramento desenvolvida em São Paulo. Segundo suas palavras:

O estado de São Paulo mostrou que prender diminui criminalidade. Somos um exemplo prático. Nós tínhamos [uma taxa de] 35 homicídios por 100 mil habitantes ao ano, e reduzimos para 7. De 13 mil assassinatos, reduzimos para menos de 3.000 [...]. O que estimula o crime é a impunidade. Então, o fato de você prender, tirar o criminoso da rua, tem resultado. Muito estado não prende porque não tem aonde pôr (ALCKMIN *apud* PAGNAN, 2019).

O estado de São Paulo seria, de fato, a prova de que a política de aprisionamento em massa é benéfica para o controle da criminalidade, como afirma Geraldo Alckmin e poderiam demonstrar os dados se comparados?

Ocorre que a relação inversamente proporcional entre o aumento da população carcerária e a diminuição nos índices de homicídios não é a única hipótese possível para a redução dos crimes que atentam contra a vida no estado de São Paulo. O professor Graham Denyer Willis (2015), da Universidade de Cambridge, formulou outra tese, diferente daquela defendida pelo ex-governador Geraldo Alckmin, e que se tornou conhecida como a “hipótese PCC”. Para Willis, a queda nos crimes que atentam contra a vida no estado de São Paulo está relacionada à consolidação do Primeiro Comando da Capital (PCC)¹⁴⁵ como principal facção

¹⁴⁵ Conhecido nacionalmente desde a articulação de uma megarebelião em 2001, o PCC está presente no estado de São Paulo desde 1993, quando oito presos – Miza (Mizael Aparecido da Silva), Geleião (José Márcio Felício), Cesinha (César Augusto Roriz Silva), Cara Gorda (Wander Eduardo Ferreira), Paixão (Antônio Carlos

criminosa do estado, não havendo outras que possam ameaçar seu poder dentro e fora dos presídios de São Paulo, na capital, no interior ou no litoral.

A “hipótese PCC” é a de que as quedas nos crimes que atentam contra a vida em São Paulo estão intimamente ligadas ao controle que o PCC exerce sobre áreas do estado, principalmente bairros periféricos e favelas. Segundo Santos (2017, p. 66), justamente na periferia da cidade de São Paulo ocorreu a maior diminuição dos crimes de homicídio:

Os 10 distritos que mais reduziram o coeficiente de mortalidade por homicídios entre 2001 e 2006 foram, nessa ordem, Guaianases, Parelheiros, Jardim Ângela, Grajaú, Jardim São Luís, Cidade Ademar, Cidade Tiradentes, São Miguel, Capão Redondo e Cidade Dutra [...], todos eles situados na periferia da cidade.

Em uma conversa telefônica interceptada pela polícia de dentro do presídio, Willian Carlos Camacho, o Marcola, identificado pelas forças de segurança pública como o líder máximo da facção PCC, aborda o controle exercido pelo “partido” nos crimes que atentam contra a vida nas áreas que domina:

Sabe o pior? É que há dez anos todo mundo matava todo mundo por nada... Hoje pra matar alguém é a maior burocracia [...]. Os homicídios caíram não sei quantos por cento. Aí eu vejo o governador chegar lá e falar que foi ele (CAMACHO *apud* PAGNAN, 2019).

Mesmo pesquisadores que contestam a “hipótese PCC”, como Justus, Kahn e Cerqueira (2016), não descartam a influência da facção criminosa na diminuição dos homicídios no estado de São Paulo, mas apontam para sua supervalorização:

Não estamos desqualificando a pesquisa e muito menos dizendo que a facção não tenha tido alguma influência na redução de homicídios. Apenas, argumentamos que essa influência e o seu peso real não estão confirmadas. É possível que o papel que o PCC ocupa no imaginário dos moradores das periferias, dos jornalistas e dos pesquisadores seja muito maior do que seu papel efetivo na explicação do fenômeno [da redução dos homicídios] (JUSTUS; KAHN; CERQUEIRA., 2016, p. 5).

Ainda que seja possível relativizar a influência do PCC na diminuição dos índices de homicídios no estado de São Paulo, é praticamente inegável que a facção originária de dentro dos presídios paulistas se alimenta da política de aprisionamento em massa vigente no país. A

Roberto da Paixão), Esquisito (Isaías Moreira do Nascimento), Dafé (Ademar dos Santos) e Bicho Feio (Antônio Carlos dos Santos) – foram transferidos da capital paulista para o Presídio de Tremembé, conhecido como “Piranhão”, e se envolveram em uma briga durante uma partida de futebol que resultou na morte de dois detentos pertencentes ao time “comando caipira”. Dessa briga e de um pacto de autoajuda entre os vencedores, surgiu o “partido”, que encontrou um terreno fecundo após o massacre do Carandiru, que vitimou no mínimo 111 presos em 1992 na capital paulista. Seguindo o lema “Paz, Justiça, Liberdade e Igualdade entre todos”, em seus primeiros anos, o PCC consolidou-se nos presídios do estado de São Paulo por meio da violência contra grupos rivais e passou a estabelecer as regras de convivência entre quem se encontrava no “sofrimento”. Em 2006, o PCC demonstrou sua força fora dos muros da prisão, no famoso mês de maio, em que 59 agentes das forças de segurança foram executados. Em resposta, mais de 500 pessoas foram executadas pelas forças de segurança pública.

facção ocasionou disputas por territórios em outros estados, exportando conflitos violentos, dentro e fora dos presídios, para outras unidades da federação¹⁴⁶. Estima-se que o PCC tenha atualmente mais de 30 mil membros, tendo se tornado o primeiro cartel do Brasil com poder equivalente a outros cartéis de drogas internacionais (WAINER, 2019).

Ao constatarmos a seletividade social e racial do sistema punitivo brasileiro, que mantém pessoas em condições insalubres por portarem algumas gramas de maconha, cocaína ou *crack*, pessoas estas que, se fossem pertencentes a outras classe social e raça, não estariam presas, percebemos que o sistema judicial brasileiro é racista e higienista e que a política de encarceramento em massa vigente no Brasil é ineficiente para a redução da violência. Ao percebermos que as facções criminosas fazem uso da mão de obra oferecida pelo Estado por meio do encarceramento em massa e que, paradoxalmente, o Estado busca coibir os atos criminais fortalecidos pela sua própria política de segurança pública, vemo-nos ante uma problemática de grande dimensão. A prática teatral nos presídios desempenha uma função importante para as pessoas encarceradas, mas, certamente, não será determinante para a resolução dessa complexa situação, pois apenas políticas públicas que visem ao desencarceramento serão capazes de modificar esse panorama.

De fato, discutir possibilidades alternativas às penas de restrição de liberdade em um sistema prisional mostra-se uma tarefa difícil. A cadeia como único formato capaz de trazer segurança contra os criminosos parece intrínseca ao nosso convívio social, como muito bem observado por Ângela Davis (2003, p. 15, tradução de Carol Correia): “É como se a prisão fosse um fato inevitável da vida, como nascimento e morte”. A ativista americana observa que

¹⁴⁶ Em 2019, torna-se inevitável não atentar aos recorrentes casos de violência registrados em presídios por todo o território nacional, nos quais membros de facções criminosas rivais estão se enfrentando, geralmente motivados pela tensão gerada pela expansão do PCC por todo o território nacional. No dia 8 de novembro de 2010, 18 pessoas privadas de sua liberdade foram mortas no presídio de Pedrinhas em São Luís (MA), essa chacina marca o início de um ciclo de violência dentro dos presídios do qual não se vislumbra um fim próximo. Ainda em Pedrinhas, mais de 60 pessoas foram mortas ao longo de 2013, ao menos 9 durante uma rebelião ocorrida em 9 de outubro daquele ano. Na capital do estado do Amazonas, Manaus, aconteceram dois grandes massacres, ambos no Complexo Penitenciário Anísio Jobim (Compaj). O primeiro em 1º de fevereiro de 2017, que culminou na morte de 56 homens aprisionados. O segundo ocorreu em 26 de maio de 2019, quando foram mortas outras 15 pessoas na mesma unidade prisional. Poucos dias transcorreram após as mortes registradas em Manaus no ano de 2017 para que em Roraima 33 pessoas fossem assassinadas na Penitenciária Agrícola de Monte Cristo. Ainda em 2017, no Rio Grande do Norte, dentro da penitenciária de Alcaçuz, outro massacre. Nesse, 26 homens foram mortos. Por fim, no Centro de Recuperação Regional de Altamira, mais 57 pessoas perderam suas vidas durante uma rebelião ocorrida em 29 de julho de 2019. Esses conflitos ocorrem também nas ruas de diversos estados brasileiros em que as facções criminosas disputam espaço. Nesse sentido, assumindo como verdadeira a hipótese de que o PCC teve papel importante na redução dos homicídios no estado de São Paulo, ele também tem responsabilidade no aumento dos índices de assassinatos em outras unidades da federação.

outras estruturas sociais cruéis também já formaram parte da nossa sociedade e sucumbiram sem que nos lamentemos por isso:

É verdade que a escravidão, o linchamento e a segregação adquiriram uma qualidade ideológica tal que muitos, se não a maioria, não puderam prever seu declínio e colapso. A escravidão, o linchamento e a segregação são certamente exemplos convincentes de instituições sociais que, como a prisão, já foram consideradas eternas como o sol (DAVIS, 2003, p. 24, tradução de Carol Correia).

Se, por um lado, a prisão tende a estar legitimada por parte expressiva da população, por outro, existe uma mobilização crescente questionando sua função social. Um exemplo disso é a *Agenda Nacional pelo Desencarceramento*, assinada por 43 organizações, entre as quais, a Pastoral Nacional Penitenciária, a Associação de Amigos e Familiares de Presos/as (Amparar) e o Grupo Mães de Maio. Entre as oito propostas elaboradas pelo documento, destacamos duas e suas fundamentações:

Suspensão de qualquer verba voltada para a construção de novas unidades prisionais ou de internação; [...] A construção de presídios não apenas é inábil ao objetivo de aplacar a superlotação carcerária, como também serve de fomento às prisões (PASTORAL CARCERÁRIA, 2017, p. 10);
Abertura do cárcere e criação de mecanismos de controle popular; cooperação da comunidade [...] deve ser compreendida como abertura ao envolvimento da comunidade na equação dos traumas produzidos pelo conflito e pela pena privativa de liberdade (PASTORAL CARCERÁRIA, 2017, p. 18, grifo nosso).

Em relação à primeira proposta, vemos que os signatários do documento não advogam para que sejam ofertadas melhores condições de aprisionamento por meio da construção de novos presídios, mas que a política de aprisionamento em massa seja revertida, principalmente em relação às pessoas presas por crimes não violentos, como tráfico de drogas e furto, que representam 47% das imputações das pessoas que se encontravam presas em 2019 no Brasil. A segunda propõe aproximar a sociedade da realidade prisional e, por conseguinte, dos indivíduos que se encontram reclusos, revertendo o isolamento social imposto a quem se encontra preso e aproximando a cadeia do cotidiano das pessoas em liberdade, modificando a dinâmica evidenciada por Davis (2003, p. 15, tradução de Larissa de Oliveira Neves Catalão):

Em geral, as pessoas tendem a naturalizar a existência das prisões. É difícil imaginar a vida sem elas. Ao mesmo tempo, há relutância em enfrentar a realidade escondida dentro delas, um medo de pensar sobre o que acontece dentro delas. Assim, a prisão está presente em nossas vidas e, ao mesmo tempo, está ausente de nossas vidas.

Essas medidas, contudo, parecem distantes da realidade brasileira, pois a tendência predominante é que sigamos rotulando um maior número de pessoas como “reeducados” e, com o tempo, como egressas do sistema penitenciário. Nesse sentido, tardaremos algum

tempo para nos afastar do ciclo apresentado pelos Racionais MC's (DIÁRIO..., 1997) nos anos 1990, e que se mostram dramaticamente atuais:

Cada detento uma mãe, uma crença; cada crime uma sentença; cada sentença um motivo, uma história de lágrima; sangue, vidas e glórias, abandono, miséria, ódio, sofrimento, desprezo, desilusão, ação do tempo. Misture bem essa química e pronto! Eis um novo detento.

3.2 Teatro na prisão: entre eles, com eles, deles para nós

[...] porque meu crime é roubo, lá fora eu não tinha vergonha de chegar roubar. A maioria dos meus crimes era sem máscara, e mostrar meu rosto. Então isto aqui é a coisa mais fácil do que eu fazia. Eu fui pondo isto aqui na minha mente, querendo mudar a minha mente, hoje eu até penso em sair daqui e procurar um teatro (SANTOS, 2020).

A expressão mais recorrente para denominar as práticas teatrais realizadas no sistema penitenciário é “teatro na prisão” (CONCILIO, 2006; FICHE, 2009). Ao voltarmos nossa atenção a esse ambiente singular para a criação artística, identificamos três principais estruturas que buscamos sintetizar com as nomenclaturas: *entre eles*, *com eles* e *deles para nós*¹⁴⁷.

Nesta leitura que realizamos, utilizamos a terceira pessoa do plural, *eles*, para nos referirmos às pessoas que se encontram presas. A preposição *com* é usada para indicar a relação estabelecida entre quem se encontra preso e pessoas externas ao ambiente prisional. Por fim, empregamos o pronome *nós* para apontar quem é externo ao ambiente prisional, mas estabeleceu uma breve relação com ele, ao presenciar um espetáculo teatral, por exemplo. Os pronomes *eles* e *nós* também indicam que o autor deste estudo e provavelmente parte expressiva dos leitores não fazem parte dos grupos sociais ou étnicos que tendem a ser encarcerados. Nesse sentido, *eles* são aqueles que *nós* possuímos apenas uma possibilidade ínfima de nos tornar, na mesma proporção, as chances de *eles* se tornarem *nós* tendem a ser muito reduzidas.

¹⁴⁷ Essa proposta dialoga com algumas observações realizadas por Márcia Pompeo Nogueira (2007), as quais já nos referimos.

3.2.1 Teatro na prisão: entre eles

A primeira experiência de teatro *entre* presos que tive conhecimento foi por meio do livro *Quatrocentos contra um: uma história do Comando Vermelho*, escrito por William da Silva Lima (1991), também conhecido como Professor. No início dos anos 1970, William foi um dos fundadores da Falange Vermelha, organização criada dentro da colônia penal Cândido Mendes, ou Caldeirão do Diabo, na Ilha Grande, estado do Rio de Janeiro. A Falange Vermelha tornaria-se posteriormente a facção criminosa Comando Vermelho¹⁴⁸. Ainda que seus crimes não tivessem motivação política, William foi condenado por roubo a banco com base na Lei de Segurança Nacional, que havia sido modificada pelo regime militar para aumentar a punição dos grupos políticos que se insurgiam contra o regime¹⁴⁹.

Entre os relatos de suas vivências dentro e fora do sistema penitenciário, o Professor faz referência a uma peça teatral da qual teria participado como ator no Caldeirão do Diabo:

Fizemos um grupo de poesia e declamação e, com alegria, recebemos mais livros, enviados por Paschoal Carlos Magno, que nos incentivou o teatro. Naquela época os intelectuais se interessavam por coisas assim. Li cadernos de bispos do Nordeste, diversas cartilhas, Jorge Amado, Osny Duarte Pereira. Adorei Lima Barreto.

Desde logo, por iniciativa do grupo de poesia dirigido por José Brasil, decidimos não levar nossa atividade teatral para o campo dramático:

— A situação aqui já é dramática...

Começamos com uma comédia, passada num manicômio, onde os loucos interpretavam os papéis que desejavam para si. Eu era um louco que escolhera viver um pistoleiro arrependido.

Fizemos muito sucesso (LIMA, 1991, p. 36-37).

A segunda importante referência que indicou serem mais recorrentes do que se supõe as práticas teatrais realizadas *entre eles* foi trazida pelo ator do grupo Confraria da Serra, Leandro Pereira, que entrevistamos na Penitenciária de Serra Azul no dia 7 de fevereiro de 2020.

Leandro está há cinco anos “tirando esta última cadeia” e, antes de ingressar no grupo Confraria da Serra, atuou em quatro espetáculos teatrais realizados por presos evangélicos: *O*

¹⁴⁸ O Comando Vermelho é uma das facções criminosas mais antigas e poderosas do Brasil. Ela controla o tráfico e exerce grande influência em regiões pobres tanto do Rio de Janeiro como em outros estados, além de controlar rotas de tráfico de armas e drogas no Brasil e no exterior.

¹⁴⁹ Defendendo a tese de que não havia presos políticos no Brasil, o governo militar utilizou a Lei de Segurança Nacional contra todas as pessoas que cometeram crimes semelhantes, como roubo a banco. Posteriormente, com a Lei da Anistia, em 1979, o próprio governo militar se viu ante um impasse, pois os presos por crimes que não tinham motivação política e que foram enquadrados na Lei de Segurança Nacional, como William da Silva Lima, pleitearam serem libertados com os presos políticos, uma vez que suas penas foram aumentadas por serem julgados por essa lei, o que não ocorreu, pois a ditadura militar tinha pleno conhecimento de quem eram os presos políticos no Brasil, os quais negavam existir.

Bom samaritano, Rei David, O cego de Jericó e Lázaro. Sobre o início de suas experiências teatrais, o ator traz o seguinte relato:

[...] eu já sou evangélico há mais de quatro anos. E eu vou fazer quase cinco anos que eu estou nesta unidade. E onde eu morava, no pavilhão cinco, tinha uma igreja, uma cela lá que era denominada igreja, e nós morava tudo lá, e surgiu um pensamento de um pastor lá, um pastor muito inteligente, uma pessoa muito respeitada, e ele deu esta ideia, o pastor Ancelmo e o pastor Coutinho, e eles falaram assim, vamos fazer uma cena e tal (PEREIRA, 2020).

As peças foram realizadas dentro do pavilhão, em um espaço onde já era montado o culto evangélico aos fins de semana.

Feito por nós mesmo, sem eles saberem de nada. Do nada, eles viram ali acontecendo. [...] Eu acredito que se tiver alguém lá no raio ¹⁵⁰ do pavilhão cinco ele não esqueceu mais, [...] a gente pegou um rapaz que ia saber falar bem a parte de memória, de mente, [...] teve um treinamento dentro da igreja que é o ensaio, [...] é impressionante, porque lá no fundo tem o corredor, aí tinha aquela multidão. Antes de entrar Jesus para dialogar com resto da lei, aí ele tá lá, no fundão. Ninguém está vendo, só estão vendo que o cara está se amarrando de roupa de lençol – porque a gente não tem como fazer um vestido, a gente fez um lençol lá, fez umas amarrações, enrolamos o sacerdote tudo de lençol, fizemos tipo um caracol de lençol, [...] e o rapaz ainda era mais escurinho, ficou engraçado, e a população vendo o que este rapaz está aprontando, daqui a pouco as pessoas no culto, o corredor no meio, aí nós vinha com Jesus assim, mestre, rabi, senhor, Jesus, filho de Deus, e tal, aquela gritaria, e as pessoas começaram a olhar e tal, o que tá acontecendo [...] (PEREIRA, 2020).

O registro mais antigo de teatro *entre* presos que identificamos é narrado por Graciliano Ramos em *Memórias do Cárcere*, que dedica o capítulo 22 a uma representação teatral ocorrida na colônia penal Cândido Mendes, a mesma que quase 40 anos depois Willian da Silva Lima teria atuado como ator. Graciliano foi preso em 1936 suspeito de integrar o Partido Comunista. Mesmo que nunca tenha sido acusado formalmente, passou mais de um ano encarcerado.

O espetáculo que presenciou enquanto esteve preso caricaturava um tribunal que se instalou no presídio uma semana antes, e que, no capítulo anterior, havia sido descrito por Ramos. O autor de *Vidas Secas* narra a transformação ocorrida na cadeia para a representação:

Alinharam perto dos cavaletes esses móveis toscos e em poucos minutos se formou um tablado, que mantas e lençóis ocultaram, seguros a cordas presas às paredes e às janelas. Num quarto de hora a prisão se mudou em teatro (RAMOS, 1987, v. 2, p. 286).

¹⁵⁰ Raio é a denominação empregada para indicar um conjunto de celas que com partem alguns espaços comuns, como a quadra de esportes e o pátio.

Na peça, um juiz sonolento deve julgar o acusado, que se recusa a se defender, por isso um advogado é designado para realizar a defesa. Mas o advogado se mostra engajado politicamente e, por isso, “Jogou em cima deles pedaços do programa da Aliança Nacional Libertadora¹⁵¹ e frases que diariamente se renovavam para animar os espíritos vacilantes. Pão, terra e liberdade – exigiu firme” (RAMOS, 1987, v. 2, p. 288).

O advogado é destituído pelo discurso proferido, dando lugar a outro, que, por sua vez, não busca negar os crimes, pelo contrário, afirma que seu cliente é culpado, mas pede que o juiz não seja duro na pena imposta pois se trata de “um imbecil, um idiota. Sem dúvida obedeceu às instruções dos agentes de Moscou” (RAMOS, 1987, v. 2, p. 289).

Por clemência, então o juiz lhe aplicará “Apenas trinta anos, na Ilha Grande. Uma sentença módica” (RAMOS, 1987, v. 2, p. 289). Por fim, Graciliano descreve o fim da peça: “As cortinas cerraram-se. A plateia ria. Na saleta do café, os guardas riam” (RAMOS, 1987, v. 2, p. 290).

Ainda no período do Estado Novo, outra experiência teatral desenvolvida *entre* presos foi o Teatro do Sentenciado, realizado por Abdias do Nascimento. Preso em 1943 depois de uma temporada viajando por países da América Latina e já projetando o Teatro Experimental do Negro, Abdias mobilizou outros encarcerados no presídio do Carandiru em torno do Teatro do Sentenciado. Viviane Narvaes identificou seis espetáculos realizados por Nascimento no período que esteve preso: *O dia de Colombo*; *Revista Penitenciária*; *Patrocínio e a República*; *Defensor Perpétuo do Brasil*; *Zé Bacoco*; *O preguiçoso*. Segundo a autora:

Um dos aspectos importantes que podem ser verificados nos programas das peças diz respeito à invisibilidade do preso, ao processo de apagamento do sentenciado, pois a identificação de elenco, autores, diretores e etc. se dá pelo número do preso (NARVAES, 2016, p. 4).

Abdias do Nascimento (*apud* NARVAES, 2016, p. 3) traz uma breve narração sobre suas experiências teatrais no Carandiru:

Mas na minha volta ao Brasil eu fui preso. Havia sido condenado à revelia, quando estava fora do país, por causa daquele mesmo incidente de recusa à discriminação racial, e fui cumprir pena na Penitenciária do Carandiru. Lá criei minha primeira iniciativa teatral, o Teatro do Sentenciado, junto com outros presos e com o apoio e incentivo do então diretor da penitenciária, um médico e homem culto chamado Flamínio Fávero.

Carlos Alberto Libânio Christo, o Frei Betto, também realizou espetáculos teatrais enquanto esteve preso pela ditadura militar iniciada em 1964. Segundo Vicente Concílio, o religioso vivenciou dois momentos distintos durante os anos em que esteve preso. No

¹⁵¹ Aliança Nacional Libertadora, também conhecida pela sigla ANL, foi uma organização de esquerda formada em 1935 com o objetivo de combater o avanço do fascismo no Brasil.

primeiro, de 1969 a 1971, o dominicano foi considerado preso político pelo regime militar, o que demandava por parte das autoridades “obedecer a uma série de normas e padrões reconhecidos por órgãos internacionais de defesa dos direitos humanos e da liberdade de opinião” (CONCILIO, 2006, p. 35); já no segundo, de 1971 a 1973, ele passou a ser considerado preso comum, estabelecendo contato com a massa carcerária aprisionada por crimes sem motivação política.

Antes de sua prisão, Frei Betto havia sido assistente de Zé Celso Martinez Corrêa na épica montagem de *Rei da Vela*, realizada pelo Teatro Oficina. Essa experiência tinha fomentado no dominicano o desejo de dirigir um espetáculo, o que se concretizou dentro da prisão, como ele mesmo conta:

Eu tinha trabalhado no Teatro Oficina, com Zé Celso Martinez Corrêa, tinha tido uma experiência muito marcante de teatro, na época da montagem de “O Rei da Vela”, de Oswald de Andrade. Na prisão, tive a oportunidade de realizar aquele que é, até hoje, um dos meus sonhos utópicos, que é dirigir um espetáculo (BETTO *apud* CONCILIO, 2016, p. 35).

Tomando como referência o relato trazido em cartas por Frei Betto, temos a indicação de que as atividades teatrais realizadas foram de grande aceitação dos companheiros de encarceramento:

[...] Duplas que antigamente nem podiam se encontrar, hoje se abraçam nos ensaios de teatro. Tive que fechar as inscrições, estamos com quase 50 participantes. O horário de ensaios foi ampliado: Para a primeira apresentação do grupo Teatral. Dramatizei o capítulo 9 do *Evangelho de João*. Haverá também esquetes cômicos e declamações de poesias. Não quero deixar nenhum dos participantes sem fazer pelo menos uma “pontinha” – todos subirão ao palco! O maior espetáculo que vejo eu: homens, que na rua mataram e roubaram, despertam toda a criatividade recalcada, explodem na admirável percepção de sua própria pessoa. Nem imaginam o que isto significa (BETTO *apud* GODOI, 2013, p. 140).

Dois espetáculos teatrais foram coordenados por Frei Betto durante seu tempo de prisão. Sobre o primeiro, o religioso traz o seguinte relato em carta endereçada à sua família:

Afinal nosso grupo teatral fez as primeiras apresentações. Na terça para o primeiro e terceiro raios, na quarta, segundo e quarto. O espetáculo todo durou duas horas e meia. Modéstia à parte, um sucesso. Não fiz a menor interferência, nem fiquei andando de um lado para o outro. O próprio elenco – que inclui trinta presos – cuidou de tudo. Todos gostaram, disseram ser melhor que muitos shows profissionais que se veem pela TV (BETTO *apud* GODOI, 2013, p. 140).

Também é interessante destacar algumas dinâmicas de ensaio que foram desenvolvidas por Frei Betto enquanto esteve preso:

Eu promovia os laboratórios. São ensaios improvisados. Eu pedia: “Companheiro, conte por que você veio parar na prisão, como é que foi exatamente o crime pelo qual você foi condenado” – e ele contava. Começava a representar o crime e fazia o papel de criminoso. Outro preso

fazia o papel da vítima, outro da mulher da vítima, outro da polícia, do delegado, do investigador que torturou, do juiz... Depois, invertíamos os papéis. Era interessante quando aquele que tinha matado se via no lugar da vítima. Era o distanciamento que, pela primeira vez, ele tinha da própria atitude. Ele se via, inclusive, como juiz, tendo que decidir a pena. Isso foi criando toda uma reflexão crítica do problema dele (BETTO *apud* CONCILIO, 2016, p. 34)

Talvez chame a atenção que, das cinco experiências às quais nos referimos – William da Silva Lima e Graciliano Ramos na colônia penal Cândido Mendes, Abdias do Nascimento no Carandiru, Frei Betto em Presidente Venceslau e Leandro Pereira na Penitenciária de Serra Azul I –, as quatro primeiras tenham acontecido em períodos de exceção democrática, Estado Novo e ditadura militar, respectivamente. Tal peculiaridade poderia indicar que essas práticas teatrais *entre* presos derivam, em sua maioria, da inserção no sistema penitenciário de presos políticos pertencentes a outras classes sociais daquelas encarceradas historicamente pelo Estado.

Por sua vez, o relato do ator amador Leandro Pereira nos faz formular outra possibilidade: de que as práticas teatrais realizadas *entre* presos podem ser mais recorrentes do que supomos, mas carecem de registros posteriores, dificultando para quem não estiver presente no momento da representação tomar conhecimento de que ela tenha ocorrido. Essa poderia ser uma justificativa para que sejam mais acessíveis as experiências que envolveram presos políticos, pois estes deixaram registros mais facilmente localizáveis sobre suas atividades no período em que estiveram privados de suas liberdades¹⁵².

Mesmo em um ambiente como dentro dos muros das penitenciárias, em que o ócio, a carência afetiva, a violência e o controle institucional são determinantes nas relações sociais estabelecidas, diversas expressões artísticas podem originar-se. Alguns grupos de *rap*, formados por pessoas aprisionadas, ganharam notoriedade, mantendo-se em atividade após a libertação de seus membros: Detentos do Rap, Comunidade Carcerária e 508-E são alguns exemplos desses grupos.

No documentário *Prisioneira da grade de Ferro* (2003), que se volta ao cotidiano da casa de detenção Carandiru antes de sua demolição, ganha destaque as criações dos artistas

¹⁵² A experiência teatral de Willian da Silva Lima no presídio da Ilha Grande seria, nesse caso, a exceção que confirma a regra, pois, ainda que tenha entrado e saído do sistema prisional em diversas ocasiões desde 1961 e que, quando faleceu, em agosto de 2019, ainda cumprisse pena de restrição de liberdade no regime aberto, monitorado portomozeleira eletrônica, o Professor registrou suas experiências como detento em alguma medida, motivado pelo contato que estabeleceu com os presos políticos. Seu livro identifica ter feito parte de sua formação intelectual as rodas de estudo introduzida no sistema penitenciário pelos presos políticos.

visuais da cadeia, que adaptam suas obras à limitação de materiais inerente de quem se encontra aprisionado.

Figura 57 – Artistas no documentário *Prisioneiro da grade de Ferro* (2003)



Fonte: O prisioneiro... (2003).

Nota: De cima para baixo, da esquerda para a direita, (1) artista: Adilson Martins Dias, retrato em caneta BIC; (2) artista: Lenno, imagem talhada na madeira; (3) artista: Lenno, mural subcomandante Marcos, exército zapatista; (4) artista: Lenno.

Nesse contexto, supomos que muitas outras experiências artísticas, também teatrais, sejam desenvolvidas nas 1.412 instituições penais que compõem o sistema penitenciário brasileiro e que muitas destas são geradas e apreciadas por quem se encontra preso, sem que nós, os que nunca entramos em um “bonde” com destino ao “sofrimento”, tomemos conhecimento.

3.2.2 Teatro na prisão: *com* eles

O teatro realizado *com* presos, do qual as experiências realizadas por Magno Bucci fazem parte, é a segunda estrutura que identificamos do teatro na prisão. Nesse formato, pessoas que não fazem parte do ambiente prisional fomentam o fazer artístico com pessoas privadas de sua liberdade.

Em sua dissertação de mestrado, Vicente Concilio (2006) contribui com o registro historiográfico do teatro na prisão desenvolvido no estado de São Paulo. Das cinco experiências relatadas pelo autor – Frei Betto, no presídio de Presidente Venceslau; Maria

Rita Freire Costa, na Penitenciária Feminina da Capital; Ruth Escobar e Roberto Lage, com os presos da Penitenciária do Estado; o projeto Teatro nas Prisões, da Fundação Prof. Dr. Manoel Pedro Pimentel (Funap); José Spinola, inicialmente no complexo penal do Carandiru e posteriormente na penitenciária feminina do Tatuapé –, apenas as desenvolvidas por Frei Betto (às quais nos referimos na seção anterior) podem ser observadas como pertencentes ao teatro *entre* presos. As outras foram coordenadas por pessoas em liberdade, que passaram a realizar parte de sua atividade artística com pessoas presas.

Com base na categorização que propomos de teatro com eles, identificamos 27 projetos que envolviam experiências teatrais com pessoas presas¹⁵³, alguns dos quais seguiam em atividade no ano de 2020. Dada a impossibilidade de aprofundarmos a pesquisa em todas essas experiências, organizamos o quadro a seguir com o intuito de gerar o registro do universo fenomenológico ao qual voltamos nossa atenção e de tecer algumas considerações sobre ele¹⁵⁴.

Quadro 2 – Experiências teatrais *com* presos

ANO / PROJETO / COORDENADOR / LOCAL	OBSERVAÇÕES
1978-1982 - A Arte como Processo de Recriação em Presídios COORDENADORES: Maria Rita Freire Costa; Elias Andreato. Penitenciária Feminina da Capital. São Paulo (SP).	O projeto A Arte como Processo de Recriação em Presídios foi desenvolvido na Penitenciária Feminina da Capital, São Paulo, SP. A experiência foi interrompida pela fuga de três presas antes de uma apresentação no Centro Cultural São Paulo. No período em que esteve ativo, realizaram-se cinco espetáculos: <i>Criação coletiva</i> (1978), <i>Favor não jogar amendoim</i> (1979), <i>Cela Forte mulher</i> (1980), <i>Fala só de Malandragem</i> (1982) e <i>Nós de valor... nós de fato</i> (1983). Para saber mais: Concilio (2006, p. 38-47).

(continua)

¹⁵³ Esse quadro foi utilizado como parte do artigo científico “Carta Artigo Para um Ator Aprisionado” (NOSÉ, 2020a). Voltamos nossa atenção apenas a projetos que envolvem pessoas com mais de 18 anos, não fazendo referência aos projetos voltados a crianças e adolescentes que cumprem medidas socioeducativas em ambientes prisionais.

¹⁵⁴ Devemos destacar que não ambicionamos indicar a totalidade de experiências teatrais que foram desenvolvidas *com* presos no Brasil, tarefa dificilmente alcançável, mas apresentar como exemplo as experiências que tomamos conhecimento ao longo da pesquisa.

ANO / PROJETO / COORDENADOR/LOCAL	OBSERVAÇÕES
1980 COORDENADORES: Ruth Escobar; Roberto Lage; Emílio Di Biasi; Luiz Carlos Laborda. Penitenciária do Estado. São Paulo (SP).	A experiência coordenada por Ruth Escobar e Roberto Lage na Penitenciária do Estado realizou dois espetáculos: Aqui há ordem e progresso, dirigido por Roberto Lage e com dramaturgia coletiva, e O Alto do Burro de Belém (texto de Chico de Assis), com direção de Emílio Di Biasi e Luiz Carlos Laborda. Após uma rebelião na Penitenciária do Estado, Ruth Escobar foi acusada de incitar os presos contra os agentes, e assim a equipe do projeto foi impedida de entrar no presídio. Para saber mais: Concilio (2006 p. 47-57) e Riedel (2010, p. 323-325).
1984-2002 - Teatro em Presídios; Talentos Aprisionados COORDENADORAS: Sophia Bisilliat; Inês Castro; Funap/SP. Carandiru. São Paulo (SP).	Sophia Bisilliat e Inês Castro iniciaram seu trabalho no Carandiru por meio da Funap/SP com o projeto Teatro em Presídios, tendo realizado diversos espetáculos teatrais com os presos. Posteriormente, com o encerramento do projeto, Sophia seguiu como voluntária no Carandiru até sua implosão em 2002. Com o projeto Talentos Aprisionados, a atriz fomentou diversas atividades culturais no presídio, tendo ainda auxiliado o grupo de rap 509-E a gravar seu primeiro álbum. O projeto também possibilitou que Luis Alberto Mendes publicasse o livro <i>Memórias de um sobrevivente</i> enquanto estava preso no Carandiru. Para saber mais: Bisilliat, Bisilliat e Caramante (2003).
1993-1995 COORDENADOR: Paul Heritage. Complexo Penitenciário da Papuda. Brasília (DF).	Paul Heritage à época desenvolvia projetos teatrais em prisões da Inglaterra, por meio de técnicas teatrais desenvolvidas por Augusto Boal. Vindo ao Brasil como professor visitante da Universidade de Brasília, o diretor desenvolveu suas primeiras experiências no complexo penitenciário da Papuda. O grupo teatral era composto de homens e mulheres, tencionando uma das principais estruturas do sistema penitenciário, que é a separação por gênero das pessoas que se encontram presas. A primeira experiência cênica desenvolvida por Heritage na Papuda versava sobre a escravidão. Para saber mais: Concilio (2006, p. 57-59).
1995-2001 - Teatro na Prisão: Drama – DST/Aids; Drama – Direitos Humanos Coordenadores: Funap; Universidade Estadual de Campinas (Unicamp); Centro do Teatro do Oprimido (CTO); Paul Heritage; James Thompson; Jorge Spínola; entre outros. 35 Unidades Prisionais do Estado de São Paulo (SP).	O projeto Teatro na Prisão: Drama – DST/Aids foi realizado pela Funap/SP em convênio com a Unicamp. Para sua efetivação, a proposta contou com a colaboração de Paul Heritage e James Thompson. O projeto foi implementado em 35 unidades prisionais do estado de São Paulo. Posteriormente, o CTO tornou-se parceiro da Funap/SP. A mudança do nome do projeto de Drama – DST/Aids para Drama – Direitos Humanos indica a transformação dos objetivos da experiência ao longo dos anos. Para saber mais: Concilio (2006) e Rusche (1997).

(continua)

ANO / PROJETO / COORDENADOR/LOCAL	OBSERVAÇÕES
1996-2015 - Convênio Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (SEDF)–Funap/DF. COORDENADORES: Timótheo Porto; Janilce Rodrigues; Iza Rodrigues Maia. Presídios do Distrito Federal (DF).	Por meio do convênio SEDF–Funap/DF, professores de diversas áreas do conhecimento passaram a lecionar nos presídios do Distrito Federal. Participando da iniciativa, os professores Timótheo Porto, Janilce Rodrigues e Iza Rodrigues Maia fomentaram ações teatrais com presos. Entre as experiências de Timótheo Porto com presos, estão os espetáculos: <i>As comédias</i> (1999), <i>Hamlet Encarcerado</i> (2005) e <i>Romeu e Julieta</i> (2019). O diretor, que atualmente coordena o grupo Julietas Encarceradas, cunhou o termo “teatro silenciado” para se referir às suas experiências na prisão. Para saber mais: Porto (2011) e Borgo (2019). Janilce Rodrigues lecionou por oito anos nos presídios do Distrito Federal. Em 2007, montou com os presos o espetáculo <i>Gonzaguinha</i>, que se apresentou em diversos locais fora do presídio. Em 2019, após sua aposentadoria, Janilce publicou o livro <i>Teatro em Cadeado, uma experiência em Cella de Aula</i>. Para saber mais: Rodrigues (2019). As primeiras experiências teatrais de Iza Maia com presos são de 2011. No ano seguinte, a diretora montou o grupo Entreato. Desde então, foram realizados diversos espetáculos com presos, entre os quais: <i>Comédias da vida privada</i>, adaptado da obra de Luís Fernando Veríssimo, e <i>O Mendigo e o Magnata</i>, texto de Rutinaldo Rodrigues Miranda Batista Junior. Para saber mais ver: Governo do Distrito Federal (2018).
1997-Atual - Teatro na Prisão COORDENADORAS: Maria de Lourdes; Naylor Rocha; Natália Ribeiro Fiche; Viviane Narvaes. Diversos presídios do Rio de Janeiro (RJ).	O projeto de extensão universitária Teatro na Prisão, desenvolvido na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), teve início a partir de uma oficina ministrada por Paul Heritage para professoras e estudantes da instituição. Este é o projeto advindo de universidade mais longo que tomamos conhecimento no Brasil, pois ele segue em atividade. Uma interessante abordagem do projeto é desenvolvida por Sérgio Kauffmann (2019), que realiza experiências teatrais com mulheres trans e travestis aprisionadas na Penitenciária Masculina Evaristo de Moraes. Mais adiante voltaremos a tratar do projeto de extensão Teatro na prisão. Para saber mais: Fiche (2009), Rocha (2006) e Narvaes e Fiche (2015).
1999-2016 - Reabilitando pela arte: Cultura de paz pela não Violência; Grupo de Teatro: Sem... Nexo Com... Plexo COORDENADORES: Marcelo Felice; Luís Carlos Marquez. Complexo penitenciário Ênio Pinheiro, Porto Velho (RO).	O projeto Reabilitando pela arte: Cultura de paz pela não Violência culminou com a criação do grupo de teatro Sem... Nexo Com... Plexo, coordenado por Marcelo Felice no Complexo Penitenciário Ênio Pinheiro, Porto Velho (RO). Realizaram-se dois espetáculos pelo grupo: <i>Bizarrus</i> (1999), que por mais de uma década esteve em cartaz com mudanças na encenação e no elenco, e <i>Aqui é o topo do mundo</i>, levado ao palco em 2013. Para saber mais: Junqueira (2005).

(continua)

ANO / PROJETO / COORDENADOR/LOCAL	OBSERVAÇÕES
2002-2006 - Teatro do Oprimido nas prisões COORDENADORES: CTO; Depen. Penitenciárias em dez estados brasileiros: RO, PI, RN, PE, DF, ES, MG, SP, MS e RS.	Por meio do acordo de cooperação firmado entre o Depen e CTO, desenvolveu-se o projeto Teatro do Oprimido nas Prisões, que alcançou penitenciárias em dez estados brasileiros: RO, PI, RN, PE, DF, ES, MG, SP, MS e RS. Para saber mais: Sarapect (2018).
2006-atual - Grupos de teatro: Mulheres de Atenas e Confraria da Serra COORDENADOR: Magno Bucci. Penitenciária Feminina de Ribeirão Preto; Penitenciária de Serra Azul I.	Magno Bucci iniciou suas práticas teatrais com presos na Penitenciária Feminina de Ribeirão Preto em 2006, quando formou o grupo Mulheres de Atenas. No ano seguinte, o trabalho alcançou a Penitenciária de Serra Azul I, onde foi criado o grupo Confraria da Serra. As experiências de Magno Bucci serão apresentadas em maiores detalhes posteriormente.
2008-2009 - Processos Educativos Através do Teatro COORDENADORES: Funap/SP; Jorge Spínola; Micael Carmo Cortes Gomes (outros). Diversas penitenciárias do estado de São Paulo.	Jorge Spínola, em conjunto com a Funap/SP, foi responsável pela reedição do projeto Processos Educativos Através do Teatro. Um dos objetivos do projeto era formar entre os presos monitores para atividades culturais. O projeto foi implantado em diversas penitenciárias do estado de São Paulo, sendo encerrado em 2010. Para saber mais: Gomes (2012).
2008-atual - Teatro no Cárcere COORDENADORA: Adriana Campos. Penitenciária II Dr. José Augusto César Salgado, Tremembé (SP).	O projeto Teatro no Cárcere é coordenado pela assistente social Adriana Campos, diretora do Centro de Reintegração e Atendimento à Saúde da Penitenciária II de Tremembé. O projeto teve início no ano de 2008, estando inativo por um período e retornando em 2014. Anualmente são montados aproximadamente cinco espetáculos, preparados para datas comemorativas da penitenciária. O repertório é variado, com peças religiosas (<i>O presépio</i> e <i>A Paixão de Cristo</i>, ambas de 2014), sátiras de textos consagrados (como <i>Romeu e Julieta</i>, levado a cena em 2019) ou de temas variados (como o espetáculo <i>O Circo</i>, montado como <i>show</i> de variedades em que se revezavam em cena palhaços, mágicos e malabaristas). Para saber mais: Prêmio Inovare (2015), Cruz (2019a, 2019b).

(continua)

ANO / PROJETO / COORDENADOR/LOCAL	OBSERVAÇÕES
2009-2010 - Rebelião Cultural COORDENADORES. Integrantes do Grupo Favela a 4 (F4). Complexo Penitenciário de Bangu; Penitenciária Feminina Talavera Bruce, no Rio de Janeiro (RJ).	O coletivo Favela a 4, também chamada de “F4”, remete ao trabalho em conjunto de quatro importantes organizações que atuam nas favelas cariocas: Afroreggae, Grupo Nós do Morro, Observatório de Favelas e Central Única das Favelas. Favela a 4 foi responsável pelo projeto Rebelião Cultural. A experiência estimulava diversas atividades culturais no Complexo Penitenciário de Bangu e na Penitenciária Feminina Talavera Bruce, no Rio de Janeiro, RJ. Para saber mais: Araújo e Castro (2010).
2010-2012 - Libert(arte): A Busca de uma Liberdade Artística COORDENADOR: Emerson de Paula. Complexo Penitenciário de Ponte Nova (MG).	O projeto Libert(art) foi coordenado pelo professor Emerson de Paula na cidade de Ponte Nova (MG). A experiência iniciou-se por disciplinas ministradas na Universidade Federal de Ouro Preto (Teatro no Ensino Profissionalizante; Estágio Supervisionado 2), nas quais um grupo de estudantes passou a desenvolver ações teatrais com os presos do Complexo Penitenciário de Ponte Nova (MG). O projeto fomentou atividades artísticas e teatrais com as presas do complexo e, para se estruturar, buscou dialogar com os anseios das detentas e dos profissionais que atuavam na instituição (SILVA <i>et al.</i>, 2019).
2010-2015? - Grupo de Teatro Vida Nova COORDENADOR: Fábio Alves Moreira. Penitenciária José Maria Alkimin. Ribeirão das Neves (MG).	O grupo de teatro Vida Nova foi criado por iniciativa de Fábio Alves Moreira, dançarino do grupo Aruana e agente prisional da Penitenciária José Maria Alkimin. A partir de 2015, não conseguimos encontrar atividades teatrais realizadas pelo grupo, o que nos faz supor que o projeto tenha se encerrado. Ao longo dos anos, foram apresentadas peças que abordavam temáticas como uso de drogas, <i>bullying</i> e direitos humanos. Em 2015, realizou-se o espetáculo <i>Vida Nova</i>. Para saber mais: Alvim (2011) e Roberta (2015).
2010-atual - Projeto Corpos Indóceis & Mentes Livres COORDENADORA: Denise Carrascosa. Conjunto Penal Feminino do Complexo Penitenciário Lemos Brito, Salvador (BA).	Denise Carrascosa é a coordenadora do projeto de extensão Corpos Indóceis & Mentes Livres, desenvolvido pela Universidade Federal da Bahia no Conjunto Penal Feminino do Complexo Penitenciário Lemos Brito, na cidade de Salvador, BA. A proposta envolve diversas linguagens artísticas visando fomentar a expressão das mulheres presas. Dada a diversidade de ações desenvolvidas, o projeto conta com a participação da atriz Márcia Lima, a poetisa Luciany Aparecida, a dançarina e <i>performer</i> Val Souza e a cineasta Patrícia Freitas. Todas essas mulheres que desenvolvem as atividades com as presas são negras e ativistas. Em 2017, foi apresentada a <i>performance Não sou bicho, sou mulher</i>. Para saber mais: Issa (2018).

(continua)

ANO / PROJETO / COORDENADOR/LOCAL	OBSERVAÇÕES
2011-atual - Grupo de teatro: Do Lado de Cá COORDENADORES: Igor Rocha; Valdinei Araújo de Freitas; Jorge Spínola. Penitenciária Adriano Murrey. Guarulhos (SP).	O grupo de teatro Do Lado de Cá é coordenado por Igor Nascimento, agente penitenciário, e conta com o apoio de diversos voluntários e funcionários da penitenciária. Ao longo dos anos, já foram realizados mais de 15 espetáculos, entre os quais: <i>O dia que a casa caiu</i> (2011), <i>Correntes da Liberdade</i> (2015), <i>Morte e vida Severina</i> (2017) e <i>O alquimista</i> (2019). Para saber mais: Kastner (2012) e Pestana (2015a, 2015b).
2011-2012 - Projeto Como vai seu mundo? COORDENADORES: Júlio Suñé; Dexter; Instituto Crescer; Coletivo Peso; Dr. Jaime Garcia Junior. Presídio José Parada Neto. Guarulhos (SP).	Dexter, integrante do grupo de <i>rap</i> 509-E, foi um dos idealizadores do projeto Como vai seu mundo?. A proposta envolvia sarau de poesias, aulas de música e teatro no presídio José Parada Neto. Sua realização se deu por iniciativa do juiz de execução penal Dr. Jaime Garcia Júnior, que buscou o apoio de Dexter, que em 2010 se encontrava preso em regime semiaberto no presídio José Parada Neto. O grupo de teatro foi coordenado por Júlio Suñé. Para saber mais: Angelo (2013).
2012-2017? - Projeto Penarte COORDENADOR: Cláudio Viana; Ivo Adnil. Presídio Feminino (PREFEM). Nossa Senhora do Socorro (SE).	O projeto Penarte, desenvolvido no Presídio Feminino da cidade de Nossa Senhora de Socorro, região metropolitana de Aracaju (SE), foi criado por iniciativa do poeta Cláudio Viana, então agente penitenciário do presídio, e Ivo Adnil, à época presidente do Sindicato dos Artistas de Sergipe. Indicamos o ano de 2017 como possível término do grupo teatral com base na última atualização das mídias sociais mantidas pelo projeto. Alguns dos espetáculos realizados foram: <i>O dia que os cadeados se rebelaram</i> (2012); <i>As violetas são belas, as abelhas, violentas</i> (2013); <i>A Ironia de Deus</i> (2014). Para saber mais: Pinheiro (2019) e Marques <i>et al.</i> (2015).
2014-atual - Projeto Arbítrio: Teatro nas penitenciárias de Manaus COORDENADORA: Annie Martins Afonso. Complexo Penitenciário Anísio Jobim; Unidade Prisional Semiaberto Feminino. Manaus (AM).	Annie Martins Afonso é a coordenadora do projeto de extensão Arbítrio: Teatro nas penitenciárias de Manaus, desenvolvido pela Universidade Estadual do Amazonas (UEA). A experiência, que tem por base as técnicas do Teatro do Oprimido, já realizou diversas experiências artísticas, entre as quais: espetáculos de Teatro-fórum sobre temas que afligem as pessoas encarceradas e a peça <i>O Sol vai Voltar</i> (2016). Em 2015, durante a apresentação ocorrida na Assembleia Legislativa do Estado do Amazonas, que fazia parte da IV Conferência Estadual de Políticas para Mulheres, uma peça de Teatro-fórum que tratava dos estupros e violências sofridos pelas presas no momento da detenção foi interrompida por policiais e agentes de segurança presentes, o que resultou na suspensão temporária do projeto, que posteriormente foi retomado. Para saber mais: Martins (2016).

(continua)

ANO / PROJETO / COORDENADOR/LOCAL	OBSERVAÇÕES
2014 - Projeto Dialogando com a Liberdade 2017-2018 - Reencontro com o Presídio COORDENADORA: Simone Requião. Conjunto Penal Feminino. Salvador (BA)	O projeto Dialogando com a Liberdade foi desenvolvido no ano de 2014 por cinco meses com as presas do Conjunto Penal Feminino de Salvador (BA). O projeto realizou-se por iniciativa de Simone Requião, que conseguiu aprovar sua proposta em um edital de apoio da Fundação Cultural do Estado da Bahia. Antes dessa experiência, Simone já havia tido outras experiências teatrais com presos e presas em presídios da Bahia. No ano de 2017, a artista voltou ao sistema penitenciário com o projeto Reencontro com o Presídio, como parte da pesquisa de mestrado realizado na Universidade Federal da Bahia, e que resultou na dissertação <i>Prisão, Pistas e Encadeamentos: Uma Experiência de Teatro no Conjunto Penal Feminino (CPF)</i> (REQUIÃO, 2018).
2016-2017 - Grupo Teatral Atuantes COORDENADOR: Valdeir Gomes de Oliveira. Conjunto Penal de Juazeiro. Juazeiro (BA).	O grupo de teatro Atuantes foi criado com base nas experiências desenvolvidas por Valdeir Gomes de Oliveira, quando este era estudante da Universidade Federal do Vale do São Francisco e realizava estágio curricular do curso de Licenciatura em Ciências Sociais. A experiência resultou no trabalho de conclusão de curso: <i>Narrativas de atuantes no conjunto penal de Juazeiro</i>. A defesa do referido estudo ocorreu no interior do Conjunto Penal de Juazeiro e contou com a realização do espetáculo <i>Histórias Descortinadas</i>, na qual atuaram dez detentos. Para saber mais: Oliveira (2017).
2016-atual - Grupo de teatro: Mulheres de Aço e de Flores; projeto Espelho da Realidade. COORDENADOR: Valdsom Braga. Penitenciária Feminina do Piauí; Presídio Irmão Guido. Teresina (PI).	Desde 2016, Valdsom Braga desenvolve atividades teatrais em presídios de Teresina (PI). A experiência resultou na criação do grupo de teatro Mulheres de Aço e Flores, na Penitenciária Feminina de Teresina. No ano seguinte, Valdsom passou a coordenar o grupo Espelho da Realidade no presídio masculino Irmão Guido. Entre os espetáculos realizados pelo grupo Mulheres de Aço e Flores, estão: <i>Cartas de Minha Vida</i> (2016) e <i>Colcha de Retalhos</i> (2017). O grupo Espelhos da Realidade já apresentou, entre outros: <i>Justiça</i> (2017), o musical <i>Siga a Estrela</i> (2017), <i>Os Pássaros que não Voam</i> (2018). Para saber mais: Braga (2016).
2017-atual - <i>Performance</i> e direitos humanos: discursos pela tolerância. COORDENADORA: Christina Gontijo Fornaciari. Associação de Proteção e Assistência aos Condenados (APAC). Viçosa (MG).	O projeto de extensão universitária <i>Performance</i> e Direitos Humanos: Discursos pela tolerância está vinculado à Universidade Federal de Viçosa, sendo coordenado por Christina Gontijo Fornaciari. A atividade é desenvolvida na sede da Associação de Proteção e Assistência aos Condenados de Viçosa e visa desenvolver práticas vinculadas à arte contemporânea, principalmente à <i>performance</i>. Para saber mais: Fornaciari <i>et al.</i> (2018).

(continua)

ANO / PROJETO / COORDENADOR/LOCAL	OBSERVAÇÕES
2017 - A Leitura que Liberta COORDENADOR: Paulo Marat. Centro de Recuperação Feminino. Ananideua (PA).	As aulas de teatro ministradas por Paulo Marat na penitenciária feminina de Ananideua (PA) fizeram parte do projeto <i>Leitura que Liberta</i>. A experiência resultou no espetáculo <i>A bolsa amarela</i>, de Lygia Bojunga Nunes. Ainda em 2017, Marat estava ensaiando uma nova peça no Centro de Recuperação, <i>Encontros, Desencontros e Peripécias</i>, mas a atividade foi suspensa por incidentes ocorridos nos presídios paraenses. Para saber mais: Balieiro (2017).
2017-atual - Coletivo de Teatro do Penitenciária Feminina de Florianópolis COORDENADOR: Vicente Concilio. Penitenciária Feminina de Florianópolis. Florianópolis (SC).	Vicente Concilio, coordenador do Coletivo de Teatro da Penitenciária Feminina de Florianópolis, é um dos principais pesquisadores brasileiros do teatro na prisão. Desde 2017, Vicente desenvolve atividades teatrais na Penitenciária Feminina de Florianópolis. O projeto faz parte da extensão universitária <i>Pedagogia do Teatro e Processos de Criação</i> e do grupo de pesquisa <i>Infiltrações das artes cênicas nos espaços de privação de liberdade</i>. O coletivo apresentou em 2018 o exercício cênico <i>Vulsh</i>, durante a 2ª Mostra Laboral do Sistema Prisional Brasileiro, realizada em Florianópolis. No ano de 2019, realizou-se o espetáculo <i>Estendemos nossas memórias ao Sol</i>. Para saber mais: Concilio e Vetori (2019).
2017-atual - Teatro e Inclusão: Ressocialização Através da Arte COORDENADORES: Emerson de Paula; Frederico de Carvalho. Instituto de Administração Penitenciária do Amapá (Iapen) – Masculino e Feminino. Macapá (AP).	O projeto de extensão universitária <i>Teatro e Inclusão: Ressocialização Através da Arte</i> é desenvolvido pela Universidade Federal do Amapá (Unifap), sendo coordenado pelos professores Emerson de Paula e Frederico de Carvalho. Os encontros ocorrem na Escola Estadual São José, que está localizada no Instituto de Administração Penitenciária do Amapá, e que atende aos presídios tanto masculino como feminino de Macapá, dado que o projeto teatral se voltou para ambos os gêneros. Para saber mais: Silva <i>et al.</i> (2019).

Fonte: Elaboração própria.

Ao observarmos o quadro anterior, podemos identificar três principais contextos dos quais advêm os projetos teatrais realizados *com* presos: os que surgem por iniciativas pessoais dos coordenadores, sendo assim autônomos, os projetos fomentados/apoiados por políticas governamentais e os que advêm do ambiente universitário.

No primeiro caso, observamos propostas artísticas desenvolvidas por pessoas sem vínculos prévios com outras instituições que se voltam à questão carcerária. Nesse caso, os proponentes buscam autorização para adentrar na prisão, podendo realizar a atividade de forma voluntária ou com apoio financeiro, também conquistado por ação própria.

Um exemplo desenvolvido nessa perspectiva ocorreu por iniciativa de Marcelo Felice, no complexo penitenciário Ênio Pinheiro, também conhecido como Urso Branco¹⁵⁵, Porto Velho (RO). Marcelo buscou o apoio de Luiz Carlos Marques, então diretor operativo do Serviço Social do Transporte/ Serviço Nacional de Aprendizagem do Transporte (Sest/Senat) na capital rondoniense, que disponibilizou as condições materiais para que a proposta se efetivasse. Juntos, Marcelo e Luiz foram os responsáveis pela criação do projeto Reabilitando pela arte: cultura de paz pela não violência e do grupo de teatro Sem... Nexo Com... Plexo.

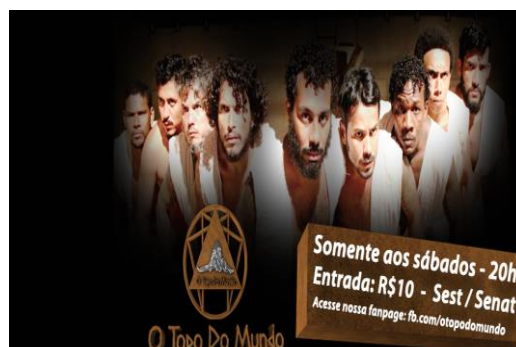
Bizarrus, primeiro espetáculo do grupo Sem... Nexo Com... Plexo, esteve em cartaz por mais de dez anos, em constantes remontagens nas quais houve mudanças na encenação e no elenco. Para manter o projeto, o grupo fez uso da bilheteria nas apresentações fora do presídio, contando assim com público pagante, além de verbas públicas advindas principalmente de editais culturais.

Figura 58 – Espetáculo *Bizarrus*



Fonte: Ronaldo Nina (2010).

Figura 59 – Cartaz divulgação espetáculo *O Topo do Mundo*, do grupo Sem... Nexo Com... Plexo



Fonte: Sem... Nexo Com... Plexo (2013).

Em 2013, realizou-se o segundo espetáculo do grupo, *O topo do mundo*, também despertando grande interesse do público. Nesse mesmo ano, o projeto Reabilitando pela arte: cultura de paz pela não violência foi o vencedor do 2ª Prêmio de Boas Práticas em Política Criminal e Penitenciária, concedido pelo Conselho Nacional de Justiça, órgão vinculado ao Supremo Tribunal Federal¹⁵⁶.

¹⁵⁵ A alcunha de Urso Branco deriva do apelido dos presos que cumpriam castigo no presídio, pois saíam pálidos pela falta de sol e obesos pela falta de exercício.

¹⁵⁶ Desde 2016, o grupo de teatro não está em atividade. Por sua vez, desdobramentos das experiências iniciadas em 1999 seguem sendo realizadas no sistema penitenciário do estado de Rondônia. A principal são as atividades promovidas pela Associação Cultural e de Desenvolvimento do Apenado e Egresso (Acuda), fundada em julho de 2001 por Luiz Marques, que, quando era diretor operativo do Sest/Senat, abriu as portas da instituição para o projeto teatral de Marcelo Felice.

Também observamos experiências teatrais que derivam de políticas públicas desenvolvidas por órgãos do Estado, que eventualmente buscam fomentar atividades artísticas dentro da prisão, sendo o Estado o responsável por financiar o projeto e oferecer condições para que a atividade teatral aconteça. Nesse caso, são pioneiras as experiências desenvolvidas pela Funap/SP, que, desde os anos 1980, fomenta diversos projetos artísticos no sistema penal do estado de São Paulo.

Ao voltarmos nossa atenção às experiências teatrais fomentadas pela Funap/SP¹⁵⁷, ganha destaque o envolvimento de Jorge Spínola em diversos desses projetos. Em 1998, o diretor encenou *O Auto da Compadecida* na penitenciária do Carandiru, em seguida *A pena e a lei* (2000)¹⁵⁸ no mesmo local, ambos pertencentes ao projeto Teatro na Prisão: Drama - DST/Aids. Em 2001, Spínola dirigiu *O rei da Vela*¹⁵⁹ no presídio de Tremembé. Já em 2003, com as presas da Penitenciária Feminina do Tatuapé, *Mulheres de Papel*¹⁶⁰. No ano seguinte, Jorge Spínola fundou o Núcleo Panóptico de Teatro, formado por atores iniciantes, profissionais e egressos do sistema penitenciário, também contando com o apoio da Funap/SP (CONCILIO, 2006)¹⁶¹.

É interessante observar ainda alguns desdobramentos das experiências fomentadas por Jorge Spínola no sistema penitenciário paulista. Na penitenciária Adriano Murrey, Guarulhos (SP), segue em atividade o grupo Do Lado de Cá, que se iniciou com o auxílio do diretor no ano de 2011. Além dessa, Vicente Concilio, que participou das experiências teatrais realizadas no Presídio Feminino de Tatuapé e do grupo Panóptico de Teatro, coordena atualmente o Coletivo de Teatro da Penitenciária Feminina de Florianópolis, projeto desenvolvido por meio da Udesc, instituição onde Vicente é professor.

Em âmbito nacional, o único projeto fomentado pelo Estado que tomamos conhecimento ocorreu por meio da parceria entre o Centro do Teatro do Oprimido (CTO) e o Depen. A experiência desenvolvida em instituições penais de oito estados brasileiros teve início no ano de 2002 e perdurou até 2006. Helen Sarapect, que coordenou o projeto nos estados de Piauí, São Paulo e Mato Grosso do Sul, traz um belo relato de uma das

¹⁵⁷ Existem ao menos duas instituições públicas denominadas Funap no Brasil: a de São Paulo, a qual nos referimos, cuja sigla significa Fundação Prof. Dr. Manoel Pedro Pimentel, e a do Distrito Federal, em que a sigla significa Fundação de Amparo ao Trabalhador Preso.

¹⁵⁸ Ambas as obras escritas por Ariano Suassuna.

¹⁵⁹ Peça de Oswald de Andrade.

¹⁶⁰ Espetáculo baseado no texto *Homens de papel*, de Plínio Marcos.

¹⁶¹ Desde 2011, quando dirigiu o espetáculo *Que destino eu tenho*, com o grupo Do Lado de Cá, na penitenciária Desembargador Adriano Marrey (Guarulhos), não conseguimos identificar novas experiências do diretor no sistema penitenciário.

experiências que vivenciou na Penitenciária Federal de Campo Grande. Após a equipe ser impedida pelo diretor do presídio de se apresentar na quadra, o grupo optou por realizar o espetáculo em um corredor diante das celas, o que impedia que os *espect-atores* pudessem ingressar na cena, uma das bases elaboradas por Augusto Boal ao desenvolver o teatro-fórum, na qual o público participa ativamente da cena. Nesse contexto, surge a experiência narrada por Sarapeck (2018):

Terminada a cena, a multiplicadora inicia o debate perguntando se alguém faria diferente do apresentado e um preso levanta a mão e grita: “eu!” e em seguida caminha para a porta do pátio. Enquanto pensávamos em como fazer para explicar ao espect-ator que não seria possível sua participação dessa forma, o agente penitenciário, popularmente chamado de guarda, que controla a passagem com a chave, simplesmente abriu a porta, revistou o preso e o liberou para participar. Até hoje não compreendi se o agente abriu a porta porque não sabia das ordens do diretor, se estava tão absorto no jogo teatral que se esqueceu da ordem ou se, ao vivenciar aquela cena teatral que apresentava a vida real sob os olhares atentos e brilhosos dos presos, se eximiu por aquele instante de ser guarda e se percebeu apenas humano.

Por fim, identificamos grande incidência de ações advindas do ambiente universitário, tanto projetos de pesquisa desenvolvidos por professores e estudantes da graduação e pós-graduação como de extensões universitárias, que se voltam à realização de atividades teatrais no sistema prisional. Nesse contexto, temos experiências que são, ou foram, desenvolvidas em diversos estados brasileiros.

Christina Fornaciari coordena a extensão universitária *Performance* e direitos humanos: discursos pela tolerância, desenvolvida na Universidade Federal de Viçosa. O projeto é realizado na sede da Apac e propõe fomentar experiências de arte contemporânea, principalmente vinculadas à *performance*, com os presos da Penitenciária de Viçosa.

Os encontros têm a duração de 50 minutos, por estarem inseridos nas aulas de artes ministradas pela professora Fabiana Cunha como parte do currículo escolar cumprido pelos presos. Nesses, uma equipe de estudantes da universidade, coordenados por Christina Fornaciari, reveza-se na proposição do tema a ser trabalhado. A atividade é desenvolvida tendo como base a abordagem triangular sugerida pela arte-educadora Ana Mae Barbosa, em que se contextualiza a criação de um artista vinculado à arte contemporânea, parte-se para o fazer artístico e, por fim, busca-se fomentar a apreciação da obra de arte¹⁶². Dada a rotatividade dos presos que participam da experiência, cada módulo tem a intencionalidade de

¹⁶² Para saber mais sobre a abordagem triangular proposta por Ana Mae Barbosa, ver: Barbosa e da Cunha (2010).

ter início, meio e fim, ou seja, de tornar-se um encontro autônomo do outro (FORNACIARI *et al.*, 2020).

Durante a realização das ações performáticas, não existe expectativa, sendo todos os envolvidos fazedores. A fruição estética dá-se por meio de material visual produzido nos encontros e posteriormente expostos, o que os integrantes do projeto chamam de *fotoperformances*.

Figura 60 – *Fotoperformance* do projeto *Performance e direitos humanos: discursos pela tolerância*



Fonte: *Performance e direitos humanos: discursos pela tolerância* (2017).

Ao tratarmos de projetos advindos do ambiente universitário, não poderíamos deixar de nos referirmos à extensão universitária Teatro na Prisão: Uma experiência pedagógica em busca do sujeito cidadão, pois esse é o projeto vinculado a uma instituição de ensino superior mais longo que tomamos conhecimento no Brasil¹⁶³. Criado em 1997 na Unirio, e contando inicialmente com a colaboração do professor Paul Heritage¹⁶⁴, da Universidade de Londres, a experiência teve início na penitenciária Lemos Brito sob a coordenação das professoras Maria de Lourdes Naylor Rocha e Natália Ribeiro Fiche. Desde 2009, o projeto também passou a ser coordenado pela professora Viviane Becker Narvaes. Passados mais de 20 anos, a Escola de Teatro da Unirio já se fez presente no Complexo Penitenciário Frei Caneca, Penitenciária

¹⁶³ Atualmente existem dois projetos de extensão da Escola de Teatro da Unirio em execução: Programa Cultura na Prisão e Teatro na Prisão: Uma experiência pedagógica em busca do sujeito cidadão, ambos coordenados pelas professoras Natália Ribeiro Fiche e Viviane Narvaes.

¹⁶⁴ Paul Heritage, professor da Queen Mary University, em Londres, Inglaterra, e um dos criadores do projeto Theater in Prison and Probation (TIPP Center), foi participante de diversas iniciativas teatrais com presos e presas brasileiros. Sua primeira experiência no país deu-se no Complexo Penitenciário da Papuda, entre os anos de 1993 e 1995. Posteriormente foi um dos coordenadores do projeto Teatro na prisão: Drama – DST/Aids, que teve início em 1995. Foi a partir de uma oficina ministrada por Paul com professoras e estudantes da Unirio que se formou o projeto de extensão Teatro na Prisão: Uma experiência pedagógica em busca do sujeito cidadão.

Lemos Brito, Presídio Nelson Hungria, Casa de Custódia Romero Neto, Penitenciária Joaquim Ferreira Souza, Penitenciária Oscar Stevenson e Penitenciária Talavera Bruce (NARVAES; FICHE, 2015).

A lista de espetáculos realizados é extensa, tendo sido contabilizados por Viviane Narvaes e Natália Fiche 18 espetáculos realizados entre 1997 e 2016. A dinâmica de trabalho também é descrita pelas coordenadoras do projeto:

Cada oficina realizada no interior do complexo é precedida por oficinas realizadas na Universidade com os estudantes e professores, construídas a partir das vivências, que posteriormente serão experimentadas pela equipe de trabalho e os detentos. Além dessas oficinas realiza-se, com a equipe, um trabalho teórico, a fim de fundamentar o que está sendo realizado nas oficinas de teatro das penitenciárias; e também oficinas de treinamento, conduzidas por profissionais convidados (NARVAES; FICHE, 2015, p. 136).

Além de ser uma experiência muito significativa, seja pela importância das ações realizadas, seja pelo aporte de material teórico em relação às práticas teatrais desenvolvidas em ambientes prisionais, a extensão universitária Teatro na Prisão permite-nos indicar que existem zonas limítrofes do teatro *entre* e *com* presos, como veremos a seguir.

3.2.2.1 Zonas liminares *entre* e *com* presos

O grupo de teatro Kriadaki foi formado por sete detentos dentro do presídio de Bangu II. A liminaridade da experiência advém de que Edson Sodré, que mobilizou os presos e dirigiu o primeiro espetáculo, *Os Saltimbancos*, de Chico Buarque, teve seu primeiro contato com o teatro quando estava preso na penitenciária Lemos Brito por meio da extensão universitária Teatro na Prisão desenvolvida pela Unirio.

A aproximação de Sodré com o grupo de teatro na Lemos Brito não foi motivada por interesses artísticos do então detento, como ele mesmo explica:

Comecei a frequentar as aulas para estudar meu plano de fuga. Não deu certo, mais uma vez. Um colega meu foi visto com as ferramentas e aí perceberam. Fui pego. No entanto, não deixei de frequentar as aulas. Eu peguei gosto pela coisa e continuei (SODRÉ *apud* MOURA, 2018).

Com a desativação da penitenciária, Edson Sodré foi transferido para Bangu II. Segundo o artista, existia muita diferença entre as duas instituições penais:

O sistema antigo de cadeia é diferente do atual. Na Frei Caneca o preso tinha aula de capoeira, teatro, tinha biblioteca. Nesses presídios novos somos tratados como lixo. [...] Bangu é muito violento. Toda hora alguém é morto. Lá a morte se aproxima devagarinho. Quando tem dois ou três conversando com um é certo que o cara vai morrer. De repente o corpo está no chão cheio de facadas (SODRÉ *apud* MOURA, 2018).

Algumas histórias marcam a formação do grupo Kriadaki e, de alguma forma, demonstram diferenças que as práticas teatrais realizadas *com* e *entre* presos podem apresentar. Para convencer Adriano Rodrigues de Oliveira, que também estava preso em Bangu II, a participar de sua proposta teatral, Sodré fez uso de um argumento que dificilmente seria utilizado por uma pessoa que nunca esteve presa, mas muito significativo para os homens que estão encarcerados: “Edson disse que, se mont ssemos um grupo de teatro, f r amos a apresentação da peça nos presídios das mulheres. Era o sonho de qualquer preso” (OLIVEIRA *apud* MOURA, 2018).

Outro acontecimento singular teve relação com o argumento do primeiro espetáculo, *Os Saltimbancos*¹⁶⁵, obra adaptada por Chico Buarque que narra a história de um grupo de animais que busca criar um conjunto musical e se libertar da opressão dos homens.

Figura 61 – Espetáculo *Os Saltimbancos*



Fonte: Kriadaki (2008).

O título da peça, porém, causou um mal-entendido. Adriano acreditou que o espetáculo se voltaria a um “assalto a banco”, como rememora:

Eu adorei a ideia. Fazer uma peça assaltando um banco? Que maravilha! [...] Chegou no dia seguinte, distribuíram os textos e eu não li nada sobre o assalto. Fui para grade avisar ao Sodré que não era possível. Cadê a peça assaltando um banco? (OLIVEIRA *apud* MOURA, 2018).

O grupo de teatro Kriadaki segue em atividade no Rio de Janeiro, sendo atualmente composto de egressos do sistema penitenciário. Após sua saída da prisão, Edson Sodré ingressou na Unirio para estudar teatro. Em 2019, o grupo Kriadaki esteve em cart z com o

¹⁶⁵ Adaptação do musical italiano *I Musicanti*, de Sérgio Bardottie Luiz Enriquez Bacalov.

espetáculo *Dois neurônios em uma noite suja*, adaptação da obra *Dois perdidos em uma noite suja*, de Plínio Marcos.

Outra perspectiva liminar do teatro *com e entre* presos são os grupos coordenados por agentes de segurança penitenciária, unindo os dois principais grupos sociais que estão presentes no cotidiano da cadeia. Devemos compreender a singularidade dessas experiências, pois elas tensionam algumas das estruturas sociais existentes no ambiente prisional. Na cadeia, os presos devem circular com braços para trás e cabeça baixa e chamar os agentes de “senhor”, sendo infração disciplinar proceder de outra forma. Em contrapartida, entre os presos, é malvisto que um detento se mostre próximo a um agente, podendo ser acusado de estar “assoviando” informação para a administração.

Ao sair da Penitenciária de Serra Azul I, após entrevistar os atores que compunham o grupo Confraria da Serra, tomei o ônibus com um agente penitenciário que me relatou o constrangimento de encontrar um presidiário que conhecia anteriormente a ele ser preso, dada a impossibilidade de dirigir qualquer palavra amistosa a essa pessoa. As regras de convivência entre agentes e presos são destacadas pela pesquisadora Karina Biondi (2009, p. 59) ao analisar a organização do PCC dentro das penitenciárias do estado de São Paulo:

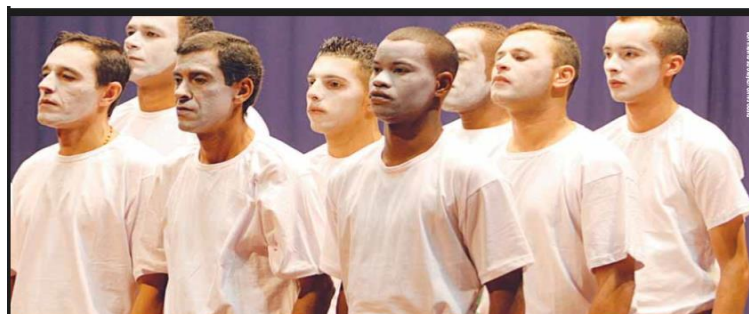
A relação entre presos e agentes penitenciários, em todas as instituições que conheci, é tensa, com forte delimitação de fronteiras entre uns e outros, transparecendo a iminência, sempre presente e constante, de guerra. Quando o CDP de São Bernardo do Campo foi inaugurado, por exemplo, o corpo de funcionários incluía agentes jovens (aparentemente com menos de 30 anos de idade), muitos com sotaques que indicavam procedência de cidades do interior e cuja postura não revelava o recrudescimento que caracterizava os funcionários mais antigos. Embora o tratamento dispensado aos detentos e aos visitantes não fosse hostil, os presos trataram logo de delimitar e enfatizar a necessária fronteira entre eles e os funcionários.

Nesse contexto, gestos de interação comuns a pessoas em liberdade, como um aperto de mãos, tornam-se inviáveis entre presos e agentes, sendo repelidos tanto por uns como pelos outros. As regras de convivência ditam que “ladrão não dá a mão para a polícia”, e agente penitenciário “não deve dar moral para bandido”. A desconfiança mútua, o poder e a subserviência que regem a relação poderiam significar a impossibilidade do fazer teatral que envolva os dois grupos sociais, aparentemente antagônicos, mas as experiências citadas afrontaram essa realidade.

O grupo Do Lado de Cá é um exemplo dessa improvável interação ocorrida por meio da linguagem teatral. O grupo é coordenado por Igor Rocha e Valdinei Araújo, ambos agentes de segurança penitenciária que trabalham no presídio Adriano Murrey (Guarulhos, SP). Os acontecimentos que resultaram na formação do grupo do Lado de Cá se deram em 2003,

quando Igor Rocha, acometido de depressão, resultado de traumas vividos como agente penitenciário (que envolveram ser refém em uma rebelião e presenciar assassinatos de detentos), passou a estudar o Teatro do Oprimido com Augusto Boal. Após uma tentativa de criar um grupo de teatro no presídio José Parada Neto, também em Guarulhos, Igor alcançou seu objetivo na penitenciária Adriano Murrey, instituição penal para a qual foi transferido para trabalhar. O primeiro espetáculo do grupo contou com o apoio de Jorge Spínola e era composto de três cenas de teatro-fórum. A peça foi denominada *O Dia que a Casa Caiu* (KASTNER, 2012).

Figura 62 – Espetáculo *O dia que a casa caiu*



Fonte: Diogo Calvo (KASTNER, 2012).

Ao longo dos anos, já foram desenvolvidos pelo grupo Do Lado de Cá diversos espetáculos. Em 2019, o grupo encenou *O Alquimista*, baseado no livro homônimo de Paulo Coelho. A adaptação da obra e a direção do espetáculo ficaram a cargo dos atores encarcerados no presídio Adriano Murrey: Patrick Levy e Cristian Martins¹⁶⁶.

Ao voltarmos nossa atenção ao teatro na prisão, seja ele realizado *entre, com* ou na liminaridade dessas duas perspectivas, identificamos grande diversidade de abordagens artísticas, que envolvem desde *performances* até a montagem de textos clássicos e contemporâneos. Do teatro religioso ao oprimido. Montagens documentais voltadas ao cotidiano da prisão ou às experiências vividas pelos atores antes do encarceramento são recorrentes, bem como abordagens que anteveem as dificuldades e os preconceitos que os presos enfrentarão ao deixar a prisão. O universo fenomenológico do teatro na prisão mostra-se tão amplo quanto o teatro desenvolvido em outros contextos. A singularidade dessas experiências repousa no ambiente onde ela é desenvolvida e na particularidade da condição

¹⁶⁶ Para saber mais: *Do Lado de Cá* (minidoc). Imagens: Nayara Mendl. 2015. 1 vídeo (9 min 58 seg). Publicado pelo canal Humanitas360. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z4bagZDNTnA>. Acesso em: 20 maio 2020.

que atores e atrizes amadores se encontram, o que influencia diretamente a fruição estética das obras apresentadas.

3.2.3 Teatro na prisão: *deles para nós*

A terceira estrutura que gostaríamos de destacar não está relacionada com a composição do grupo, como ocorre no teatro *entre* e *com* presos, que se diferenciam pela presença, ou não, de pessoas externas ao ambiente prisional no processo de criação teatral. Voltamos nossa atenção neste momento ao evento espetacular em si, ou seja, no encontro entre os atores e os espectadores.

A tendência predominante das experiências teatrais realizadas por pessoas encarceradas é que suas criações sejam apresentadas para a comunidade da prisão, ou público institucional (PINTO, 2018), composto de outros encarcerados, funcionários (agentes penitenciários, diretores etc.) e, eventualmente, familiares dos presos. Essa característica de se apresentar para um público íntimo dos atores é recorrente nas práticas teatrais que envolvem amadores (MERVANT-ROUX, 2012), mas se acentua no caso do teatro na prisão, tendo em vista o ambiente onde a atividade se desenvolve.

Por sua vez, não é incomum que as experiências teatrais nas prisões consigam se apresentar para um público mais amplo, mesmo que apresentações internas tendam sempre a ocorrer. Nesse caso, ou se permite que espectadores sem nenhum vínculo com o ambiente prisional adentrem na prisão para assistir à apresentação, ou os protagonistas da experiência são autorizados a deixar temporariamente a cadeia para se apresentar, rompendo o isolamento social imposto pelo aparato de justiça do Estado.

Na primeira possibilidade, no Brasil, foram poucas as experiências das quais tomamos conhecimento em que espectadores sem relação com a instituição penal, com os atores ou com os coordenadores do projeto pudessem adentrar no ambiente prisional para presenciar o acontecimento teatral. Temos a indicação de que isso talvez tenha ocorrido com o espetáculo *Mulheres de Papel*, dirigido por Jorge Spínola na Penitenciária Feminina de Tatuapé. Segundo Vicente Concilio (2005, p. 93), realizaram-se 12 apresentações do espetáculo, mas:

A despeito de toda a repercussão obtida pelo trabalho, o presídio decidiu, entretanto, interromper as apresentações para o público externo, alegando impossibilidade do setor de disciplinar e revistar, com a devida qualidade, todas as pessoas que adentravam na unidade a cada apresentação.

Para compreendermos a possibilidade de o público acessar o presídio apenas pelo interesse em presenciar o acontecimento teatral gerado por pessoas presas, usamos como exemplo o espetáculo *Entrado*¹⁶⁷, realizado na cidade do Porto, Portugal. A experiência fez parte do festival Imaginarius (Festival Internacional de Teatro de Rua de Santa Maria da Feira)¹⁶⁸ no ano de 2010. Durante os três dias de apresentação, o público do festival pôde visitar algumas áreas do Estabelecimento Prisional do Porto (EPP) para acompanhar as apresentações teatrais que foram coordenadas pelo coletivo Espaço de Contacto Social e Cultural (PELE). Estima-se que mais de 500 espectadores puderam presenciar o acontecimento teatral que ocorreu nas dependências do EPP.

Figura 63 – Cartaz de divulgação do espetáculo *Entrado*



Fonte: Pele (2003).

Já a segunda possibilidade para que *eles* possam se apresentar para *nós* se dá com a saída dos atores e atrizes da instituição penal. Eles então são escoltados ao local da apresentação e depois devem retornar à prisão. Apenas para citar algumas experiências: Annie Martins com o projeto Arbítrio, Magno Bucci com o grupo Mulheres de Atenas, Vicente Concilio com o Coletivo Teatral da Penitenciária Feminina de Florianópolis são alguns projetos que conseguiram autorização para que os presos realizassem um evento espetacular fora da prisão.

Em ambos os casos, o acesso de um público amplo aos eventos espetaculares desenvolvidos por pessoas em restrição de liberdade mostra-se complexo, demandando o envolvimento de diversos agentes públicos, entre os quais, juízes de execução penal, que devem autorizar a entrada dos espectadores no presídio ou a saída dos presos, funcionários do

¹⁶⁷ Entrado é uma gíria do sistema penitenciário português para se referir ao homem recém-encarcerado, ou seja, aquele que foi “entrado” no sistema penitenciário.

¹⁶⁸ Santa Maria da Feira é uma pequena cidade localizada a aproximadamente 30 km da cidade do Porto.

sistema penitenciário e responsáveis da logística interna do presídio, seja para que pessoas alheias ao ambiente prisional acessem o espetáculo, seja para que os atores possam sair das dependências da prisão.

As mudanças na rotina prisional que as práticas teatrais que envolvem atores presos promovem é um aspecto relevante dessas experiências, que são acentuadas no momento das apresentações dos espetáculos. Uma frase recorrente dos atores e atrizes presos é de um sentimento de liberdade gerado nos atores durante os ensaios e apresentações. Sentimento difícil de se compreender por quem nunca esteve encarcerado, pois nos referimos à prisão como edificação, como estrutura social mantida pelo Estado em que a pessoa é constantemente alertada de sua condição de presa. A sensação momentânea de liberdade é descrita em versos pelos MC's Pato & Sam ao narrarem a saída do presídio para as audiências judiciais.

Vejo o mundão só de dentro da barca/ Quando eu vou pro fórum na menores
especializadas/ Na audiência sensação de alívio/ Parece que eu tô livre mas
eu sei que vou voltar pro convívio (MC PATO; SAM, 2010).

Aline Lemos (2020), egressa do sistema prisional, narrou-nos a experiência vivenciada ao deixar a Penitenciária Feminina de Ribeirão Preto após quatro anos presa para se apresentar no Teatro Santarosa:

[...] a partir do momento que o portão abriu, a gente foi vendo a rua, vendo os carros passar, hoje eu te falo isso, para você vai ser uma coisa normal, mas ali naquele momento, foi assim... Foi muito intenso! A gente se emocionou muito, a gente chegou no teatro chorando, a gente encontrou o Magno lá, as lágrimas escorrendo, olhava para uma, a gente se abraçava, [...] algumas ficavam assim: nossa olha o cachorrinho na rua, olha o ônibus, oh meu Deus, olha os prédios. Tanta coisa que você, hoje a gente para ver, é uma coisa que mexe muito, [...] aquele espelho enorme, as meninas meu Deus, um espelho, maquiagem, tudo, a gente estava perdida, eu falava para as meninas, olha isso, o que é isso? É tudo nosso, a gente não acreditava, aquilo ali foi organizado para nós, porque a gente convive, no tempo que a gente teve presa, a gente nunca teve nada, nunca fizeram nada assim [...]. Eu falo assim, que foi um dia muito feliz, um dia muito importante que eu nunca vou esquecer, da nossa chegada lá, o professor aguardando a gente, a hora que a gente chegou a gente foi conhecer o palco [...].

Enquanto os espectadores retornam às suas residências, os atores e atrizes que estão presos devem retornar à rotina prisional, aguardando semanalmente a visita da família (para quem tem visita) e que “cante a liberdade”¹⁶⁹, momento mais aguardado por quem está encarcerado.

¹⁶⁹ A expressão “cantar a liberdade” deriva do aviso recebido pelos presos de que chegou a ordem de liberdade, ela é cantada pois é informada em voz alta para dentro do raio por um agente penitenciário. Cantar também é

3.3 A trajetória de Magno Bucci até o projeto Teatro em Presídios

O primeiro contato de Magno Bucci com o teatro ocorreu ainda no período escolar, por influência de uma de suas professoras, que motivou os alunos a assistirem a montagem de *Morte e Vida Severina*, realizada pelo grupo do Teatro da Universidade Católica de São Paulo (TUCA), no ano de 1965¹⁷⁰. Sobre a importância dessa experiência para seu ingresso no teatro, Magno traz o seguinte relato:

[...] e eu fiquei alucinado! No mesmo ano em julho ela arrumou outro convite, e eu fui ver o *Inspetor Geral* no Teatro de Arena, com o Guarnieri. Aí desandou tudo. Eu comecei a frequentar teatro e a fazer teatro amador, na própria escola eu montei *Morte e Vida Severina*, eu fazendo Severino, eu atuava, dirigia, eu trazia a enxada do meu pai (BUCCI, 2019).

A montagem de *Morte e Vida Severina* foi determinante para Magno estudar na Universidade Católica de São Paulo (PUC), instituição onde se graduou em pedagogia no ano de 1976. Todavia, segundo Magno, já não havia a mesma efervescência cultural de anos atrás na instituição por motivos políticos, tendo em vista o Brasil estar sob o regime militar, iniciado em 1964. Concomitantemente aos estudos de pedagogia, Magno manteve a atividade artística, tendo trabalhado no Teatro Brasileiro de Comédia como ator, além de ter sido premiado como melhor autor de teatro infantil brasileiro, em 1976, pelo texto *Vamos Brincar de Teatrinho*. A encenação do texto, realizada por Paulo Lara, também foi indicada entre os cinco melhores espetáculos do estado de São Paulo pelo II Prêmio do Serviço Nacional do Teatro.

No ano de 1978, Bucci ingressou na pós-graduação da Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo, com a orientação de Clovis Garcia, que orientou tanto seu mestrado (BUCCI, 1986) como o doutorado (BUCCI, 1994). Esse também foi o ano em que Magno foi convidado para ministrar aulas na Universidade de Ribeirão Preto (Unaerp), primeira instituição de ensino superior da região de Ribeirão Preto (BUCCI, 1986).

Em 1980, Magno Bucci fundou o Grupo Universitário de Teatro (GUT), com estudantes da Unaerp, o qual coordenou por mais de trinta anos. A formação do GUT/Ribeirão Preto também marcou o início da carreira de diretor teatral de Magno Bucci (2019):

uma expressão utilizada para outros avisos dados aos presos, por exemplo, cantou uma carta, ou seja, chegou uma correspondência.

¹⁷⁰ *Morte e Vida Severina* foi dirigido por Silnei Siqueira e baseado na obra do poeta João Cabral de Melo Neto. O espetáculo ainda foi musicado pelo então jovem compositor Chico Buarque, tendo sido um dos grandes sucessos realizados pelo grupo de teatro TUCA. A montagem foi premiada no IV Festival de Teatro Universitário de Nancy, França, em 1966.

Porque quando eu vim para cá, para dar aula de teatro na comunicação, como eu vou dar aula de teatro se eu não tenho, por exemplo, um grupo para experimentar alguma coisa? Então a instituição abriu a possibilidade, criamos o grupo, se chamou GUT, Grupo Universitário de Teatro, em homenagem ao meu grande mestre Décio [de Almeida Prado], que criou o GUT na USP, então nós demos ao nome do grupo o GUT.

Em 1987, Magno passou a lecionar na Universidade Federal de São Carlos (Ufscar), no Centro de Educação e Ciências Humanas. Entre as diversas experiências artísticas desenvolvidas na Ufscar, destacam-se o grupo Alegrologistas, formado por estudantes de psicologia para desenvolver atividades lúdicas em hospitais, e o Tufscar, Grupo de Teatro Universitário aberto a todos os estudantes da Ufscar.

No início dos anos 1990, já com residência fixa em Ribeirão Preto, Magno ingressou no grupo de coro cênico Bossa Nossa, do qual ainda hoje é diretor artístico. Uma vez que a concepção de coro cênico desenvolvida pelo grupo Bossa Nossa busca equiparar a música coral e o teatro em seus eventos espetaculares (BUCCI, 2007), Magno dedica-se à direção cênica, enquanto um(a) especialista em música coral volta sua atenção às necessidades musicais do grupo. No último espetáculo divulgado pelo grupo em sua página de internet, *Se não for para me fazer voar bem alto, nem tire meus pés do chão* (2015), a direção coral foi realizada pela musicista Adriane Biagini, que desde 2010 assumiu essa função.

Figura 64 – Magno Bucci e Fabiano Rangel



Fonte: Bossa Nossa (2018).

No ano de 1995, o grupo Bossa Nossa foi convidado para se apresentar na Grécia, tendo circulado pelas cidades Iraklion, Sissi, Rethimno e Athenas com o espetáculo *Conversa de Botequim*. Em 1997, o Coral San Marcos di Latina convidou o grupo para se apresentar em Roma, na Itália. Desde então, Bossa Nossa já esteve se apresentando no país europeu em

2001, 2002 e 2004, tendo ocupado com suas criações importantes casas de espetáculo em diversas cidades italianas, como o Teatro Filodrammatici, em Milão.

Dessas excursões pela Itália, surgiu o convite para que, em 2004, Magno Bucci dirigisse, em parceria com o maestro Antonio Pantaneschi, a obra *X & Y Una Storia Colorata*, de F. Nazzaro. Em 2011, o trabalho com o maestro resultou em outra criação, *Che dar Più Vi Posso 'io?*, com músicas de Claudio Monteverdi.

Figura 65 – Magno Bucci e Antonio Pantaneschi



Fonte: Autor desconhecido (MAGNO BUCCI..., 2011).

Outro momento marcante da trajetória de Magno Bucci foi o espetáculo *A Paixão de Cristo*, realizado em 2003 na arena do peão e boiadeiro de Barretos. A ocupação do espaço destinado ao rodeio mais conhecido do Brasil, que ocorre geralmente no mês de agosto, e que no restante do ano é subutilizado, contou com atores conhecidos por seus trabalhos na televisão, como Floriano Peixoto, que representou Pôncio Pilatos, e Alexia Deschamps, que fez Maria Madalena. Jesus foi representado por Marcelo Valente, ator que por três anos atuou na Paixão de Cristo realizada na cidade de Nova Jerusalém, em Pernambuco (BENINCASA, 2003)¹⁷¹.

O breve histórico que realizamos da carreira artística e acadêmica de Magno Bucci não inclui todas suas realizações, pois não seria possível nos remetermos à totalidade de espetáculos e projetos desenvolvidos sem dedicarmos grande parte do estudo a isso. Nosso objetivo está em construir a compreensão de que, quando Bucci iniciou sua trajetória dentro das penitenciárias da região de Ribeirão Preto, ele já possuía uma longa carreira. Outro

¹⁷¹ O texto do espetáculo realizado em Barretos, com roteiro de Wilson Franco de Britto e adaptação de Magno Bucci, foi utilizado em 2013 na penitenciária de Serra Azul I, como veremos mais adiante.

aspecto interessante é que faltavam três anos para a aposentadoria de Magno na Ufscar, universidade na qual lecionou por quase 20 anos¹⁷².

Este foi um ponto intrigante para mim: o que havia motivado o diretor e professor universitário a formar os grupos Mulheres de Atenas e Confraria da Serra? A primeira motivação foi de ordem pessoal. Em 2005, ano em que se iniciaram os preparativos para o trabalho teatral na Penitenciária Feminina de Ribeirão Preto, que se efetivou no ano seguinte, Magno estava recém-separado e havia se mudado a poucos quilômetros dos filhos, que via todos os dias, mas já não residia na mesma casa, o que lhe trouxe um quadro de depressão. Nesse contexto, Bucci (2019) conta que estava: “vendo uma coisa na televisão, desfile da *miss* penitenciária, uma das coisas que você vê uma vez na vida e outra na morte, aí eu falei, tem gente pior que eu”.

A segunda justificativa apresentada pelo diretor foi de ordem artística, pois, nas suas palavras, ele estava “[...] fazendo a mesma coisa há tanto tempo, pega um texto, faz o estudo do texto e põe em cena” (BUCCI, 2019). Nesse sentido, havia a expectativa de construir experiências diversas das que vinha realizando até então.

O agente penitenciário com quem conversei informalmente no ônibus que liga a cidade de Serra Azul à Ribeirão Preto me disse da transformação que ocorria com Magno desde sua chegada na penitenciária, sempre educado, mas com o semblante sério, para o momento em que o diretor estava criando com os atores aprisionados, em que parecia “outra pessoa”, dada a satisfação demonstrada.

Figura 66 – Magno Bucci com as atrizes do grupo Mulheres de Atenas



Fonte: Joel Silva (2017a).

¹⁷² O grupo Mulheres de Atenas formou-se em 2006, e Magno Bucci aposentou-se na Ufscar em 2009.

Ocorre uma troca entre Magno Bucci e os atores amadores que coordena nas penitenciárias. Magno aporta sua ação voluntária às pessoas apartadas do convívio social, além de fomentar a utilização da linguagem artística, o que, no mínimo, modifica positivamente a rotina de quem está preso, sejam atores ou espectadores. A atriz Yara Morales (2020), do grupo Mulheres de Atenas, indica a importância da presença de Magno na penitenciária:

Eu acho que não pode faltar esta parte do coração do que ele faz, de vir... no presídio... passar sua habilidade, seu dom, não sei como você pode chamar, passar com amor, o conhecimento passado com amor eu acho que faz a mudança da pessoa.

Magno narra uma tentativa inusitada de retribuir o trabalho que desenvolve na penitenciária, ocorrida com um dos atores do grupo Confraria da Serra:

[...] tivemos apresentação, tivemos aquela festa que eu sempre faço. Uma semana depois aí um chegou para mim e disse um dia: professor, assim numa boa, se você tiver alguma treta lá fora, dá o nome para a gente que a gente manda conversar. Eu falei: não, não, obrigado, está tudo bem, todos meus amigos – que é a moeda de troca deles, como é que eles vão me pagar, me dão um cigarro? (BUCCI, 2019).

A “festa” ocorre sempre após as apresentações, seja na penitenciária feminina, seja na masculina, quando o diretor leva salgados e refrigerantes para comemorar com os atores. Esse é um momento muito aguardado por quem participa dos grupos, é o que descreve Magno Bucci (2019): “Zeca, você não imagina, quando eu dou festa lá, elas dizem: professor, faz quatro anos e três meses que eu não como uma empadinha, que eu não tomo uma Coca Cola. Olha que louco”.

A tentativa de um dos atores em retribuir oferecendo resolver “alguma treta lá fora” é, em alguma medida, o reconhecimento da importância do trabalho para quem se encontra preso, mas a troca já se efetiva por meio de mecanismos diversos, como o próprio Magno Bucci (2010) explica:

[...] estou aqui porque tenho interesse em pessoas que continuam sonhando e aqui me parece um lugar onde se sonha muito. Acredito que aqui o sonhar acontece todo dia. Então eu estou aqui porque me interessa muito por essas pessoas.

Talvez parte dos atores e atrizes que compõem os grupos Mulheres de Atenas e Confraria da Serra não perceba que esse “pagamento” já é realizado quando estes mesmos atores permitem que Magno se aproxime para criar artisticamente de uma realidade que lhe é estranha, gerando um reinventar profissional e construindo vivências pessoais transformadoras e impactantes para o diretor.

3.3.1 Grupo Mulheres de Atenas

Imagine este presídio, onde só há concreto e ferro, e de repente nasce uma flor no meio dele. É isso que o teatro pode fazer com a vida de uma reeducanda que não vale mais um tostão para a sociedade (BORTHOLO *apud* MORIMURA, 2012).

O grupo teatral Mulheres de Atenas formou-se no ano de 2006 na Penitenciária Feminina de Ribeirão Preto. A chegada de Magno à penitenciária deu-se por intermédio de uma estudante da Ufscar, do curso de psicologia, que estagiava na penitenciária e com quem Magno comentou sobre sua intenção de desenvolver um trabalho com pessoas privadas de liberdade. A estudante pôs Magno em contato com o diretor da unidade, à época, Reginaldo Neves Araújo, e com a responsável pelo setor de recuperação e reabilitação, Carolina Zanirato.

Sobre o início do trabalho, as primeiras mulheres com quem trabalhou na Penitenciária Feminina de Ribeirão Preto demonstraram certa desconfiança sobre a continuidade do projeto, pois, segundo Magno, elas estão habituadas com pessoas que adentram o sistema prisional com algum projeto, mas, assim que têm sua curiosidade sanada sobre quem está preso, abandonam a proposta:

[...] aí eu entrei e ela me apresentou e tudo. Tinha umas dez doze pessoas, e eu. “A porta é aqui” [faz sinal ao lado], e eu sinto que fecham o cadeado. Eu falei: meu Deus do céu! Quando eu estava me acalmando, abre o cadeado, e aí entra uma cadeirante, fecha o cadeado e fica na porta, aí eu expliquei a proposta, ninguém me falou nada, e aquele negócio, acho que uma luz, me deu compreensão de ler a expressão delas, e a expressão dizia assim: você veio aqui para ver como que é, isso aqui é um aquário, você vai ficar ou vai embora? (BUCCI, 2019).

Parece ser justificada a impressão inicial de descrédito que Magno Bucci intuiu estar presente no olhar das futuras atrizes, pois o interesse de pessoas em liberdade de observar pessoas presas, tal qual se visita um aquário ou zoológico, já foi abordado por outras experiências de teatro na prisão. Um exemplo é o espetáculo *Favor não Jogar Amendoim*, realizado em 1979 por presas da Penitenciária Feminina da Capital, com a coordenação de Maria Rita Freire Costa e Elias Andreato. Nesse, o tema era abordado em cena, como demonstra o relato de Elias Andreato (*apud* CONCILIO, 2006, p. 41) sobre a peça:

Tinha uma presa que recebia o público na porta do presídio com um megafone e ia passando pela penitenciária falando: Esse é o pavilhão 1, onde estão as feras de maior periculosidade, e por aí vai, até levar os espectadores para a platéia. Elas estavam todas no palco, atrás das jaulas, imitando bichos, rosnando. Era um zoológico. Aí a gente dava esse aviso: “favor não jogar amendoim”.

A coordenadora do projeto *Corpos Indóceis & Mentres Livres*, Denise Carrascosa, em palestra realizada em 2019 durante o VIII Seminário Nacional do Instituto Baiano de Direito Processual Penal, também traz uma importante reflexão sobre a “zoologização” da pessoa encarcerada.

Esta coisa de jardim zoológico, de levar a turma para ver as pessoas que estão presas, uma vez no semestre, gerando falsas esperanças, porque as pessoas que estão presas nos dizem, não é: “Ah, chegou aqui uma turma, a menina disse que ia me ajudar”. Não façam isto! Isto é trágico! Isto é violento! Não vão ao presídio visitar, pegar na mão, para você ir de noite com sua consciência mais tranquila porque você foi mais humano naquele dia (CARRASCOSA, 2020).

Para vencer a desconfiança inicial das primeiras participantes do grupo Mulheres de Atenas e demonstrar que o trabalho teria alguma continuidade, Magno propôs um acordo: ele se comprometia a estar todo o ano de 2006 trabalhando com elas, e, se por algum motivo elas não estivessem mais dispostas, ao fim do ano a atividade se encerraria. A primeira experiência artística foi destinada ao dia das mães na penitenciária¹⁷³, mas foi no fim do ano de 2006 que o grupo Mulheres de Atenas estreou seu primeiro espetáculo com registros fotográficos, *Gran Circus Mulheres*. A peça era formada por diversas cenas que remetiam ao mundo do circo, com *shows* de variedade que envolviam palhaças, truques e acrobacias idealizadas, como estender um cordão no chão para simular uma corda bamba (BUCCI, 2019).

Um acontecimento importante foi que o espetáculo ocorreu dentro do raio, no corredor diante das celas destinadas às presas do regime fechado. A apresentação possui registro fotográfico realizado por César Mulati, que posteriormente foi exposto na mostra *Liberdade em Cena*, que percorreu alguns locais da cidade de Ribeirão Preto, entre os quais, o espaço Cultural Pier Luigi Castelfranchi, no início de 2009.

¹⁷³ Grande parte das ações teatrais realizadas pelos grupos Mulheres de Atenas e Confraria da Serra pode ser conhecida apenas pela lembrança de quem as presenciou. A única pessoa presente em todas essas experiências é o próprio diretor Magno Bucci, que, pelo grande fluxo de acontecimentos e longevidade dos grupos, em alguns casos, encontra dificuldade em recordar todas as experiências. Por esse motivo, optamos em registrar apenas as peças das quais possuíamos outras fontes de informação, mesmo tendo conhecimento que essas são apenas uma parte dos eventos espetaculares gerados. Isso faz com que ocorra grandes lapsos temporais entre um espetáculo e outro, o que não representa a atividade contínua mantida por Bucci no sistema penitenciário.

Figura 67 – Espetáculo *Gran Circus* do Mulheres de Atenas



Fonte: Cesar Mulati (2006).

Leleco, o rei da cocada preta, espetáculo do grupo Mulheres de Atenas realizado em 2012, foi registrado por reportagem de Mariana Morimura, à época, assessora de imprensa da Secretaria de Administração Penitenciária de São Paulo. Segundo a reportagem, tratava-se de uma comédia que narrava os acontecimentos de Leleco, “personagem mulherengo que, levado pela vaidade e luxúria, perde o controle financeiro de seus negócios e acaba morrendo, vítima de um infarto” (MORIMURA, 2012).

Figura 68 – Espetáculo *Leleco, o rei da cocada preta*



Fonte: Morimura (2012).

A peça, criada coletivamente, foi apresentada para os funcionários da penitenciária e as companheiras de encarceramento. Segundo a atriz Marilza Ines de Bortholo (*apud* MORIMURA, 2012), “A apresentação mostrou uma realidade nua e crua no mundo todo, com uma boa dose de humor”.

No dia 10 de dezembro de 2016, o grupo Mulheres de Atenas apresentou o espetáculo *Superação*, em comemoração ao Dia Internacional dos Direitos Humanos. O texto foi escrito por uma das atrizes e fazia referência aos projetos que são desenvolvidos na penitenciária e à vida no aprisionamento. Estiveram presentes representantes do poder legislativo municipal de Ribeirão Preto, da Funap/SP e de diversas entidades de direitos humanos, como o Centro de Direitos Humanos e Educação Popular de Ribeirão Preto (IGUAL, 2016).

O espetáculo *Mas que vejo eu aí... que quadro d'amarguras!*, realizado em 2017, trouxe grande notoriedade ao grupo Mulheres de Atenas, com diversas reportagens jornalísticas, principalmente pela apresentação realizada no Teatro Santarosa, em Ribeirão Preto. Por ser o único espetáculo ao qual pudemos assistir, dada a gravação audiovisual, apresentaremos detalhadamente a peça mais adiante.

Entre os anos de 2018 e 2019, realizaram-se mais dois espetáculos: *O Caso do Vestido* e *Fernão Capelo Gaivota*, ambos baseados em obras literárias homônimas de Carlos Drummond de Andrade e Richard Bach, respectivamente. Em *O Caso do Vestido*, Carlos Drummond de Andrade descreve por meio de poesia as lembranças de uma mulher sobre seu marido, que anos atrás havia se enamorado de uma dona que nada queria com ele, por isso “se afastou de toda vida, se fechou, se devorou./ Chorou no prato de carne, bebeu, gritou, me bateu, me deixou com vosso berço, foi para a dona de longe” (ANDRADE, 2012). Por insistência do marido, a mulher vai solicitar à dona “que tivesse paciência e fosse dormir com ele...”. Humilhada pelos acontecimentos, a esposa parte e do marido nada mais sabe por um longo período.

Tempos depois, a amante aparece à porta da esposa, maltrapilha, trazendo nas mãos o vestido que trajava no dia que zombou da esposa que um dia lhe pediu que se entregasse ao seu marido. Sua sorte mudara, pois “Eu não tinha amor por ele, ao depois amor pegou/ [...] Mas então ele enjoado confessou que só gostava de mim como eu era dantes”. O marido então retorna para casa, não repara no vestido que está em um prego na parede e ordena:

Mulher, põe mais um prato na mesa. / Eu fiz, ele se assentou, comeu, limpou o suor, era sempre o mesmo homem, comia meio de lado e nem estava mais velho. / O barulho da comida na boca, me acalentava, me dava uma grande paz, um sentimento esquisito de que tudo foi um sonho, vestido não há... nem nada. / Minhas filhas, eis que ouço vosso pai subindo a escada (ANDRADE, 2012).

A poesia escrita por Carlos Drummond de Andrade e ambientada nos anos 1950 possui similaridade com a história de muitas pessoas aprisionadas. O abandono da pessoa presa é um dos maiores temores durante o período de privação de liberdade, acometendo tanto homens como mulheres. Por sua vez, essa parece ser uma dinâmica muito mais frequente delas do que deles, como aponta Drauzio Varella em *Prisioneiras* (2017) e Nana Queiroz, autora do livro *Presos que Menstruam* (2015). A conclusão alcançada por Grinchpum e Martins (2016, p. 10) sintetiza a predominância do abandono feminino em relação ao masculino:

[...] elas se preocupam em estar presentes em suas vidas mesmo eles estando na prisão. Em contrapartida, as mulheres presas quase não recebem visitas de seus companheiros, geralmente seus namorados, maridos e companheiros comparecem nas primeiras visitas e aos poucos acabam se afastando, simplesmente não aparecem mais.

Yara Aparecida, única atriz que havia atuado no espetáculo que pudemos entrevistar, representou a esposa abandonada, mas tinha uma visão crítica sobre as decisões da personagem, principalmente por ela aceitar que o marido retornasse a casa:

[...] eu não aceitava o papel que eu ia fazer no caso do vestido, porque sempre fui independente, feminista! E daí fui fazer justo a mulher que vai pedir para a concubina ficar com o marido, aquilo eu não aceitava, eu falava: seu Magno do céu, este homem é machista [...]. Mas, de outra forma, é a mulher dando a volta por cima, na verdade ela é uma mulher da época, era o normal, [...] mas eu teimei para fazer essa peça, e na realidade foi realmente incrível, porque da hora que nós terminamos a peça até uma semana antes, eu ainda tinha problemas com o papel, eu tenho mágoas, então eu não conseguia! (MORALES, 2020).

Já em *Fernão Capelo Gaivota*, o grupo Mulheres de Atenas lidou com outro tema de fundamental importância às pessoas encarceradas, a liberdade¹⁷⁴. O livro de Richard Bach narra as dificuldades enfrentadas por uma gaivota que não se contentava em voar apenas para se alimentar, desejando aprimorar suas habilidades. A ambição de melhorar suas técnicas de voo faz com que Fernão seja julgado negativamente por sua família e pelas outras gaivotas do bando.

A analogia de que voar é um ato de liberdade está presente em diversas passagens da obra *Fernão Capelo Gaivota*, como a que transcrevemos a seguir:

Como vale a pena agora viver! Em vez da monótona labuta de procurar peixe junto dos barcos de pesca, temos uma razão para estar vivos. Podemos subtrair-nos à ignorância, podemos encontrar-nos como criaturas excelentes, inteligentes e hábeis. Podemos ser livres. Podemos aprender a voar (BACH, 1975, p. 37).

¹⁷⁴ Fernão Capelo Gaivota, título original: *Jonathan Livingston Seagull — a story*, de Richard Bach.

Magno Bucci (2019) observa que a construção do espetáculo teve momentos de transgressões das regras prisionais, pois uma ação que seria simples, caso realizada fora da penitenciária, ganha outra dimensão dentro das grades da cadeia:

[...] elas estão montando *Fernão Capelo Gaivota*, que tem toda uma associação com a liberdade, com sair. Nós ensaiamos numa sala de aula, e eu pedi: junta aquelas duas mesas. E sempre uma guarda me acompanha: junta aquelas duas mesas e sobe em cima. Subir em cima da mesa é um ato de rebeldia, uma transgressão total, você tá entendendo?

A cena realizada sobre as mesas era justamente o ato de voar realizado pela personagem Fernão Capelo Gaivota. Em alguma medida, o desejo de liberdade encenado pelo grupo Mulheres de Atenas também esgarçou as regras de aprisionamento da penitenciária, possibilitando instantes de liberdade, mesmo que artística.

Interessante observar que, no início de 2020, quando visitei o grupo Mulheres de Atenas, entrevistaria três atrizes que participaram das peças *O Caso do Vestido* e *Fernão Capelo Gaivota*. A primeira vez que estive na Penitenciária Feminina de Ribeirão Preto não pude realizar as entrevistas, pois a ordem judicial com a autorização não havia chegado a tempo. Por isso, nesse primeiro contato, limitei-me a acompanhar o ensaio do grupo. Retornei duas semanas depois, já devidamente autorizado, mas duas atrizes tiveram a liberdade “cantada”. Mesmo sendo uma perda para a pesquisa, a concretização da liberdade conquistada e já não poetizada em cena é muito mais importante do que qualquer estudo. Elas já não estão na gaiola, pois podemos dizer que, felizmente, voaram!

3.3.1.1 Da Penitenciária Feminina de Ribeirão Preto ao Teatro Santarosa

A peça *Mas que vejo eu aí... que quadro d'amarguras!*, realizada pelo grupo Mulheres de Atenas no ano de 2017, baseou-se em relatos de empregadas domésticas. Em 2016, a hashtag #euempregadadomestica – projeto Nossa Voz Ecoa – ganhou grande repercussão, e as histórias narradas foram agrupadas em uma página na rede social Facebook. Nela, mulheres compartilharam depoimentos sobre diversos formatos de violências, humilhações e constrangimentos sofridos no período laboral realizado na residência de outras pessoas. A ideia da peça partiu de Magno Bucci, que observou existirem semelhanças entre os relatos das empregadas domésticas e as histórias que as mulheres presas haviam confiado a ele e propôs ao grupo abordar o tema em sua próxima encenação.

Em 2017, o grupo Mulheres de Atenas mantinha certa estabilidade no elenco, que se compunha das atrizes Aline Lemos, Aline de Fátima, Daliana Aparecida, Fernanda Cristina,

Geise Fernanda, Gisele Aparecida e Tatiana Rodrigues. Por isso, o diretor do grupo tentou colocar em prática um projeto antigo: promover uma apresentação fora dos muros da prisão.

Ainda que tenha iniciado seu trabalho com presas do regime fechado, ao longo dos anos o grupo Mulheres de Atenas passou a ser composto de mulheres que cumpriam pena no regime semiaberto¹⁷⁵. A mudança deu-se, entre outros motivos, pela maior facilidade em fazer uso de materiais trazidos de fora do ambiente prisional nas experiências cênicas realizadas. Ser composto de mulheres aprisionadas em regime semiaberto foi essencial para que ocorresse a apresentação no Teatro Santarosa, em Ribeirão Preto.

Ainda que vislumbrando a possibilidade de concretizar a saída das atrizes para se apresentar fora da penitenciária, Magno foi cuidadoso em como trazer essa informação para as atrizes, que foram consultadas sobre seu interesse ou não de se apresentar no Teatro Santarosa quando a viabilidade da proposta já estava assegurada¹⁷⁶. A experiência indicava a Bucci que trazer expectativas que não se concretizassem seria cruel (para fazer uso da expressão da professora Denise Carrascosa) com quem está apartada do convívio social. Por esse motivo, o espetáculo foi construído para seguir o formato de apresentação recorrente no grupo Mulheres de Atenas, que é o de se apresentar para o público institucional, composto das companheiras de encarceramento, de funcionários e, eventualmente, de familiares das presas.

O envolvimento das atrizes no processo de construção da peça foi um elemento fundamental. É o que rememora Aline Lemos, ao narrar que, nos dias em que Magno Bucci não estava na penitenciária, elas se encontravam para ensaiar, preparar os objetos cênicos e o cenário e, na cela, umas ajudavam as outras, principalmente aquelas que encontravam maior dificuldade com a leitura e em decorar suas falas. A atriz ressalta ainda que as orientações trazidas por Magno não se limitavam à posição em cena, à altura da voz ou todos os outros elementos técnicos que fazem parte da criação de um espetáculo, elas eram voltadas também para o fortalecimento da autoestima das atrizes, fragilizada pelos anos de encarceramento.

Nós: “oh professor, eu não sei se vou conseguir fazer”. E ele: “então Aline, calma”. “Eu vou ter que falar assim, vou ter que falar assim e assado.” E ele

¹⁷⁵ Magno Bucci iniciou sua trajetória artística com presas do regime fechado, uma vez que a Penitenciária Feminina de Ribeirão Preto mantém prisioneiras em ambos os regimes. Existem diferenças importantes para as presas em estarem em um regime fechado ou no semiaberto, pois, no primeiro, as restrições de movimentação são mais severas, além de, no regime fechado, serem menores as possibilidades de trabalho e estudo. Mas, por desconhecimento, acreditávamos que as presas do regime semiaberto passassem o dia fora do presídio, o que não ocorre. Apenas uma pequena parcela da população que cumpre pena nesse regime consegue autorização para trabalhar ou estudar fora do presídio durante o dia.

¹⁷⁶ A saída das atrizes do presídio demandava autorização judicial, apoios para que não houvesse custo no aluguel do teatro (uma vez que o projeto não conta com financiamento público ou privado), autorização da direção do presídio etc.

falava: “não Aline, estuda, se concentra que você vai conseguir” (LEMOS, 2020).

A estreia do espetáculo ocorreu dentro da Penitenciária Feminina de Ribeirão Preto e foi marcada por grande emoção por parte de todos que presenciaram o evento. Segundo Aline Lemos (2020), mesmo as agentes penitenciárias, que estavam ali trabalhando, ficaram comovidas com a apresentação, assumindo assim a posição de espectadoras:

[...] foi muito emocionante! Várias delas choraram, porque, querendo ou não, é a realidade que a gente vive hoje na sociedade, todas as pessoas vivem e se calam. Então muitas que estavam ali se depararam com o que, com a Maria, sabe? Se depararam com a gente que estava ali.

Se a apresentação ocorrida dentro da penitenciária foi marcada pela emoção das atrizes e espectadoras(es), a saída da cadeia para o Teatro Santarosa também foi um acontecimento que modificou a rotina da Penitenciária Feminina de Ribeirão Preto. Em uma memória poética, Aline Lemos conta que não foram apenas as sete atrizes que deixaram a prisão naquele 30 de junho de 2017, pois elas levaram consigo as 300 mulheres com quem compartilhavam a penitenciária. Magno Bucci conseguiu com a direção da penitenciária que as atrizes não fossem algemadas quando tomassem o “bonde” em direção ao teatro. Por sua vez, tanto o diretor do espetáculo como a direção da penitenciária criaram um pacto de confiança para que não houvesse problemas durante a saída, pois isso inviabilizaria que o grupo voltasse a se apresentar fora da prisão (LEMOS, 2020). Para não se destacar das atrizes, que vinham uniformizadas, Magno optou em se vestir de calça bege e camisa branca, cores padrão do vestuário utilizado no sistema penitenciário do estado de São Paulo e de uso proibido para pessoas em liberdade que porventura adentrem na prisão.

Figura 69 – Magno Bucci e as atrizes do grupo Mulheres de Atenas



Fonte: Elenco... (2017).

A administração ofereceu o envio de alimentação para o dia da apresentação, mas não foi necessário. Quando as atrizes chegaram ao teatro, Magno Bucci havia preparado uma

grande mesa com alimentos, que incluíam sanduíches de metro, sucos variados e refrigerantes.

A chegada no Teatro Santarosa também marca uma importante lembrança para Magno Bucci. Ao se ver em um grande espelho dentro do camarim, uma das atrizes afirmou ao diretor: “há quanto tempo eu não me vejo!”.

[...] tenta entender o sentido filosófico: “há quanto tempo eu não me vejo!”. Foi a expressão dela, olha a extensão disso. Ela não se via, lá o espelho é deste tamanho [sinal de pequeno com as mãos], o que elas usam. Mas isso aí tem um alcance interno que ela não se vê como pessoa, como gente, com identidade, como coisa nenhuma! “Há quanto tempo eu não me vejo!”. Não era nem se estava gorda ou magra, então essa experiência foi muito louca (BUCCI, 2019).

Figura 70 – Atrizes refletidas em espelho



Fonte: Joel Silva (2017b).

Figura 71 – Atriz se maquiando no Teatro Santarosa



Fonte: Elenco... (2017).

O caráter simbólico da possibilidade de “se ver” após um longo período de aprisionamento permite indagar que as atrizes do espetáculo *Mas que vejo eu aí... que quadros d’amarguras!* também tiveram a oportunidade de serem vistas e ouvidas como criadoras de um evento espetacular que transcendeu, mesmo que temporariamente, o apartamento social imposto pelo Estado. Além dos espectadores que compareceram ao Teatro Santarosa, o espetáculo chegou às companheiras de encarceramento e às famílias das atrizes por meio de chamadas ao vivo realizadas pela rede de televisão EPTV (afiliada da Rede Globo em Ribeirão Preto). Aline Lemos (2020) conta da importância desse momento para ela e para sua família:

[...] foi transmitido ao vivo pelo jornal, não a peça, mas um trecho. Eu avisei meus pais com antecedência, no dia de visita, que a gente ia se apresentar; minha família inteira estava ligada no jornal esperando, meu pai assistiu tudo, ele falou para mim, ele disse: “Aline, no dia que eu vi você se apresentando, eu vi naquele dia que você quis ser uma pessoa melhor, que você deu uma sequência na sua vida”. Foi muito emocionante para eles, foi muito emocionante para o meu filho, ele falava: “olha minha mãe, está na

televisão, né”, nossa foi muito legal, minha vó me assistiu, nossa, sem palavras.

Torna-se uma tarefa difícil identificar todas as emoções presentes na saída das atrizes da Penitenciária Feminina de Ribeirão Preto para se apresentar no Teatro Santarosa. A dedicação para a realização da encenação, o enfrentamento das dificuldades técnicas e a ansiedade para se apresentar ao público parecem comuns às experiências artísticas em diversos contextos. Por sua vez, ficar famosa dentro do raio, ver a rua após anos, vestir-se com roupas proibidas na cadeia, alimentar-se de forma diferente, relatar uma novidade para a família em um dia de visita ou, simplesmente, poder se olhar em um espelho que permita a visão do próprio corpo por inteiro são, de alguma forma, atravessamentos presentes em poucas obras de arte.

3.3.1.2 *Mas que vejo eu aí... que quadros d'amarguras!*

Provavelmente, quem esteve no Teatro Santarosa para assistir ao espetáculo *Mas que vejo eu aí... que quadros d'amarguras!* tinha conhecimento prévio de se tratar de uma peça realizada por atrizes aprisionadas. Mas, se algum espectador sem essa informação esteve na plateia, a observação atenta do cenário já estimularia algumas leituras sobre a experiência¹⁷⁷.

Figura 72 – Cenário do espetáculo *Mas que vejo eu aí... que quadros d'amarguras!*



Fonte: Teatro... (2017).

Inicialmente, é perceptível que o cenário possui dimensões reduzidas, construído para apresentações em locais pouco amplos. O mobiliário é ilustrativo, confeccionado com pintura

¹⁷⁷ A maioria das imagens utilizadas nesta seção foi extraída de gravação audiovisual realizada pela TV Unaerp do espetáculo *Mas que vejo eu aí... que quadro d'amarguras!*. Os fragmentos do texto do espetáculo foram transcritos da mesma gravação (TEATRO..., 2017).

e colagem em um painel de papel pardo. O cenário é utilizado para as entradas e as saídas da cena, o que traz independência ao espetáculo em relação ao espaço ocupado.

A imagem é a de uma sala de estar, com metade de uma porta à esquerda e, no lado oposto, imagens de revistas que simulam retratos na parede. Para quem conhece a realidade prisional, torna-se perceptível que o material utilizado para a construção da cenografia é o de uso corrente na cadeia.

O espetáculo é dividido em quadros autônomos, que narram humilhações sofridas em contextos diferentes por empregadas domésticas. A primeira cena já apresenta ao público a temática abordada, pois a personagem Patroa entra gritando: “Maria! Maria! Mas que empregadinha devagar... Maria!” (TEATRO..., 2017). Em seguida, Maria atende ao chamado, mas a empregadora emenda: “Maria, que demora, você tem que vir assim que eu te chamo!” (TEATRO..., 2017). O figurino de ambas demonstra a posição social das personagens, acentuada pela corporeidade das atrizes.

Figura 73 – Cena Maria e Patroa



Fonte: Teatro... (2017).

A patroa está organizando um jantar para as amigas e, por isso, ameaça Maria dizendo que, se tudo não sair perfeito, ela será demitida. Aos poucos, as convidadas chegam. Todas demonstram ser fúteis, falam de viagens à Europa como símbolo de suas riquezas e se cumprimentam com beijos falsos, nos quais os rostos não chegam a se encostar.

Figura 74 – Cena patroas brindando



Fonte: Teatro... (2017).

O jantar não é representado, as personagens saem de cena por um lado do cenário e retornam pelo outro, afirmando que “a comida estava ótima”. Após alguns instantes, uma a uma as “ricas” despedem-se e vão embora. As outras que permanecem passam a criticar a “amiga” que saiu, seja por estar “gorda”, seja pelas roupas que usa. Ao estar só, a dona da casa então sentencia: “Saiu tudo como eu queria, elas ficaram morrendo de inveja” (TEATRO..., 2017). Em seguida, chama Maria:

Patroa: O jantar foi como eu queria, mas agora, Maria, arrume toda essa bagunça, não quero um talher fora do lugar, não importa a hora que você saia, pode ser à uma hora da manhã. Para não dizer que eu sou ruim, pode levar os RESTOS dos doces para sua casa, porque seus filhos nunca comeram isso, né? Eles vão gostar¹⁷⁸ (TEATRO..., 2017, destaque da autora).

A segunda cena inicia-se com uma candidata à vaga de empregada doméstica chegando na casa de uma das convidadas da festa representada anteriormente. Rita, a candidata, apresenta-se como indicada de Maria, o que forma certo vínculo com a cena anterior. A patroa está precisando de uma nova empregada, pois a anterior “não gostava de fazer nada”. No começo da entrevista são indagadas informações pessoais: “Tem filhos? Há quanto tempo procura emprego? Tem alguma doença? Mora perto daqui? (Porque não gosto de pagar passagem para empregada)” (TEATRO..., 2017).

A corporeidade da atriz que representa Rita também é similar à adotada pelas presas dentro da penitenciária: mãos para trás, cabeça baixa. Chama a atenção ainda que, após a entrevista, inicia-se uma “inspeção física”, que remete à compra de pessoas escravizadas advindas do continente africano entre os séculos XVI e XIX no Brasil.

¹⁷⁸ Relato original: “Sou filho da dona Mirian, ex-empregada doméstica. Ela começou a trabalhar aos 8 anos de idade, cuidando de uma outra criança. Essa era a única forma de ajudar sua mãe, minha avó, nas despesas de casa. Já nessa idade sentiu o peso da profissão. Ao decorrer da vida trabalhou em diversas residências como empregada doméstica. Em todas elas, com exceção de uma, foi humilhada e tratada como subserviente. Irei listar apenas algumas situações que ela enfrentou, pois são muitas. [...] 2- Já trabalhando em outra casa. Em um belo dia sua patroa fez uma festa, comprou vários doces. No final da festa, ela chamou minha mãe e disse: ‘Leve o resto dos doces e aperitivos pros seus filhos, eles vão gostar, nunca comeram isso, né?’”. Disponível em: <https://www.facebook.com/euempregadadomestica/posts/1100468159999925/>. Acesso em: 23 jun. 2020. Mantivemos as grafias originais de todos os relatos retirados da página “Eu Empregada Doméstica”, do Facebook.

Figura 75 – Cenas da entrevista de emprego e da inspeção física



Fonte: Teatro... (2017).

Ao fim da “inspeção”, a patroa apresenta as regras da casa para as empregadas domésticas:

Você vai ser contratada para cuidar da minha casa, cuidar dos meus filhos e , principalmente, para cozinhar para a minha família. Você vai cozinhar para minha família e não para você, então, por favor, todos os dias traga uma marmita, um par de colheres de sua casa e coma antes de nós na mesa da cozinha. Não é por nada não, é só para manter a ordem da casa¹⁷⁹ (TEATRO..., 2017).

A saída de Rita e da patroa é sucedida pela entrada de outra patroa, modificando a cena que será representada: “Joice! Joice! Cadê essa empregadinha vagabundinha? É hoje que eu vou demitir ela” (TEATRO..., 2017). Joice, que é representada pela mesma atriz que havia feito Maria na primeira cena, e que mantém o figurino, atende ao chamado. A patroa então a interroga sobre por que demorou e o que havia feito até o momento no serviço, sempre em tom crítico. Ao fim, ordena que vá ao mercado buscar leite.

A personagem sai e, logo após, retorna com uma caixa de leite nas mãos. Pelo lado oposto, a patroa também entra em cena. Ao receber o leite de Rita, a patroa então a repreende:

Patroa: O que é isso?

Joice: Leite

Patroa: Você foi ao mercado para comprar leite e comprou essa porcaria de marca barata? Se na favela que você mora você está acostumada a tomar essa porcaria, leva isso para a sua casa [atira a caixa em direção a Joice] e depois compra um leite de verdade¹⁸⁰ (TEATRO..., 2017).

¹⁷⁹ Relato original: “Joyce, você foi contratada pra cozinhar pra minha família e não pra vc. Por favor, traga marmita e um par de talheres e se possível coma antes de nós na mesa da cozinha . Não é por nada tá filha, só pra gente manter a ordem da casa (Patroa Jussara, em Santos 2009 - meu último emprego como doméstica) #EuEmpregadaDoméstica”. Disponível em: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=10201696303364828&id=1697347352 . Acesso em: 23 jun. 2020.

¹⁸⁰ Relato original: “Você foi ao mercado pra comprar leite e comprou essa porcaria de marca barata? Se na favela que você mora cês tão acostumado a tomar isso leva pra sua casa e me compra um leite de verdade (Um

A patroa abandona a cena após o ataque. Joice volta-se lentamente, recolhe a caixa de leite caída no chão e sai, encerrando o quadro.

Figura 76 – Cena Patroa atirando caixa de leite



Fonte: Teatro... (2017).

Outra personagem vem à cena carregando um caderno e lendo em voz alta. Ela veste roupas que remetem a uma pessoa jovem. Ao se sentar diante do público, compartilha que deve estudar para uma prova importante. Repentinamente, ela volta-se para trás, perguntando: “quem apagou a luz?”.

Figura 77 – Filha da empregada estudando e patroa ofendendo-a



Fonte: Teatro... (2017).

A patroa entra enraivecida, acusando a estudante de estar novamente bagunçando sua casa com os livros e gastando energia elétrica. Após diversas reprimendas, ela identifica a estudante como filha de sua empregada:

Sabe de uma coisa, você estudando ou não, você nunca vai ser nada nessa vida, sabe por quê? Porque você é filha de empregada, filha de empregada nada é, nada consegue nessa vida. O máximo que você vai conseguir, sabe que é? É ser uma empregadinha igual a sua mãe é para mim¹⁸¹ (TEATRO..., 2017).

cara qualquer que eu esqueci o nome, São Vicente, 2006) #EuEmpregadaDoméstica”. Disponível em: <https://www.facebook.com/euempregadadomestica/posts/1099852620061479/>. Acesso em: 23 jun. 2020.

¹⁸¹ Relato original: “(Relato C.S.) Aos 13 anos vim morar na casinha dos fundos da casa dos patrões da minha mãe, onde ela era e ainda é empregada doméstica. [...] Lembro de estudar na mesa da cozinha da casa dos

A estudante vai deixando a cena lentamente, mas a patroa segue em seu encalço aos gritos, que apenas cessam quando as duas já não estão à vista dos espectadores.

Na cena seguinte, ocorre um jogo entre as linguagens narrativa e dramática. Uma atriz dirige-se à boca de cena e começa a relatar em primeira pessoa para o público:

Trabalhei de caseira doméstica durante quatro anos, mas eu não podia receber um amigo. Os patrões só vinham de final de semana, mas eu nem podia sair de casa. Eles chegavam só de madrugada, e eu devia ficar acordada até de madrugada só para abrir o portão da garagem. Durante a semana, eles ligavam toda hora, e eu tinha que atender, senão...¹⁸² (TEATRO..., 2017).

Ao fundo, aparece a patroa, que está telefonando para saber se a trabalhadora havia seguido todas suas orientações. Os aparelhos telefônicos são simbolizados com as mãos. Nessa chamada, a patroa adverte: “sei tudo o que tem aí viu, tudo, tudo” (TEATRO..., 2017).

patrões, pois na minha não tinha um lugar próprio para isso, e lembro do quanto eu parecia incomodar. ‘Você não pode ajudar a sua mãe e continuar a estudar depois?’, perguntou a patroa da minha mãe certa vez e ouvi, em seguida, a negação da minha mãe que me salvara: ‘Ela já acabou e estava indo pra casa. Não preciso de ajuda. Já estou acabando aqui...’. E foi assim que perdi o meu local preferido de estudo, perto da minha mãe. Os anos passaram e, com a iminência do vestibular, precisei, mais uma vez, de um lugar calmo para estudar. Lembro-me de perguntar à patroa da minha mãe se poderia ocupar a escrivaninha de um dos quartos vazios da casa para esse propósito e a resposta foi positiva e, até, elogiada. Até que, um certo dia, já tarde da noite, me assustei quando a luz do quarto apagou; era ela, a dona da casa, apagando a luz. Ela não tinha me visto e quando avisei que ainda estava ali, ouvi como resposta: ‘Você não me disse que iria estudar até tão tarde. Sua mãe irá me ajudar a pagar a conta de luz? Se não vai, por favor, guarde isso tudo e vá para a sua casa e aprenda a não abusar da boa vontade’. Respondi apenas um ‘tá bom’ e ela continuou: ‘você tem que aprender que aqui a dona da casa sou eu e você e sua mãe são minhas empregadas’. E, assim, mais uma vez, perdi mais um lugar de estudos, mas não desisti. Continuei a estudar na minha casa, – quero dizer: na casa dela, mas que era destinada a ser o meu devido lugar – de madrugada, e assim passei para uma universidade federal, me formei pedagoga e, no último ano, tornei-me Mestre em Educação. #EuEmpregadaDoméstica”. Disponível em: <https://www.facebook.com/euempregadadomestica/posts/1100603033319771>. Acesso em: 23 jun. 2020.

¹⁸² Relato original: “(Relato C.T.) Trabalhei de caseira doméstica durante 4 anos, não podia receber amigos em casa, não podia sair de casa os patrões só vinham no fim de semana, chegavam de madrugada e eu era obrigada a ficar acordada esperando pra abrir o portão da garagem, durante a semana eles ligavam toda hora e tinha q atender senão a Patroa falava: onde você estava? Por q vc demorou pra atender o telefone, vc tá aqui é pra trabalhar. final de ano tinha q passar cozinhando pra eles e natal tbm, e nem podia provar a comida, ela vivia me chamando d gorda falava q Eu nunca seria nada na vida, dizia q eu era miserável, certa vez fui tomar um pouco d refrigerante q tinha sobrado na geladeira, quando eles voltaram na semana seguinte queriam saber onde estava o refri, eu disse q tinha tomado e essas foram as palavras da Patroa *da próxima vez q eu deixar alguma coisa na geladeira não é pra comer pode deixar estragar mas não é pra comer ou beber nada, vc está aqui é pra trabalhar e não pra comer além de td vc tá muito gorda* pra mim isso foi o fim, na semana seguinte pedi demissão. #EuEmpregadaDoméstica”. Disponível em: <https://www.facebook.com/euempregadadomestica/posts/1111273122252762>. Acesso em: 23 jun. 2020.

Figura 78 – Cena do espetáculo *Mas que vejo eu aí... que quadro d'amarguras!*



Fonte: Teatro... (2017).

Ocorre então o retorno à linguagem narrativa, e a personagem relata as humilhações e os constrangimentos sofridos durante o trabalho: “Natal e final de ano, eu tinha que passar cozinhando para eles, e eu nem podia provar a comida, ela vivia me chamando de gorda” (TEATRO..., 2017). A patroa retorna em nova ligação, afirmando que a trabalhadora é gorda e que nunca vai conseguir ser nada na vida.

Por fim, a trabalhadora conta ao público que certa vez bebeu um “restinho de refrigerante sem gás que estava na geladeira”. As consequências são representadas em cena em formato dramático, com a patroa pondo a empregada em seu *devido lugar*: “Da próxima vez que você comer ou beber alguma coisa de dentro desta casa eu vou te demitir, você está aqui para trabalhar [...] e, além de tudo, você está gorda” (TEATRO..., 2017).

Figura 79 – Cena do espetáculo *Mas que vejo eu aí... que quadro d'amarguras!*



Fonte: Teatro... (2017).

O espetáculo, que já caminha para o fim, apresenta outro contexto enfrentado por pessoas que laboram em ambientes domésticos. Em cadeira de rodas, entra uma personagem, aparentemente idosa. Ela está acompanhada por duas trabalhadoras, que, pelos figurinos, são a empregada doméstica e a cuidadora. Seguindo a dinâmica até então trazida na peça, a patroa já adentra a cena atacando verbalmente as trabalhadoras: “Você quer me derrubar, oh

empregadinha incompetente”¹⁸³ (TEATRO..., 2017). Ao ser posicionada com a cadeira de rodas no centro do palco, a patroa agride fisicamente a empregada que empurrava a cadeira.

A relação conflituosa acentua-se com a tentativa das empregadas em fazer a idosa tomar seus remédios, o que ela se nega a fazer. Em seguida, a cuidadora pede para sair mais cedo, uma vez que seu filho está doente em casa. A patroa então ataca: “Filho de pobre não fica doente, o que você tem é preguiça de trabalhar” (TEATRO..., 2017).

Figura 80 – Cena do espetáculo *Mas que vejo eu aí... que quadro d’amarguras!*



Fonte: Teatro... (2017).

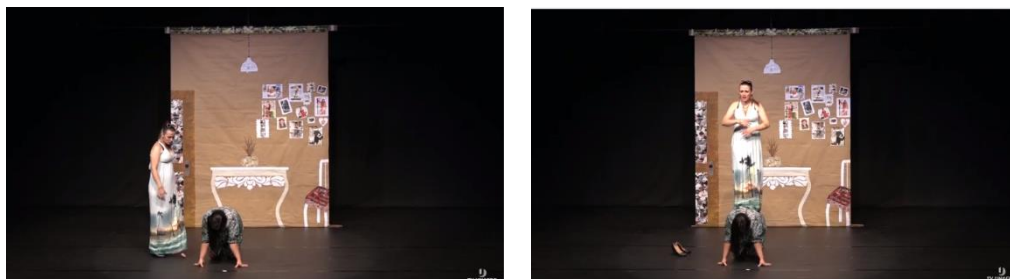
As ofensas seguem, com a idosa suspeitando tanto da cuidadora como da doméstica de estarem roubando sua casa. A idosa ainda afirma que, mesmo se não estivessem, o próprio salário pago a elas por sua filha é um roubo, pois “elas não fazem nada”. Nesse momento, ela faz uso de um ataque racista contra as trabalhadoras: “porque negra nem é gente, vocês deveriam continuar como escravas”. A cena encerra-se com um último desrespeito à empregada doméstica: “vai, empurra essa cadeira aí, mas não põe o dedo sujo em mim” (TEATRO..., 2017).

A cena seguinte parece uma repetição da temática já apresentada, pois se trata de uma entrevista de emprego para o trabalho doméstico. A candidata então responde a perguntas

¹⁸³ Relato original: “(Relato A.S) Olá! Hoje eu quero contar algo que aconteceu com minha mãe. Algo que me magoou tanto, que acho que nem sei explicar. Minha mãe trabalha em um prédio a mais de vinte e cinco anos, e hoje ela chegou rindo em casa me falando ‘Filha, hoje eu acho que estou com uma paciência enorme’ e eu perguntei o porquê e ela começou a me falar rindo. Sabe, hoje enquanto ela estava limpando os elevadores, chegou uma moradora com a filha dela, e está moradora está bastante doente, tanto que ela está de cadeira de rodas, nisso minha mãe se ofereceu para ajudar a colocá-la no táxi, nisso ela pegou na perna da mulher, logo em seguida a filha deu um tapa na mão da minha mãe e disse ‘não é pra encostar na minha mãe, você está mexendo com produto de limpeza’. Gente, ela falou isso rindo pra mim, mas sabe quando você vê nos olhos o quanto isso machucou? Eu estou contanto isso e estou chorando sabe. Porque é difícil pra mim ouvir isso, ela criou eu e meu irmão, limpando chão, ela deu uma educação maravilhosa, estudo, curso e nos criou com dignidade, é impossível aceitar que alguém tenha nojo da minha mãe. #EuEmpregadaDoméstica”. Disponível em: <https://www.facebook.com/euempregadadomestica/posts/1183985764981497>. Acesso em: 25 jun. 2020.

sobre experiência, filhos e se é alfabetizada. Durante a entrevista, a candidata ao emprego abaixa-se, ficando com os joelhos e as mãos no chão.

Figura 81 – Cena do espetáculo *Mas que vejo eu aí... que quadro d'amarguras!*



Fonte: Teatro... (2017).

A patroa sobe nas costas da candidata ao trabalho doméstico, enquanto aponta quais são as necessidades que ela tem:

Porque eu preciso de uma empregada para limpar todos os banheiros, para limpar a merda que meu filho faz todo o santo dia, para limpar a merda que meu marido faz também, para limpar a merda que meus amigos que vêm lá de fora fazem também, eles vêm aqui só para fazer merda, merda e merda, em cima de merda. Preciso também que você limpe o canil, limpar as merdas que meus cães fazem todos os dias. Você está me ouvindo? Ou não? Porque parece que está um pouco difícil para você. Eu preciso de uma pessoa para limpar a merda, a merda que esse Brasil tá também. Eu já não aguento mais tanta merda. Essa merda de sociedade. Essa merda de injustiça (TEATRO..., 2017).

As outras atrizes entram em cena e buscam retirar a patroa das costas da empregada, ela reluta e tenta permanecer, mas é contida, tendo os braços imobilizados.

Figura 82 – Cena do espetáculo *Mas que vejo eu aí... que quadro d'amarguras!*



Fonte: Teatro... (2017).

As atrizes posicionam-se ante o público, todas tornam-se empregadas domésticas e dirigem-se ao público como se fossem seus patrões. As falas são feitas alternadamente pelas

atrizes e trazem o ponto de vista das mulheres que se sustentam prestando trabalho doméstico para outras pessoas.

Dona fulana, não vou mais trabalhar na sua casa. / Segunda-feira fui parar no hospital com uma crise de nervos, parecia que ia me dar um AVC. / Eu preciso de dinheiro, mas preciso mesmo é de saúde. / [...] Para que não fique inimizades, repense a forma como lida com suas empregadas. / A senhora estudou tanto para entender as relações de poder, para não precisar exercer com as mulheres mais pobres. / Barganhar o preço de salário com a gente é uma característica bem cruel. / [...] Nada justifica a exploração. / No mais, agradeço pelo trabalho, boa sorte na próxima escolha, mas mude um pouco em relação com os funcionários. / Chamar somente para fazer uma refeição na mesa não é o suficiente, se a senhora quer alguém que cuide bem da sua casa por você. / [...] Se outras fizerem tudo, podem ser só mais pobres do que eu, mas não torne a vida delas mais difícil, não se deve lucrar com a pobreza alheia (TEATRO..., 2017).

As atrizes abaixam-se para cumprimentar o público, ouve-se um grito da plateia, e as pessoas presentes no Teatro Santarosa levantam-se em aplausos.

Figura 83 – Encerramento do espetáculo *Mas que vejo eu aí... que quadro d'amarguras!*



Fonte: Teatro... (2017).

Todavia, há um último acontecimento preparado para essa noite. As atrizes recebem uma rosa logo após a salva de palmas.

Figura 84 – Encerramento do espetáculo *Mas que vejo eu aí... que quadro d'amarguras!*



Fonte: Teatro... (2017).

Elas estão visivelmente emocionadas, e, tendo em vista os olhos marejados do autor deste estudo, imaginamos que os espectadores que estiveram no Teatro Santarosa também.

3.3.2 Grupo Confraria da Serra

No ano de 2017, Magno Bucci passou a criar artisticamente com os presos da Penitenciária de Serra Azul I, onde foi criado o grupo Confraria da Serra. A chegada de Magno na penitenciária ocorreu a convite de Reginaldo Araújo e Carolina Zanirato, que, em 2006, trabalhavam na penitenciária feminina e foram transferidos para assumir a direção da penitenciária masculina.

As primeiras peças realizadas pelo grupo foram criadas coletivamente, e é possível observar uma repetição temática que versa sobre o preconceito social que pessoas egressas do sistema prisional sofrem na “sociedade”. Esse foi o enredo apresentado em *O caso da padaria* (2009) e *Grande Hotel Torre de Babel* (2010). Ambas se assemelham em relação ao conflito representado, em que algo de valor não é encontrado na padaria e no hotel e descobre-se que um dos funcionários é ex-presidiário, sendo este, então, rapidamente apontado como o culpado do “crime”. Com o desenrolar dos acontecimentos, revela-se que não houve roubo, mas um mal-entendido, e reaparece o que se supunha ter sido furtado.

Nesses dois espetáculos, a diferenciação dá-se na ambientação das peças, uma padaria e um hotel. Durante a montagem de *O Caso da Padaria*, as personagens foram sendo inseridas na trama conforme o avanço dos ensaios: gradualmente surgiu um português (dono da padaria), o funcionário ex-presidiário, clientes que entravam e tomavam conhecimento do roubo. Mas Magno trouxe então uma questão para ser resolvida pelo elenco: “só têm homens nessa peça, só têm homens, eu preciso de uma personagem feminina, quem é que vai fazer?” (BUCCI, 2019).

A provocação trazida pelo diretor desafia uma das estruturas sociais de uma prisão destinada a homens, que é a supressão de qualquer feminilidade dos presos. Na cadeia, os presos não “comem”, apenas se alimentam, isso por causa da conotação sexual que a palavra “comer” pode assumir em determinados contextos. Um preso identificado como heterossexual não pode fumar do mesmo cigarro ou beber no mesmo copo de um homossexual. Todas as regras de convívio que impõem a exacerbação de uma “masculinidade” ante os outros presos foram tensionadas com a possibilidade de alguém ter que atuar representando uma personagem feminina.

Ante a recusa de todos em representar o papel feminino, Magno deixou o desafio para a semana seguinte de ensaio. A solução encontrada foi de grande inventividade. Segundo Magno Bucci, na semana seguinte, os atores afirmaram ter encontrado uma solução, mas sem que nenhum deles tivesse a necessidade de se caracterizar como uma personagem feminina. Essa seria a mulher do dono da padaria, mas ela não entraria em cena fisicamente, só pelo telefone, quando tomaria conhecimento do que ocorreu e ainda daria sua opinião sobre o culpado: “o personagem apareceu, genial” (BUCCI, 2019).

O espetáculo *Grande Hotel Torre de Babel* foi registrado parcialmente por um videodocumentário realizado pela Unaerp (TEATRO..., 2016), que também acompanhou parte do processo de preparação da peça. O que se observa é uma grande variedade de personagens que compõem o espetáculo: um chinês, que está hospedado no hotel e não consegue encontrar a carteira, um político, que exhibe nos bolsos notas de dinheiro, um jornalista, que está passando pelo local e se inteira do suposto roubo, e o cozinheiro, que possui antecedentes e, por isso, é o principal suspeito.

Figura 85 – Cenas do espetáculo *Grande Hotel Torre de Babel*



Fonte: Teatro... (2016).

Nota: De cima para baixo, da esquerda para a direita, (1) político; (2) espectadores aguardando o início do espetáculo; (3) recepcionista do hotel e repórter; (4) chinês; (5) confecção de taças; (6) cozinheiro acusado de roubo.

Também chama a atenção a capacidade de produção do elenco e a artesanaria necessárias para suprir a limitação de materiais da cadeia. Para ter taças, garrafas de refrigerante foram recortadas e sobrepostas umas às outras. O cenário foi construído com caixas de papelão cobertas de papel pardo. Para criar cenograficamente o salão interno do hotel, realizaram-se colagens de revistas recortadas.

Em 2013, o grupo Confraria da Serra representou o espetáculo *A Paixão de Cristo*. Essa experiência foi registrada em livro, publicado por Magno Bucci no ano de 2014, que conta com o registro fotográfico realizado por César Mulati, a dramaturgia utilizada na peça e os comentários dos atores sobre a experiência.

Magno Bucci (*apud* A ARTE..., 2015) já ambicionava realizar uma remontagem do texto, como rememora:

Dirigi esse texto em 2003, em Barretos, na arena da Festa do Peão. Sempre ficou no meu horizonte remontá-lo, não como apelo religioso ou divino, mas enfocando o lado humano, de angústia e de sofrimento.

Inicialmente a ideia era realizar a peça com as atrizes do grupo Mulheres de Atenas, mas, naquele momento, o grupo Confraria da Serra estava mais estruturado para realizar a encenação. O texto, escrito por Wilson Franco de Britto, e que havia sido utilizado para a encenação ocorrida na arena do Peão de Boiadeiro de Barretos, tinha por base os quatro evangelistas do Novo Testamento: Mateus, Marcos, Lucas e João. O texto foi adaptado por Magno Bucci para melhor servir aos atores amadores que o representariam na Penitenciária de Serra Azul I.

A peça levou mais de um ano para ser ensaiada, em um longo processo de criação. E a estreia, prevista para 29 de março de 2013, Sexta-Feira Santa, teve que ser adiada por “questões alheias à vontade de todos” (BUCCI, 2014), sendo assim apresentada em 29 de maio daquele mesmo ano. O grupo Confraria da Serra teve novamente que lidar com a questão da personagem feminina, mas, dessa vez, não pôde recorrer a nenhuma estratégia, uma vez que Maria, mãe de Jesus, era parte importante da encenação.

O ator Nilson Vieira dispôs-se a fazer a personagem, mas com uma preocupação: a de não ter que modificar a voz fazendo um falsete feminino. Bruno Soares, único ator que participou de *A Paixão de Cristo* e que segue no grupo Confraria da Serra, conta que Nilson era um líder religioso na cadeia, e, por isso, nenhum companheiro de encarceramento iria “tirar graça” com ele por representar Maria.

Figura 86 – Personagens Maria e Jesus, no espetáculo *A Paixão de Cristo*

Fonte: Cesar Mulati (BUCCI, 2014).



O ator desenvolveu um relato sobre ter representado Maria em livro publicado sobre a experiência por Magno Bucci:

Eu aceitei o papel com a maior naturalidade, e o engraçado que o grupo também, com grande respeito não só no espaço de ensaio, mais [*sic*] com o ambiente de convívio também (VIEIRA *apud* BUCCI, 2014, p. 122).

A cenografia, os figurinos e os objetos cênicos, como recorrente nas experiências artísticas realizadas por Magno Bucci no sistema penitenciário, são resultados do trabalho de artesanato realizado pelos atores do grupo Confraria da Serra. Um aspecto interessante do cenário é que ele está preso com um “bate”, mistura adesiva realizada pelos presos para fixar cortinas, contornando o impedimento de se fazer furos na parede. O “bate” é utilizado principalmente para dar privacidade aos detentos que recebem visita íntima.

Mesmo que um espetáculo baseado nos livros sagrados das crenças cristãs tenha forte apelo religioso, o objetivo do grupo foi “contar simplesmente parte da história de um homem que sofreu até o limite – e morreu – debaixo da insanidade e preconceito de outros homens” (BUCCI, 2014). Nesse sentido, a tragédia do Nazareno aproxima-se em muitos aspectos com a dos atores do grupo Confraria da Serra, ambos arrastados por soldados ante a “justiça” dos homens, condenados e sujeitos à execração pública: “Povo: Solte Barrabás! Condene Jesus! Dê a sentença de morte! Fora com ele! Crucifique-o! Crucifique-o! A cruz!” (BUCCI, 2014).

Figura 87 – Espetáculo *A Paixão de Cristo*



Fonte: Cesar Mulati (BUCCI, 2014).

Nota: Da esquerda para a direita, (1) bastidores do espetáculo, no alto, é possível ver as cordas que sustentam o cenário fixadas com o “bate”, (2) Cristo sendo “coroados”.

Segundo Bruno Araújo (2020), depois de *A Paixão de Cristo*, o grupo Confraria da Serra realizou os espetáculos *Barbaridade* e, em seguida, *A Firma não Faliu*¹⁸⁴. Sobre o primeiro, contamos com poucas informações sobre a experiência, além do registro de que ele ocorreu. Já o segundo retrata uma empresa próxima à falência, dado o comportamento dos funcionários, pois havia “um preguiçoso, um que era o mais velho que sempre fazia tudo certinho, o que sempre chegava atrasado e tal” (ARAÚJO, 2020). Todavia, pela união de todos, eles conseguem salvar a empresa e manter os empregos que seriam perdidos caso a firma deixasse de funcionar.

O ator Bruno Araújo (2020) aporta a este estudo uma importante reflexão que foi construída com base em sua participação no espetáculo *A Firma não Faliu*:

[...] eu fui o dono da firma, fui empresário, nunca tinha vestido um terno e gravata. Na firma eu vesti um terno. Nossa, eu me olhava assim e dizia: cara, eu nunca imaginei que um dia eu ia usar um terno! Ficava pensando: poxa, acho que eu tenho um lugar na sociedade. Quando eu vivia naquela vida, com a mente fechada, eu pensava: o negócio é viver isto mesmo, eu nunca vou me encaixar em nenhum lugar. Agora, eu interpretando aquele personagem, eu comecei a raciocinar: pô eu tenho jeito para falar, tenho pensamento porque seu Magno não falava nada, eu chegava e conversava com o pessoal da firma como se fosse patrão mesmo.

No ano de 2017, o espetáculo *Nem tudo é o que parece* foi a montagem realizada. A temática abordada voltou a ser a do egresso do sistema penitenciário injustamente acusado.

¹⁸⁴ Em ambos os casos, não foi possível indicar o ano exato da realização dos espetáculos.

Uma peculiaridade da peça é que, em 2017, Magno Bucci completou dez anos de atividade artística na Penitenciária de Serra Azul, por isso os atores resolveram fazer uma homenagem ao inserir na peça, secretamente, uma personagem que imitava o diretor do grupo (MATEUS, 2017). Ao término da peça, outra surpresa: todos os atores relataram ao público a importância do fazer teatral durante o período de aprisionamento.

Entre os anos de 2018 e 2019, o grupo Confraria da Serra realizou três espetáculos em formato de jogral: *Copa do Mundo*, *Éguinha Pocotó* e o *Jogral do Português*. Sobre o último, não temos nenhuma informação adicional além do registro de que ele ocorreu. No jogral da *Copa do Mundo*, realizado no período em que o evento esportivo organizado pela Federação Internacional de Futebol (FIFA) aconteceu na Rússia, o grupo trouxe cantos satíricos sobre as ofensas geralmente dirigidas ao juiz de futebol, chamando-o de “filho da fruta”, para posteriormente questionar: por que apenas a mãe do juiz é lembrada? “E a mãe do bandeirinha?” (PEREIRA, 2020).

Figura 88 – Apresentação do jogral *Copa do Mundo*



Fonte: SAP... (2018).

Éguinha Pocotó foi uma música de sucesso no ano de 2003, cantada por MC Serginho e dançada por Lacreia. Os versos “Vou mandando um beijinho para a menina e para a vovó, só não posso esquecer da minha éguinha pocotó” (ÉGUA..., 2003) foram utilizados como base para a construção do jogral. Sobre essa criação, Leandro Pereira (2020) comenta:

[...] *Éguinha Pocotó* foi uma quebra de gelo, sabe? Você ver que uma música aqui dentro da cadeia, ela é tipo... uma música que dá para você zombar, tirar distração. Você brincar com uma pessoa, pocotó, e a gente quebrou o gelo nesta hora aqui, deixou as diferenças de lado, e lembramos que ali a gente tá para fazer a cena mesmo, artística, como ator.

Em 2020, o grupo Confraria da Serra estreou seu último espetáculo, *A Viagem de Chico*, sobre o qual apresentaremos maiores detalhes a seguir.

3.3.2.1 *A Viagem de Chico*

No decorrer desta pesquisa, o único evento espetacular que pude acompanhar presencialmente foi o espetáculo *A Viagem de Chico*, realizado pelo grupo Confraria da Serra em 2020. Assisti à peça em duas oportunidades diferentes: a estreia e a segunda apresentação, ocorrida como abertura do ano escolar na penitenciária. Não fui o único espectador a acompanhar a apresentação da peça nesses dois momentos, outros espectadores presos também o fizeram, o que gerou alguns interessantes acontecimentos na segunda apresentação, aos quais vamos nos referir mais adiante.

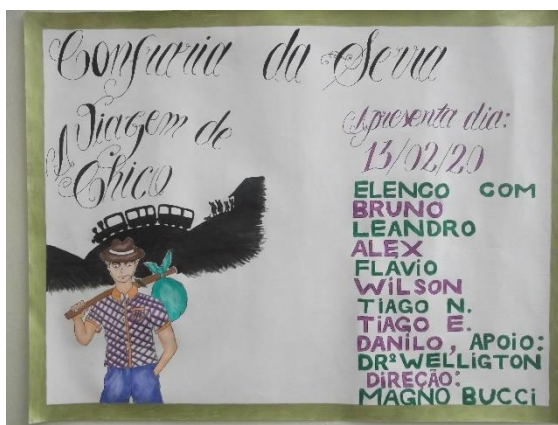
Como espectador externo ao ambiente prisional, e com a atenção redobrada, inerente à posição de pesquisador da experiência que se desenvolveria, alguns aspectos influenciaram minha recepção do espetáculo. A peça ocorreu em um grande galpão, que anteriormente servia para o trabalho dos detentos da Penitenciária de Serra Azul I. Esse espaço é o mesmo utilizado em outras apresentações do grupo, como *Grande Hotel Torre de Babel* e *A Paixão de Cristo*. Para os espectadores, colocaram-se cadeiras de plástico frontais ao espaço cênico que seria utilizado. Elas foram dispostas deixando um corredor no meio: à esquerda, sentam-se os funcionários da penitenciária e convidados e, à direita, os presos.

São muitos os portões de ferro que devem ser transpostos para chegar ao espaço cênico, mesmo ele estando na “frente” da cadeia, ou seja, o local onde o grupo Confraria da Serra realiza seus ensaios e apresentações fica distante das celas onde os presos “moram”. A cada barreira de ferro, formam-se “gaiolas”, portões colocados a poucos metros de distância, em que um somente é aberto quando o anterior está fechado. Os altos ruídos desses portões quando trancados ou destrancados ocupam sonoramente o ambiente, o que impede que pessoas pouco acostumadas ao som percam, mesmo que momentaneamente, a consciência de estar em uma cadeia.

Para acessar o espaço em que ocorrerá o espetáculo, os detentos passam por revista pessoal, que é conhecida na cadeia como “tomar pelado”. O apelido dessa revista deriva da necessidade de os presos tirarem a roupa e entregarem-na ao agente, permanecendo apenas de cuecas enquanto suas roupas são balançadas para verificar se não há nenhum objeto proibido escondido. Por terem “tomado pelado”, os presos adentram no galpão já vestidos, mas arrumando as roupas recém-tiradas.

A peça foi criada tendo como inspiração a personagem Chico Bento, da revista em quadrinhos *Turma da Mônica*, de Maurício de Sousa. A escolha de um dos mais populares gibis brasileiros como fonte de inspiração para um espetáculo teatral dentro de uma unidade prisional dialoga com o formato literário de grande aceitação pela população carcerária. É o que constatou o médico Drauzio Varella ao desenvolver no Carandiru uma grande campanha para diminuir a disseminação do vírus HIV dentro da penitenciária. O material educativo desenvolvido pelo médico fazia uso de histórias em quadrinhos, por ser o gênero mais lido pelas pessoas presas, segundo a observação de Varella (1999) ao longo dos anos.

Figura 89 – Cartaz de Bruno Araújo do espetáculo *A viagem de Chico*



Fonte: Zeca Nosé (2020b).

Criado coletivamente, o espetáculo conta a história de Chico, trabalhador da zona rural que sonha em ir para a cidade grande. Salvo o ator que representou Chico, os outros fizeram mais de uma personagem. A primeira cena do espetáculo é aberta pelas personagens Mãe e Avó. Além dessas, está em cena ao fundo a personagem Rádio, em que um ator está “escondido” debaixo da estrutura de papelão que remete a um aparelho radiofônico.

Figura 90 – Personagens Avó, Mãe e, ao fundo, rádio



Fonte: Zeca Nosé (2020b).

A presença de duas personagens femininas no espetáculo *A Viagem de Chico* vai de encontro, como vimos, a algumas das estruturas de uma cadeia masculina. Um dos atores que representa essas personagens é Bruno Araújo, que também participou de *A Paixão de Cristo* e de diversas outras montagens do grupo Confraria da Serra, pois, na formação atual, é o ator mais antigo do grupo. Bruno (ARAÚJO, 2020) conta que, pela experiência adquirida e por já ser reconhecido no raio como ator do grupo Confraria da Serra, não teve resistência em representar a mãe:

Então, muita coisa mudou na minha mente depois que eu conheci o teatro. Depois que eu comecei a participar das peças, comecei a me interessar mais pelo assunto. [...] Quando eu cheguei aqui e comecei a participar, o gosto por teatro foi aumentando, a paixão pela arte. Comecei a ler livros, comecei a ler histórias de outras pessoas que vem do teatro, comecei a prestar mais atenção quando fala do teatro na televisão, entrevistas de atores, diretores, aí então com isto foi abrindo mais a mente.

Já o outro ator é, segundo Magno Bucci (2019), muito brincalhão, e por isso provavelmente aceitou fazer uma personagem de outro gênero. Além disso, o fato de serem duas caricaturas de mulheres mais velhas deve ter trazido uma tranquilidade maior para os artistas se vestirem com trajes femininos.

As duas personagens femininas fazem com que o espetáculo assuma desde o início um tom cômico. A reação dos espectadores, principalmente dos presos, é imediata, com risadas e gracejos direcionados aos atores. A mãe está cozinhando para a família, a avó tira cochilos e “ronca” enquanto aguarda o almoço. A cena progride até que a mãe decide “ligar” o rádio. Nesse momento, o ator debaixo do aparelho torna-se um locutor. A estação é mudada, o ator faz um chiado e passa para uma canção. Novamente a reação dos espectadores é de muito riso ao perceberem ter um ator dentro da caixa de papelão.

O almoço fica pronto, a mãe chama todos os outros componentes da família para a mesa. Chamam a atenção os objetos cênicos confeccionados pelo grupo: uma panela de pressão, talheres e pratos, todos construídos em papelão.

Figura 91 – Objetos cênicos



Fonte: Zeca Nosé (2020b).

Na casa de Chico, moram, além da mãe e da avó, um primo pouco afeito ao trabalho no campo e que, por isso, sobrecarrega as tarefas diárias de Chico e do pai. Durante o almoço, Chico informa que tem um sonho: ir para a cidade grande. O pai repreende-o, proibindo-o de deixar a família. O espetáculo, que até então explora um tom cômico, torna-se dramático, mas os espectadores não possuem dificuldade em acompanhar a mudança, provavelmente se identificando com o pouco caso da família com os anseios de Chico.

Figura 92 – Chico revela que sonha em ir para a cidade



Fonte: Zeca Nosé (2020b).

Mesmo sem o apoio familiar, Chico decide partir, mas não tem dinheiro. O transporte do campo para a cidade às vezes se assemelha a um ônibus, às vezes a um trem, com um bilheteiro em cena que recebe e acomoda os passageiros. Vêm à cena um pai com seu filho, um ceguinho e um bêbado. Todos os passageiros são recebidos com um aperto de mão, cumprimento padrão entre presos, mas que seria pouco usual em um transporte de passageiros.

Figura 93 – Cenas do espetáculo *A Viagem de Chico*



Fonte: Zeca Nosé (2020b).

Nota: Da esquerda para a direita, (1) ceguinho e bilheteiro que não usa bigode falso, (2) trem/ônibus com passageiros.

Na primeira apresentação de *A Viagem de Chico*, o bilheteiro fazia uso de um bigode falso, e a simples entrada do ator com esse acessório provocou nos espectadores presos diversas gargalhadas. Já durante a segunda apresentação, o ator entrou sem usar a caracterização, o que era perceptível apenas para quem assistiu às duas apresentações. Provavelmente, sendo este o caso, um dos espectadores gritou: “cadê o bigode?”, intervindo no espetáculo. Esse acontecimento ganhou nova significação, pois, após rápida saída de cena, o ator retornou com o bigode reivindicado pelo espectador, que interveio novamente na peça: “agora sim!”.

Outro aspecto importante da cena é que os presos são proibidos de terem qualquer vestígio de barba ou bigode, sob pena de não poderem sair do raio para trabalhar ou estudar e receberem uma punição disciplinar. Provavelmente pelo rosto imberbe ser uma regra, a entrada em cena do ator usando um bigode falso tenha gerado tanta graça para os espectadores.

A cena ainda é marcada pela presença de um vendedor ambulante, que é impedido de trabalhar e expulso do transporte. Chico convence o bilheteiro de deixá-lo viajar sem pagar a passagem, e o trem/ônibus parte em direção à cidade.

Figura 94 – Trêm/ônibus partindo da estação



Fonte: Zeca Nosé (2020b).

Uma vez chegando a seu destino, inicia-se o calvário de Chico, pois, nas cenas que se sucedem, ele é enganado e humilhado pelas personagens que encontra na cidade grande: um traficante de drogas busca aliciar Chico, um ladrão tenta convencer Chico a conduzir um automóvel para um roubo e, por fim, aparece um estelionatário que convence Chico a lhe entregar seus objetos de valor com a promessa de conseguir um emprego para ele. O detalhe é que o único objeto de valor que Chico possui, e provavelmente os atores, é uma camiseta que não faz parte do uniforme do sistema penitenciário.

Figura 95 – Chico e estelionatário



Fonte: Zeca Nosé (2020b).

A barba e o bigode falsos utilizados pelo estelionatário afetam os espectadores, que se divertem com a caracterização. Chico reforça a comicidade da cena ao se referir aos acessórios usados pela outra personagem, em diálogo direto com a reação da plateia. A cena ainda guarda outra passagem cômica: o número de telefone que o estelionatário passa a Chico é 171-171-171, em referência ao artigo do Código Penal do crime de estelionato.

Percebendo que foi enganado e que lhe sobram poucos bens dos que trouxe consigo do campo, Chico encontra um empresário que, ao telefone, esbanja o poder aquisitivo que possui enquanto aguarda seu motorista particular.

Figura 96 – Chico e empresário



Fonte: Zeca Nosé (2020b).

O empresário destrata Chico por este cheirar mal, e então temos o dilema enfrentado pela personagem: deve retornar ao campo ou continuar buscando realizar seu sonho. Para o aconselhar, temos uma forte referência às revistas em quadrinhos da *Turma da Mônica*. Um anjo e um demônio buscam influenciar a decisão. A entrada dessas personagens também diverte os espectadores.

Chico deita-se em um banco e adormece. Mas, momentos depois, é atacado, tendo seus últimos pertences roubados e apanhando do ladrão. A cena é realizada com um simulacro de pedaço de madeira, feito de papelão, que, ao ser batido repetidas vezes no chão, faz um forte barulho. A cena, que provavelmente seria séria, diverte os espectadores.

Figura 97 – Chico sendo agredido



Fonte: Zeca Nosé (2020b).

Ainda com Chico caído no chão, todos os outros atores entram em cena, caminham pelo espaço como se estivessem ocupados demais para perceber os pedidos de ajuda vindos do homem atacado, invisível à vida agitada da cidade grande.

O que fazer com o espetáculo nesse momento foi tema de grande debate entre os integrantes do grupo Confraria da Serra. Aparentemente, havia duas opções: que Chico retornasse ao campo ou permanecesse na cidade para realizar seu sonho. Mas o grupo decidiu por não tomar a decisão, ou seja, a narrativa encerra-se com dois transeuntes ajudando Chico a se levantar. Por sua vez, os atores entenderam que eles próprios eram um pouco Chico, pois suas decisões os levaram para a prisão, tal qual as decisões de Chico o levaram a passar por todo seu calvário na cidade.

O ator Flávio Domingos (2020) traz sua visão sobre o fim da peça, que não termina, apontando ser essa uma decisão coletiva de como os atores queriam que a peça chegasse ao fim:

Uma história com começo, meio e sem o final. Deixar o final para o público decidir do que eles entenderam a peça, que aí vem nós com nosso depoimento em cima da história do Chico. Porque nossa história não tem ainda um fim aqui, dentro deste presídio, mas sim ela teve um começo, estamos no meio, e o fim? Depende de nós, então assim também, a gente se inspira na história do Chico.

Com base na decisão dos atores de que a peça não teria um fim, pois a trajetória dos atores ainda não havia terminado, houve a orientação de Magno Bucci para que cada um escrevesse e decorasse algo que quisesse dizer aos espectadores, mas, em cena, predominaram as falas improvisadas em que foram relatados os “caminhos errados” tomados em liberdade e o desejo de mudança quando deixassem a prisão. Cada ator encerrou sua participação com a frase “eu sou Chico”. Alguns relatos foram extensos, outros curtos. Atores religiosos empostaram a voz como se estivessem pregando em um culto. Observando os espectadores, era perceptível que muitos estavam emocionados, mas se esforçaram para não transparecer, pois “cadeia não é lugar para isso”.

Os espectadores funcionários deixaram primeiro o galpão, e, naquele momento, os presos, atores ou espectadores, gozaram de certa liberdade. Estavam de pé e conversavam com companheiros que não viam regularmente, eram muitos os apertos de mãos entre eles.

3.3.3 Teatro em Presídios: na teoria, a prática é outra

Magno Bucci compreendeu desde o início do projeto Teatro em Presídios que deveria se reinventar artisticamente para trabalhar com atrizes e atores aprisionados. O diretor conta

que preparou um projeto nos moldes “acadêmicos” para apresentar na Penitenciária Feminina de Ribeirão Preto, mas percebeu que a construção teórica que havia elaborado seria de pouca serventia prática:

[...] eu cheguei com um projeto maravilhoso, todo ali, você que é professor universitário sabe, todo fundamentado em bases teóricas. E eu fiquei uma semana, quinze dias conversando com a direção em cima desse projeto, quarenta bibliografias, aquelas coisas... Quando eu entrei, que tive o primeiro contato, eu saí de lá e rasguei o projeto (BUCCI, 2019).

Ao ser perguntado sobre o que sua experiência prévia influenciava no trabalho dentro do sistema penitenciário, o diretor foi taxativo: “eu levo tudo e nada” (BUCCI, 2019). Ao longo da pesquisa, identificamos algumas singularidades dos grupos Confraria da Serra e Mulheres de Atenas, muitas das quais, provavelmente, comuns aos diversos projetos que se desenvolvem nesse ambiente singular.

Inicialmente, temos a seleção dos atores e das atrizes que participarão do projeto. Ela é realizada pela administração da penitenciária, que divulga entre a população carcerária as inscrições abertas para o teatro. Na Penitenciária de Serra Azul I, esse anúncio não é realizado para todos os presos, mas apenas para os que estão nos raios “de baixo”¹⁸⁵, ou seja, aqueles que moram nos raios 1, 2, 3 e 4. Como nos foi explicado por um funcionário durante a pesquisa de campo, a cadeia é igual a escola: quanto mais para frente/baixo estão os presos, melhor comportamento apresentam, os de trás/em cima, considerados de piores procederes, possuem menor acesso às atividades desenvolvidas no presídio (como escola, trabalho e projetos culturais). Após o preso demonstrar interesse, a participação deve ser aprovada pelo diretor de disciplina¹⁸⁶, e, por fim, ele deve ser entrevistado pelos funcionários. Esse processo não conta com a participação de Magno Bucci, que recebe todos os indicados pela administração.

As dinâmicas artísticas desenvolvidas no projeto Teatro em Presídios também são influenciadas pela periodicidade com que ocorrem os encontros, neste caso, uma vez por semana em cada grupo. Isso faz com que, por um lado, alguns processos sejam longos e, por outro, que os atores e as atrizes construam a cenografia, os objetos cênicos e parte da encenação sem o acompanhamento presencial do diretor. Essa dinâmica permitiu que os

¹⁸⁵ Na cadeia, quando um preso “mora” nos raios 1, 2, 3 ou 4, diz-se que ele mora em baixo, mas, se ele ocupar os raios 5, 6, 7 ou 8, diz-se que ele mora em cima. Todavia a arquitetura da cadeia é plana, então a referência se dá para quem está mais à frente ou mais atrás no presídio, tendo como referência a entrada e a saída da cadeia.

¹⁸⁶ Diretor de disciplina é um funcionário do presídio que coordena os outros funcionários que lidam diretamente com os presos. Cabe ao diretor de disciplina aplicar alguma punição ao detento(a) ou permitir ou não que este/esta participe de determinadas atividades.

atores inserissem no espetáculo *Nem tudo é o que parece* uma caricatura de Magno Bucci sem que este tomasse conhecimento antes da apresentação.

Em determinado momento, os ensaios do grupo Mulheres de Atenas transferiram-se para segunda-feira, mas não “funcionava”, pois muitas das atrizes estavam deprimidas por não terem recebido visitas dos familiares no dia anterior, domingo. Por isso, a presença de Magno no sistema penitenciário sempre ocorre após a terça-feira.

Na relação com os integrantes dos grupos, Magno Bucci não pergunta os motivos que os levaram à prisão e apenas toma conhecimento destes quando confidenciados pelos próprios atores e atrizes. Existe um vocabulário próprio que deve ser usado com os atores e as atrizes. Durante os ensaios, não são usados os apelidos adquiridos na cadeia, mas os nomes empregados na “sociedade”. Por sua vez, Magno Bucci construiu uma relação respeitosa com o vocabulário comum aos presos, em que o coletivo de homens é “rapaziada”, nunca “moçada”, pois na cadeia não tem “moça”. A resposta para a pergunta “entendeu?” é “entendeu”, e não “entendi”, uma vez que “entendido” é quem tem proximidade com a homossexualidade. Não se deve chamar uma presa de folgada, tendo em vista que, na cadeia, o adjetivo remete-se ao alargamento vaginal.

A temática que será abordada no espetáculo é discutida por todos os integrantes do grupo, na maioria tendo sido encenados assuntos surgidos nos ensaios e propostos pelos atores e que são levados à cena por meio da improvisação. A repetição temática dos espetáculos *O caso do português*, *Grande Hotel Torre de Babel* e *Nem tudo é o que parece* (que se voltam aos preconceitos sofridos pelos egressos do sistema penitenciário), realizados pelo grupo Confraria da Serra, deriva desse processo. Vale lembrar que cada um desses espetáculos foi montado por atores diferentes.

Em alguns casos, o tema é sugerido pelo diretor do grupo, como ocorreu em *A Paixão de Cristo* e *Mas que vejo eu aí... que quadro d'amarguras!*. Nesses, a decisão não deixa de ser coletiva, pois, além de a proposta ser analisada por todos os integrantes dos grupos, ela ainda é ressignificada durante os ensaios. Os espetáculos *A Paixão de Cristo* e *Mas que vejo eu aí... que quadro d'amarguras!* também possuíam como diferencial a utilização de um texto dramático que foi em grande parte memorizado pelos atores e pelas atrizes, mesmo o texto não sendo encenado *ipsis litteris*.

Os outros espetáculos são criados com base na improvisação dos atores e, posteriormente, roteirizados, e os atores apropriam-se das falas durante os ensaios. Bruno Araújo (2020), único ator entrevistado que participou de *A Paixão de Cristo* e que fez diversos outros espetáculos ao longo dos anos em que está preso, traz uma descrição do

processo de roteirização que Magno Bucci desenvolve e diz que se sente mais à vontade com ele se comparado com a necessidade de se memorizar o texto, como ocorreu com *A Paixão de Cristo*:

Então, seu Magno vem, e ele pega, ele dá uma ideia, tipo, faz de conta que vocês estão em uma praça aí, o que vocês iriam fazer? Aí a gente pega e começa: um vai lá, senta no banco da praça. Aí vem o outro: como você está, tudo bem? Um vai puxando o assunto com o outro como se estivesse se conhecendo ali naquele momento. Aí seu Magno vai vendo, vai pegando as partes críticas e vai dando aquela mudada, ele fala: “eu gostei disso que vocês estão falando, mas gostaria que vocês falassem algo mais. Ou, se não, que vocês comentassem algo político, tenta falar sobre futebol”, aí ele vai fazendo os testes. Onde vê que aquilo ficou bom, ele diz: “é essa daí que a gente vai jogar na peça”.

A cenografia e os objetos cênicos construídos pelos grupos Mulheres de Atenas e Confraria da Serra ganham toda uma significação especial tendo em vista a dificuldade de acesso a materiais disponíveis fora da prisão, mas que dentro dela são inacessíveis. Nesse sentido, elas possuem uma coloração predominante, algo próximo à cor bege, presente nas calças dos presos, nos papelões e no papel pardo.

Além de construir eventos espetaculares significativos para os artistas amadores e os espectadores, ficou evidente ao longo da pesquisa de campo os benefícios psicossociais que o projeto Teatro em Presídios traz para quem participa dele, sendo diversos os depoimentos que apontam essa perspectiva. Por exemplo: Aline Lemos, atriz egressa do sistema penitenciário, relatou que no período de aprisionamento necessitava de medicamentos para conseguir dormir e que a participação no grupo Mulheres de Atenas permitiu que o uso do medicamento fosse gradualmente diminuído, chegando a ser interrompido, até pela necessidade de não estar “sonolenta” durante os ensaios.

Bruno Araújo (2020) também apontou que sua participação no grupo Confraria da Serra trouxe importantes reflexões para sua vida, sendo fundamental que o estudo abordasse a função ressocializadora da experiência coordenada por Magno Bucci:

[...] então eu comecei a imaginar, poxa, se na interpretação eu consigo viver isso, por que não aprender e usar isto na minha vida? Então eu vi que o teatro ele também pode ser usado como ferramenta para ressocializar para as pessoas.

Ao analisarmos a trajetória artística dos grupos Mulheres de Atenas e Confraria da Serra, torna-se evidente a importância dos eventos espetaculares gerados, como também são importantes os relatos de benefícios pedagógicos alcançados por quem está com o corpo aprisionado, mas a criatividade encontra possibilidades de liberdade.

IV UM OLHAR SOBRE O TEATRO AMADOR A PARTIR DE PUTAS, PRESOS E OUTROS EXEMPLOS

Dada a grande diversidade de experiências teatrais desenvolvidas por artistas amadores, torna-se salutar identificar as bases que alicerçam as considerações deste quarto e último capítulo. Temos como fonte primária de informações o espetáculo *Laquê*, realizado pelo grupo Cuíra do Pará com prostitutas do bairro da Campina, e as experiências de Magno Bucci, com pessoas aprisionadas na região metropolitana de Ribeirão Preto. Como fonte secundária, contamos com diversos grupos compostos de amadores com os quais tivemos contato e que desenvolvem suas atividades nos mais variados contextos, tais como: grupos comunitários, de sindicatos e dentro do sistema prisional, além de grupos vinculados a práticas religiosas e a instituições de ensino. Essas experiências são acessadas para ampliar nossa percepção sobre o teatro amador. Contamos, ainda, com o referencial bibliográfico consultado, especialmente minha pesquisa de mestrado sobre o movimento de teatro comunitário argentino (NOSÉ, 2014). Por fim, conto ainda com minha experiência profissional como ator e diretor como referência, uma vez que há mais de vinte anos trabalho com teatro, seja acompanhado por artistas profissionais, seja por amadores.

Ao buscar compreender as singularidades das práticas teatrais amadoras, percebemos que existem algumas características que são específicas destas ou daquelas experiências. Já outras se mostram mais recorrentes. Por exemplo: tanto os grupos Confraria da Serra e Mulheres de Atenas quanto o espetáculo *Laquê* possuíam em seus elencos pessoas com dificuldade de leitura ou iletradas, provavelmente resultado da marginalização a que esses grupos sociais estão submetidos. Muitos outros grupos amadores, em que seus componentes tiveram mais acesso à educação formal, não enfrentam o mesmo desafio. Por sua vez, tende a ser comum que atores e atrizes amadores tenham menos tempo para se dedicar ao fazer artístico, principalmente porque dividem sua prática teatral com diversas atribuições, entre elas, as demandas profissionais que exercem em outro campo de atuação.

Durante os quatro anos em que esta pesquisa foi desenvolvida, uma pergunta foi realizada de forma recorrente pelos interlocutores que dela tomaram conhecimento. Por que seria importante diferenciar amadores e profissionais? Essa opção não seria prejudicial aos amadores, já que se destacam aqueles que são reconhecidos socialmente como praticantes de segunda classe?

Iniciamos o capítulo afrontando essa questão. Para isso, recorremos a Peter Brook (2016) em uma citação longa, mas necessária, para tentar identificar por que optamos em

focar o amadorismo dos artistas que desenvolveram as experiências que apresentamos. No texto, o diretor inglês está buscando diferenciar o teatro e a vida e mostrar o quanto o ator profissional possui competências que apenas ele detém. E propõe um exercício ao leitor:

Peça a um voluntário que ande de um lado a outro de determinado espaço. Qualquer um pode fazer isso. O mais desajeitado idiota consegue; só precisa andar. Ele não faz esforço algum e não merece recompensa. Agora, peça-lhe que tente imaginar que está segurando uma tigela valiosa e que deve andar cuidadosamente para não derramar uma gota sequer de seu conteúdo. Aqui, de novo, qualquer um consegue realizar a situação descrita e movimentar-se de maneira mais ou menos convincente. Neste caso, seu voluntário fez um esforço especial e talvez mereça agradecimentos e alguns centavos como recompensa pela tentativa. Em seguida, peça-lhe que imagine que, enquanto caminha, a tigela escorrega de seus dedos e se despedaça no chão, derramando seu conteúdo. Agora, ele está em apuros. Ele tenta atuar e o pior tipo de atuação amadora, artificial, tomará conta de seu corpo, fazendo com que a expressão de sua face pareça “teatral” – em outras palavras, lamentavelmente irreal. Para executar essa ação aparentemente simples, fazendo com que ela aparente ser tão natural quanto somente andar, é preciso toda a habilidade de um artista extremamente profissional – uma ideia necessita de carne e osso, além de realidade emocional: ela tem de ir além da imitação para que uma vida inventada seja também uma vida paralela, a qual de modo algum pode ser distinguida da coisa real. Agora é possível compreender por que um ator de verdade merece todo o cachê que recebe diariamente das companhias de cinema para apresentar uma imitação plausível da vida cotidiana (BROOK, 2016, p. 11-12).

Nesse caso hipotético, aparentemente, a vantagem recai sobre o praticante profissional, que teria as condições de executar o exercício proposto por Peter Brook com maestria, convencendo os espectadores que o conteúdo da tigela se perdeu e que ele sofre intensamente pelo ocorrido.

Vejamos outra perspectiva de um caminhar em cena, trazido pelo diretor do grupo de teatro Mulheres de Atenas, Magno Bucci. Em uma das montagens realizadas com as presas da Penitenciária Feminina de Ribeirão Preto, um acontecimento tornou-se marcante nas memórias do diretor:

[...] uma menina, ela ia e voltava [dos ensaios], porque ela tinha problemas na cela. Um dia, eu cheguei para ela e disse: “olha, a gente está quase para apresentar, eu não tenho papel para você, porque um dia você vem, outro dia você falta”. E ela disse assim: “professor, eu só quero usar um vestido longo, usar um sapato alto e me maquiar, porque faz cinco anos e três meses que eu não coloco um sapato alto, que eu não visto um longo” - estou chutando o tempo. Então ela disse: “[para mim,] está bom, eu só vou ficar andando”. Ela ficou andando no palco, no fundo, o tempo inteiro, de sapato alto: grande realização! Para ela foi um máximo! Não abriu a boca, não falou um “a”, ficou rodando (BUCCI, 2019).

Se supuséssemos que um mesmo espectador houvesse estado presente nas duas *performances*, provavelmente ele seria afetado poeticamente em ambos os casos, mas de formas diferentes. Enquanto o ator profissional, idealizado por Peter Brook, possui maior

repertório de técnicas, que são acessadas conforme sua necessidade, a atriz do grupo Mulheres de Atenas é estimulada por um desejo íntimo para estar em cena. Além disso, caso esse espectador esteja também encarcerado, ele tende a construir formatos de empatia distintos se a *performance* artística é realizada por uma pessoa de fora ou de dentro dos muros da prisão. Neste último caso, o próprio espectador encarcerado tem mais possibilidade de ser estimulado a entrar em cena, dada a proximidade que com o ator amador; na outra, a tendência é que se construa uma recepção do evento espetacular na qual se admira a capacidade técnica de quem está atuando. Nesse sentido, as considerações de Manfred Wekwerth (1997, p. 37) são um convite à reflexão:

Se o ator profissional consegue enganar no vazio passando por cima do argumento, se lhe são propícias estas ocasiões para desenvolver charme e mostrar profundezas psíquicas, o ator não-profissional fatalmente se embaraça neste matagal: transformando-se exatamente num ator imperfeito.

Não buscamos defender que esta ou aquela criação artística seja mais ou menos significativa, mas indicar que elas são diferentes e ocupam espaços culturais próprios, ainda que, em última instância, ambas façam parte do que denominamos teatro. Nesse sentido, observar a prática de artistas amadores pelas características do amadorismo teatral mostra-se benéfico para fortalecer e valorizar os amadores que fazem teatro, afastando-a de sua preconceção de evento espetacular inferior.

Observemos outro exemplo que pode melhor elucidar nosso argumento. Em *A preparação do ator*, Constantin Stanislavski (1988, p. 31, grifo do autor) reprova a atitude de um dos atores, que chega atrasado ao ensaio:

Aqui ficamos nós, sentados, à espera, enervados, irritados e “parece que estou *um pouquinho atrasado*”. Nós todos chegamos aqui cheios de entusiasmo pelo trabalho que nos aguardava e, agora, graças ao senhor, todo esse ânimo destruiu-se. É difícil despertar a vontade criadora; matá-la é fácil. Quando interfiro no meu próprio trabalho, isso é comigo, mas que direito tenho eu de atrasar o trabalho de uma equipe inteira? O ator, como o soldado, deve submeter-se a uma disciplina férrea.

Esse nível de cobrança pode ser bem-vindo quando a experiência se desenvolve com artistas profissionais, ou iniciantes que almejam alcançar o profissionalismo, pois se supõe que esses reservaram o tempo necessário para se dedicar ao fazer teatral nessa perspectiva. Por sua vez, o mesmo nível de exigência pode se mostrar mais complexo quando lidamos com artistas amadores.

Como vimos, o trato da equipe de direção com o elenco do espetáculo *Laquê* possuía “dois pesos e duas medidas” (LIMA, 2019), em que regras diferentes eram empregadas para lidar com os profissionais (e iniciantes que almejavam o profissionalismo) e as amadoras

advindas do bairro da Campina. O agir de outra forma poderia inviabilizar a participação delas, que tinham a necessidade de seguir batalhando para garantir o seu sustento e de suas famílias. Se Stanislavski demonstra toda sua irritação com o atraso de um dos atores, indicando ser necessário cancelar o ensaio por causa disso, podemos imaginar como consideraria inaceitável se o mesmo ator, além de chegar atrasado ao ensaio, estivesse alcoolizado, mesmo que justificado por sua atuação profissional.

Isso não significa que nenhum nível de cobrança deva existir sobre praticantes amadores. Wlad Lima (2019) comenta que, durante a criação do espetáculo *Laquê*, recaíam sobre as atrizes amadoras níveis altos de cobrança, mas em uma medida própria para a singularidade da participação dessas atrizes:

[...] eu sempre fui a diretora que gritava, que me atacava, que exigia. Não ria para elas, não! Brincava com elas. [Quando elas] saíam, elas sempre me diziam: “esta gorda é nojenta!”. Porque era assim na hora, dureza, [...] mas... tu entendes, a gente segurava, mas elas eram cobradas, elas gostavam disso.

Podemos observar o mesmo no grupo Mulheres de Atenas, pois, se retomarmos ao relato de Magno Bucci em relação à atriz que pediu para usar sapatos altos, vestido longo e maquiar-se e que estaria satisfeita em caminhar pelo espaço cênico sem nada dizer, vemos que o diretor havia decidido que ela não participaria da peça pela pouca assiduidade aos ensaios. Só que a decisão é rapidamente modificada quando a mesma atriz demonstra um interesse pessoal na experiência e, dessa forma, tensiona a obra com uma *performance* que apenas ela poderia desenvolver. Nesse ponto específico, o caminho indicado parece ser construir um equilíbrio para fomentar o compromisso do elenco amador com a proposta, sem afastar ou inviabilizar sua participação.

Quando voltamos nossa atenção à história do teatro do século XX, percebemos que diversas convenções foram construídas para ressignificar o fazer teatral. Mas, em sua maioria, as experiências dos “pais fundadores do teatro contemporâneo” (DE MARINIS, 2005)¹⁸⁷ são voltadas aos praticantes profissionais, principalmente por não dialogarem com as singularidades que os amadores tendem a trazer para a criação teatral¹⁸⁸.

¹⁸⁷ Nesse panorama, destacam-se: Constantin Stanislavski (1863-1938), Vsevolod Meyerhold (1874-1940), Erwin Piscator (1893-1966), Tadeusz Kantor (1915-1990), Bertolt Brecht (1898-1956), Viola Spolin (1906-1994), Jerzy Grotowski (1933-1999), Bob Wilson (1941-), Peter Brook (1925-), Eugênio Barba (1936-), Ariane Mnouchkine (1939-) e os brasileiros Antunes Filho (1929-2019), Zé Celso Martinez Correia (1937-), Augusto Boal (1931-2009) e Amir Haddad (1936-), entre muitos outros que poderiam ser citados.

¹⁸⁸ Torna-se necessário apontar algumas exceções, tais como parte das propostas desenvolvidas por Bertolt Brecht, com destaque para as peças didáticas, nas quais se supõe não haver público, apenas atuentes (KOUDELA, 2010), e Bob Wilson, que desenvolveu experiências artísticas com atores e atrizes amadores, muitos dos quais com deficiências física e intelectual (PINHEIRO, 2019).

Na impossibilidade de abordar todas as teorias desses importantes reformuladores do teatro no século XX, gostaríamos de trazer ao debate as propostas desenvolvidas por Augusto Boal e Viola Spolin, pela intencionalidade dos teatrólogos em desenvolverem técnicas que pudessem abarcar amadores e profissionais.

Entre o aparato técnico que compõe o teatro do oprimido, Boal propõe incentivar “não-atores” a assumirem o protagonismo do fazer teatral, seja na criação artística, seja como *espect-atores* que ocupam o espaço cênico durante as representações. Em *Jogos para atores e não-atores*, o diretor brasileiro aponta que suas propostas podem ser usadas “igualmente tanto por atores, profissionais e amadores, como por professores e terapeutas, e no trabalho político, pedagógico ou social” (BOAL, 1998, p. X).

De forma semelhante, Viola Spolin (1979, p. XXVIII) também indica a abrangência de suas considerações, pois elas seriam:

[...] igualmente útil para atores profissionais, atores leigos e crianças. Para a escola e os centros comunitários ele oferece um detalhado programa de oficina de trabalho. Para os diretores de teatro amador e profissional ele propicia uma compreensão maior dos problemas dos atores e das técnicas para solucioná-los. Para o diretor e atores iniciantes ele traz uma consciência dos problemas inerentes que irão enfrentar.

Mesmo essas propostas com abordagens amplas e que ambicionam abarcar amadores, profissionais e outras áreas de conhecimento, como a terapia, não dialogam, em nossa opinião, com elementos estruturais do teatro amador. Não que os autores desconheçam essas particularidades, Spolin (1979, p. 295), por exemplo, aborda brevemente o tema do tempo menor que amadores dispõem para a prática teatral:

O tempo dispendido em ensaio depende da disponibilidade dos atores. Os atores profissionais, naturalmente, não têm outros compromissos. Mas, com atores iniciantes em grupos de teatro amadores acontece o oposto; e o número de horas livres para ensaiar é muito limitado¹⁸⁹.

A solução apontada pela autora estadunidense para o tempo diferenciado que amadores dispõem para a prática teatral é que “nenhum minuto de ensaio deve ser perdido. A programação do ensaio deve ser planejada de tal forma que todos os atores presentes estejam trabalhando a todo o momento” (SPOLIN, 1979, p. 295). Ou seja, nesse caso, não se busca construir uma estratégia específica para os amadores, mas otimizar os ensaios, para que,

¹⁸⁹ Em *Improvisação para o Teatro*, Viola Spolin (1979) também tece diversos comentários sobre o que julga serem algumas especificidades do teatro amador, entre as quais: o cansaço que os atores chegam ao ensaio depois de realizar outras atividades, como trabalho, estudo, cuidar de crianças etc. (p. 296), o “medo intenso do palco” (p. 332) e ainda “não saber onde colocar as mãos” (p. 332). Todas essas dificuldades são afrontadas na proposta da autora pelos jogos teatrais que dariam sustentação à representação.

assim, os que têm menos tempo possam seguir a mesma dinâmica proposta para artistas profissionais.

Não buscamos, evidentemente, desmerecer as propostas tanto de Boal e Spolin como de qualquer outro propositor de possibilidades do fazer teatral, pois são inegáveis suas contribuições à prática teatral contemporânea. Tampouco buscamos dizer que nenhuma dessas concepções sirva para os praticantes amadores, pois o teatro amador pode fazer uso de toda e qualquer concepção artística. Buscamos, tão somente, defender que as opções técnicas e estéticas de um espetáculo realizado por atores e atrizes amadores precisam dialogar com as demandas próprias que esses artistas trazem para a experiência artística.

Algumas formulações teóricas caminham na busca de compreender as singularidades técnicas e estéticas do teatro amador e mecanismos que possam potencializar suas performances artísticas. Além de Mervant-Roux (MERVANT-ROUX, 2004; MERVANT-ROUX; CAUNE; BORDEAUX, 2011), referência já analisada no primeiro capítulo deste estudo, duas outras contribuições teóricas alicerçam nossas considerações¹⁹⁰.

Uma delas é o livro *Diálogos sobre a encenação: um manual de direção teatral*¹⁹¹, escrito por Manfred Wekwerth (1997) em meados do século XX. Nele, o encenador alemão traça considerações sobre suas práticas teatrais, comparando os processos de criação com profissionais e amadores. Nesse sentido, o autor defende que:

Na situação atual, as vantagens do teatro profissional citadas por você¹⁹² têm suas desvantagens, e as desvantagens do teatro não-profissional, suas vantagens. Importa que cada qual aprenda a utilizar as vantagens em detrimento das desvantagens (WEKWERTH, 1997, p. 25).

As considerações de Manfred Wekwerth tornaram-se de grande valia para nossas reflexões, pois corroboramos o pensamento do autor sobre a possibilidade de se explorar o potencial inerente do amadorismo teatral, potencializando assim o evento espetacular criado por esses artistas.

Outra contribuição de grande valia são as pesquisas desenvolvidas sobre o teatro comunitário argentino, que possui farta bibliografia disponível em espanhol, entre as quais,

¹⁹⁰ Referimo-nos a abordagens que se voltam às singularidades que a participação de amadores tende a trazer para o processo de criação teatral, pois outras referências foram consultadas e estão devidamente indicadas na construção dos argumentos até aqui apresentados.

¹⁹¹ A tradução brasileira do livro de Manfred Wekwerth faz uso do termo não-profissional para se referir aos atores e atrizes amadores, o que não ocorre com a tradução francesa do mesmo livro: *La Mise en scène dans le théâtre d'amateurs*, que poderia ser traduzido como A encenação do teatro dos amadores, ou no título original da obra *Über Regierarbeit mit Laienkünstlern*, traduzido por Fernando Peixoto na introdução da edição brasileira como: Trabalho de Encenação Para os Teatros Amadores.

¹⁹² O livro de Manfred Wekwerth é escrito em formato de diálogo entre as personagens literárias “A” e “B”. Na citação, “B” está respondendo a um questionamento de “A”.

Bidegain (2007), Proaño-Gomez (2013) e Scher (2010), e em português, Nosé (2014) e Borba (2019).

Mesmo se tratando de uma vertente específica das práticas teatrais desenvolvidas por amadores, ao observarmos o material teórico desenvolvido sobre o movimento do teatro comunitário argentino, torna-se perceptível que a construção de estratégias para o trabalho com “atores-vizinhos” trouxe estruturas sólidas para o fazer artístico, sobre as quais o movimento surgiu e se fortaleceu ao longo dos anos (NOSÉ, 2014), tornando-se um dos principais acontecimentos teatrais da Argentina desde os anos 2000 (PROAÑO-GOMEZ, 2013), tendo alcançado outros países, como Brasil, Uruguai, Espanha, Itália e França.

Ainda que sejam de contextos muito diferentes das experiências teatrais desenvolvidas por putas e presos, tanto o livro de Manfred Wekwerth como o movimento de teatro comunitário argentino dialogam com desafios singulares das práticas teatrais amadoras e, por isso, encontram semelhanças que nos auxiliam a melhor compreender o espetáculo *Laquê* e os grupo Mulheres de Atenas e Confraria da Serra.

Essas considerações nada têm de inovadoras, pois, no Brasil, já foram fruto de reflexões, embora pouco discutidas atualmente. Maria Helena Kühner aporta algumas importantes reflexões desenvolvidas com base na Confenata. A autora identifica que a falta de uma discussão específica sobre as práticas teatrais desenvolvidas por amadores faz com que cada projeto tenha que descobrir seus caminhos, sem contar com as experiências anteriores, que poderiam contribuir com o trabalho.

[...] um fenômeno paralelo e igualmente importante: a descontinuidade se transforma em permanente recomeço, que leva sobretudo os que seguidamente ingressam nos grupos e engrossam suas fileiras a desconhecer por completo experiências já realizadas, temas já debatidos, conclusões tiradas em outros momentos, soluções já encontradas para problemas com que se defrontam a cada instante, perdendo assim, a profundidade e abrangência maiores que teriam seus questionamentos e ações se enriquecidos com outras vozes, dados e fatos (KÜHNER, 1987, p. 8).

Também é significativa a sugestão registrada nos anais do I Seminário do Teatro Amador, realizado na cidade de Brasília, em que os participantes indicam que a Confenata atente para as singularidades dos grupos amadores, ao desenvolver cursos de formação:

Que os cursos de técnica teatral sejam propostos a partir da necessidade vivenciada pelo amador no desenvolvimento de seu trabalho e de acordo com o estágio do seu processo, e não precedam essa necessidade gerando o tecnicismo inútil, gratuito e desarticulado da realidade do grupo (KÜHNER, 1987, p. 275-276).

Isso não significa, evidentemente, que diálogos entre as práticas profissionais e amadoras não devam existir. Reafirmamos que toda e qualquer concepção teatral pode ser utilizada para fundamentar uma produção artística amadora.

Olhar o teatro amador pelo teatro amador é, antes de tudo, identificar que esse diálogo somente é benéfico aos amadores se ele acontecer por meio das singularidades do amadorismo teatral, com o qual os profissionais do teatro podem contribuir, principalmente se conseguem potencializar o que amadores têm de próprio, e não fazer deles cópias malfeitas do que não são.

4.1 O elenco amador

Um postulante a participar de um grupo de teatro amador dificilmente será submetido a algum processo de seleção que busque averiguar sua capacidade técnica ou aptidão artística. O ingresso em um grupo amador dá-se, na maioria das vezes, muito mais pelo interesse pessoal das pessoas em querer se vincular à proposta, do que pela disputa de uma vaga, em que se escolhe quem deve ou não participar da experiência artística¹⁹³.

Isso não significa que os grupos de teatro amador não possam instituir mecanismo de ingresso. Por exemplo, o Grupo de Teatro da Poli (GTP), que há mais de 70 anos é formado por alunos da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, criou estruturas para identificar as pessoas que poderiam, ou não, participar do grupo.

Agora estamos fazendo uma seleção: neste ano, o grupo está com sessenta pessoas. O grupo é aberto também, não levamos em conta talento – na verdade, a seleção é para ver quem está a fim de fazer e quem está com disponibilidade, é muito mais isso que qualquer outro referencial (SZVAT, 2010, p. 38).

Ou seja, não é uma seleção em que se busca atestar a capacidade de atuação do interessado, pois talento ou experiência teatral prévia geralmente tem pouca relação com o ingresso em um grupo de teatro amador. Nesse caso, o processo de seleção apenas visa

¹⁹³ Como não poderia ser diferente, não estamos tratando de uma característica que engloba todas as experiências teatrais amadoras, pois podemos supor que algum grupo pode ter realizado um processo de seleção para escolher as pessoas mais “apropriadas” para compor o elenco, por mais que não conheçamos nenhum exemplo para citar. Mas essa seria certamente a exceção à tendência predominante dos grupos amadores. Apenas para citar alguns casos, além do espetáculo *Laquê* e dos grupos Mulheres de Atenas e Confraria da Serra, o grupo Erga Onnes, do Sindicato dos Trabalhadores da Justiça Federal de São Paulo, é aberto a todos os associados que tiverem interesse em participar, o que também ocorre com o grupo de teatro comunitário do Canto da Lagoa, em Florianópolis. Também essa é uma característica dos grupos do Movimento de Teatro Comunitário Argentino e do grupo de teatro do Núcleo Umbandista de São Sebastião, em São Paulo, no qual qualquer membro da corrente pode integrar o elenco.

identificar as pessoas que têm ou não disponibilidade em seguir as atividades teatrais desenvolvidas pelo GTP.

Talvez a composição do elenco do espetáculo *Laquê* deixe mais evidente as diferenças que podem existir entre a formação de um elenco profissional e um amador, pois, nesse caso, ambas ocorreram na mesma experiência artística. Como vimos, o elenco do espetáculo *Laquê* era formado por dez artistas amadores (em sua maioria mulheres que atuavam profissionalmente na prostituição) e dez profissionais (e estudantes de teatro). Os amadores que realizaram o espetáculo *Laquê* não passaram por nenhum processo de seleção, pois todos aqueles que se mantiveram nas atividades teatrais fomentadas pelo grupo Cuíra, e que se dispuseram a participar da peça, assim o fizeram.

Já os atores e atrizes que não eram amadores passaram por um processo de seleção quando o tema do espetáculo foi escolhido. Por isso, a equipe de direção buscou entre os candidatos os que melhor se enquadravam à proposta já em andamento (FERREIRA, 2019). Leonel Ferreira relatou que muitos artistas da cidade de Belém acudiram ao teste, pois as atividades que o Cuíra vinha desenvolvendo com as prostitutas da região haviam despertado a curiosidade da classe teatral belenense: “Todo mundo queria participar desse projeto, porque era muito interessante estar lá” (FERREIRA, 2019). Nesse sentido, podemos supor que havia mais candidatos do que os dez atores e atrizes que o Cuíra buscava (e podia pagar) para integrar o elenco, tendo assim os que seriam, ou não, selecionados, processo diferente daquele vivenciado pelos atores e atrizes amadores.

Como o espetáculo *Laquê* é um exemplo peculiar do teatro amador, tanto pela participação de mulheres prostitutas como por metade do elenco ser formado por profissionais, pode parecer que essa é uma dinâmica específica dessa experiência. Todavia o caráter inclusivo do teatro amador é a dinâmica predominante. João Batista Tatto Pena, um dos idealizadores do grupo de teatro Palco & Rua, que esteve em atividade entre os anos de 1976 e 2012, na cidade de Ouro Preto (MG), comenta como o grupo lidava com os interessados em ingressar na experiência:

Quando qualquer pessoa chegava e dizia: – Eu tô querendo fazer teatro, o que eu faço para entrar? Não tinha teste, não tinha nada, nós só cobrávamos dele a vontade de fazer teatro, e o compromisso com o fazer teatro, aí a pessoa era aceita. Assim, passaram no mínimo cem pessoas no Palco & Rua (PENA *apud* SILVA, 2014, p. 103).

Com base nesse relato, podemos observar uma segunda característica dos elencos formados por amadores, que é a rotatividade dos integrantes nas experiências teatrais mais duradouras. Como o ingresso no grupo amador se dá, principalmente, pelo interesse

individual, isso também ocorre com o término da participação. Um dos motivos para que isso ocorra são as demandas alheias às práticas teatrais que amadores tendem a lidar, como atribuições profissionais voltadas a outras áreas e que podem, em determinado momento, inviabilizar a prática teatral de um ator ou atriz. Assumir que constantemente entram e saem integrantes dos grupos pode permitir que se criem estratégias para lidar com essa dinâmica comum ao amadorismo teatral.

A rotatividade dos elencos amadores acentua-se nas experiências teatrais desenvolvidas por Magno Bucci no sistema penitenciário, pois, pelo fluxo contínuo das pessoas nas unidades prisionais, os grupos estão constantemente renovando seus elencos. Por isso, Magno Bucci diferencia um grupo Mulheres de Atenas (aquele que realizou *Mas que vejo eu aí... que quadro d'amarguras!* em 2017, por exemplo) de outro grupo Mulheres de Atenas (responsável por *Fernão Capelo Gaivota*, levado à cena em 2019), o que também ocorre com o grupo Confraria da Serra. Mesmo que se mantenham os nomes, a rotatividade dos integrantes faz com que, ao longo dos mais de dez anos de atividade, diversos grupos Mulheres de Atenas e Confraria da Serra tenham se formado e se desfeito.

Quando acompanhamos a estreia do espetáculo *A Viagem de Chico*, na penitenciária masculina de Serra Azul I, pudemos observar como o grupo Confraria da Serra lidava com a rotatividade do elenco, pois um dos atores estava prestes a progredir para o regime semiaberto de reclusão e, como consequência, seria transferido para outra penitenciária. Com a iminente saída de um dos componentes, o grupo reuniu-se para dividir as personagens que ficariam sem intérprete. Chamou nossa atenção o grau de conhecimento que os integrantes do grupo Confraria da Serra tinham de cada passagem do espetáculo, da posição que todos os atores estariam em cada momento, fosse em cena, fosse nos bastidores, para assim definir quem poderia fazer esta ou aquela ação. Já os grupos de teatro comunitário argentino constroem encenações em que grande parte das personagens é coletiva, por isso, quando um ator tem de se afastar do grupo ou não pode estar presente em determinada apresentação, sua ausência não inviabiliza a realização da peça. Tanto a estratégia adotada pelo grupo Confraria da Serra como pelos grupos de teatro comunitário argentino apenas reforçam que existe uma tendência de que as experiências teatrais amadoras tenham grande rotatividade de seus integrantes, sendo opções interessantes para lidar com essa característica do teatro amador.

Isso não significa que seja característico dos grupos amadores que eles estejam constantemente abertos para novos integrantes. Cada grupo adota seus próprios procedimentos para estabelecer as dinâmicas de ingresso e os melhores momentos para que isso ocorra. Tampouco buscamos sugerir que um grupo de teatro amador não possa convidar

esta ou aquela pessoa para ingressar, suprimindo assim alguma necessidade específica de uma produção artística.

O que poderíamos denominar de “seleção” do teatro amador está muito mais relacionada a pré-requisitos que muitos grupos amadores possuem para que seus elencos sejam formados. Por ser comum que o teatro amador esteja vinculado com contextos específicos (como um sindicato, uma escola, uma comunidade ou uma prisão, por exemplo), a tendência é que grande parte dos integrantes compartilhe do mesmo ambiente onde a experiência teatral se desenvolve. Por exemplo: estar preso por determinação da justiça e conseguir autorização da direção das unidades prisionais são pré-requisitos para se ingressar nos grupos Confraria da Serra e Mulheres de Atenas, e ser um frequentador do bairro da Campina e ter mostrado interesse pelas ações teatrais promovidas pelo grupo Cuíra, no espetáculo *Laquê*.

Quando buscamos compreender as composições dos elencos de grupos amadores, devemos observar que os diretores, ou qualquer outra pessoa que coordene uma experiência, têm pouco controle das pessoas que vão participar da proposta, ou seja, trabalha-se com as pessoas que estão dispostas a fazer teatro, e isso não é uma característica irrelevante para a prática teatral. Ao contrário, ela impõe ao processo de criação que tanto os atores se adaptem ao evento espetacular que está sendo criado como que o evento espetacular também se adapte às pessoas que fazem parte da experiência naquele momento específico.

A abertura do teatro amador a todas as pessoas que desejam fazer teatro, sem a seleção dos que possuem maior aptidão para isso, é um dos aspectos mais interessantes, bonitos e difíceis com que os grupos devem lidar e faz com que essas experiências sejam únicas no campo teatral como um todo.

4.1.1 O tempo dos atores e atrizes amadores

O tempo perguntou ao tempo, quanto tempo o tempo tem? O tempo respondeu ao tempo que o tempo tem tanto tempo quanto o tempo o tempo tem (trava-língua, autoria desconhecida).

O tempo disponível para se dedicar ao fazer teatral é um dos principais elementos que se deve estar atento em um projeto que envolva atores e atrizes amadores. Quando falamos de tempo, referimo-nos ao tempo objetivo, àquele marcado pelas horas de relógios, por dias da semana ou, como definido por Isaac Newton (*apud* CARVALHO, 2014, p. 33-34), o “tempo

absoluto, verdadeiro e matemático, por si mesmo e da sua própria natureza, sem relação com qualquer coisa externa, que flui uniformemente...”.

Se comparado ao tempo que profissionais dedicam à prática teatral, a tendência é que amadores disponham de um tempo menor, pois, enquanto os primeiros escolheram o teatro como atividade laboral e reservam um tempo do cotidiano destinado a esse fim, os segundos encontram no teatro uma prática de lazer, mesmo que sério (STEBBINS, 2008). O não reconhecimento de que existe um tempo de dedicação próprio dos amadores pode gerar distorções que inviabilizem o projeto que se busca desenvolver.

Tomemos como exemplo o relato trazido por Fátima Cristina Monis (2004), que em artigo científico descreve sua dissertação de mestrado na qual pesquisou técnicas para a preparação de atores. Tanto o artigo como a dissertação são denominados de “O trabalho do ator: a preparação que antecede a cena”. Segundo Monis (2004, p. 22), inicialmente, a proposta voltava-se para artistas profissionais, mas, por estarem “[...] em uma cidade pequena [...], a maioria dos artistas com experiência já tinham ido para os grandes centros [...]”. Dada a impossibilidade de contar com atores e atrizes profissionais, a pesquisadora conseguiu mobilizar oito amadores que se dispuseram a vivenciar a experiência; parte destes não possuía nenhuma experiência teatral prévia¹⁹⁴. O critério de seleção deu-se, nesse caso, pela “disponibilidade de tempo para o trabalho no teatro, já que era solicitado aos atores a dedicação integral, fazendo trabalhos administrativos, ensaios e apresentações de peças” (MONIS, 2004, p. 196).

Ou seja, o que podemos observar é que um projeto inicialmente pensado como treinamento para atores e atrizes profissionais voltou-se para amadores, mas mantendo a mesma exigência de tempo. Como a própria autora destaca, parte dos que se dispuseram a participar foi desistindo da experiência, pois outros afazeres eram prioridade:

Nos últimos três meses da nossa pesquisa, o grupo ficou com quatro integrantes (os atores que tinham experiência no teatro amador). Os demais desistiram por motivos particulares: escola, necessidade de trabalhar, percepção de que não queria ser ator, entre outros. Metade do grupo inicial estava completando o ensino médio nas escolas públicas; dentre os outros, dois iniciaram o curso de artes plásticas em uma faculdade da cidade vizinha, mas desistiram por questões econômicas, e os demais tinham completado o ensino médio (MONIS, 2004, p. 196).

Não temos como afirmar que o proceder de outra forma faria com que os artistas amadores não abandonassem a experiência, pois a rotatividade também é uma das

¹⁹⁴ Talvez seja importante destacar, novamente, que inexperiência teatral e amadorismo não são sinônimos. Amadores podem ter acumulado grande experiência teatral, sem com isso buscar o profissionalismo.

características das práticas teatrais amadoras, como já apontamos. O que buscamos explicitar é que, no teatro amador, existe uma tendência de ter que se lidar com a tensão entre o tempo dedicado ao teatro e aquele destinado a outras atividades, e não interagir com essa singularidade tende a ser prejudicial ao projeto.

O tempo dedicado por amadores não influencia apenas a quantidade de encontros e sua duração, mas também outras dinâmicas do fazer teatral, como os ensaios e as apresentações.

Durante pesquisa de campo que realizei na Argentina no ano de 2013 para a realização da pesquisa de mestrado (NOSÉ, 2014), observei como se dá a abordagem em relação ao compromisso dos atores com as propostas dos projetos pioneiros do movimento de teatro comunitário: Catalinas Sur e Circuito Cultural Barracas. No grupo Catalinas Sur, o critério para participar do ensaio não era a pontualidade, mas o “ator-vizinho” ter memorizado as letras das músicas a serem executadas no espetáculo, pois, sem saber cantar as músicas, esse ator atrapalharia o encontro. Já no Circuito Cultural Barracas, foi-me relatado pelo coordenador geral do projeto, Ricardo Talento, que os integrantes decidiram que não deveria recair nenhum tipo de cobrança sobre as pessoas que porventura chegassem atrasadas, pois o entendimento era de que, se mesmo com seus afazeres cotidianos um integrante conseguiu chegar nos dez minutos finais do ensaio, esse era o tempo que ele tinha disponível para o projeto, e isso deveria ser valorizado.

Nesse ponto, acreditamos que recaia uma das principais distinções estruturais entre os grupos coordenados por Magno Bucci no sistema penitenciário e o espetáculo *Laquê*, realizado pelo grupo Cuíra com as mulheres prostitutas da Campina. Mesmo que o espetáculo *Laquê* tenha sido resultado de um longo processo de criação, que durou mais de um ano, sem que as amadoras que se vincularam ao projeto recebessem nenhuma retribuição financeira por participar, durante os últimos três meses de ensaio foi possível disponibilizar uma ajuda de custo às atrizes e, em contrapartida, contar com encontros diários. Por sua vez, os grupos Mulheres de Atenas e Confraria da Serra reúnem-se uma vez por semana e, eventualmente, próximo às apresentações, conseguem realizar ensaios mais frequentes. Neste último caso, nem mesmo a remissão de pena, que poderia ser uma retribuição pela atividade artística, ocorre; não por vontade de Bucci, mas por desinteresse da Justiça em conceder o benefício aos atores que participam do grupo, como acontece com outras propostas semelhantes¹⁹⁵.

¹⁹⁵ Por exemplo, no projeto *Corpos Indóceis e Mentes Livres*, coordenado pela professora Denise Carrascosa no Conjunto Penal Feminino do Complexo Penitenciário Lemos Brito, as participantes recebem da Justiça a

De toda forma, mesmo contando com uma ajuda de custo durante os ensaios, o tempo das atrizes amadoras dedicado ao espetáculo *Laquê* seguiu sofrendo interferências do tempo dedicado à prostituição. Ainda assim, a ajuda de custo tornou-se uma estratégia para aumentar o tempo que as atrizes amadoras dedicariam ao projeto, permitindo que, em três meses, a obra fosse ensaiada, o que provavelmente seria diferente caso não houvesse o pagamento.

Já com os grupos Mulheres de Atenas e Confraria da Serra, a tendência é que o tempo da produção do espetáculo seja influenciado pelo tempo que os atores e atrizes possuem para se dedicar à prática teatral. Uma das maiores produções realizadas pelo grupo Confraria da Serra foi o espetáculo *A Paixão de Cristo*. Para efetivá-la, foi necessário mais de um ano de ensaio, sendo essa uma das poucas propostas desenvolvidas com os presos da Penitenciária de Serra Azul I em que os atores tiveram que memorizar um texto dramático. Nesse sentido, as produções roteirizadas tornam-se, aparentemente, mais céleres, isso para os padrões do amadorismo teatral.

O tempo que amadores têm disponível para se dedicar ao fazer teatral tende a influenciar todo o processo de criação artística e, por isso, deve ser considerado quando se busca construir estratégias de trabalho, principalmente para que não haja demandas que o tempo não permitiria afrontar.

4.1.2 Sem prazer, por que fazer?

Significado de Prazer:

Substantivo masculino: Sensação agradável de contentamento ou de alegria, normalmente relacionada à satisfação de um desejo, vontade ou necessidade; divertimento, diversão. Demonstração de afabilidade; cortesia: temos o prazer de lhe entregar este prêmio. Sensação de satisfação sexual. Ação de se divertir; em que há divertimento (PRAZER, 2021).

Fazer teatro significa, quase sempre, vivenciar diversos tipos de sentimentos, bons e ruins. A tendência é que prazeres e desprazeres sejam parte do cotidiano. Impomo-nos, nesse momento, a difícil tarefa de indicar que o prazer é uma importante ferramenta para se efetivar um projeto teatral amador. Talvez fique mais nítido nosso ponto de análise se indicarmos algumas palavras correlatas ao termo prazer. Segundo o dicionário *online* Dicio (PRAZER,

remissão de pena. A cada três dias que participam da experiência, um dia a menos essas mulheres ficam encarceradas.

2021), são sinônimos da palavra prazer: agrado, alegria, satisfação, contentamento, diversão etc.

A busca pelo prazer em determinada atividade não é um fenômeno exclusivo do teatro amador, pois ele pode (e talvez assim fosse desejável) estar presente em diversas outras ações cotidianas, também aquelas que desenvolvemos profissionalmente. Mas, quando tratamos de pessoas que não se vinculam ao teatro de forma profissional, devemos identificar que a busca pelo prazer se torna um dos principais motivadores para os amadores se ligarem a uma experiência artística. Nesse sentido, a provocação trazida por Manfred Wekwerth (1997, p. 42) é um convite à reflexão:

Se o ator não profissional não sente mais alegria, não vai mais aos ensaios. Isto é, nesta dificuldade particular para o diretor do grupo dissimula-se uma grande vantagem: sem o prazer de representar, não é possível um teatro não profissional, mas – para a desgraça do público – é possível um teatro profissional.

Visão semelhante possui Flaviano Souza e Silva (2014, p. 44), que também identifica na busca pelo prazer um dos principais motivadores para que se procure um grupo de teatro amador:

O desejo e o prazer, podemos dizer, configuram-se como fontes de alimento para o modo amador de fazer teatro. E o indivíduo, ator amador, buscará outras formas de se divertir quando o desejo e o prazer pelo teatro se acabarem.

A dificuldade em analisar o prazer que amadores tendem a buscar na prática teatral reside em que ele pode ser diferente para cada pessoa, e uma mesma pessoa pode encontrar prazeres diferentes em uma mesma experiência. Tomemos como exemplo o relato da atriz Aline Aparecida, ex-integrante do grupo Mulheres de Atenas:

[...] só pelo fato de saber que, no dia, ele [Magno Bucci] ia ao presídio, eu já acordava melhor. Só o fato de ele estar lá aquele dia, eu falava: hoje eu vou fazer o que eu gosto. Porque, querendo ou não, dentro daquele lugar, por mais que eu estava ali, o dia que ele ia já era um motivo para eu falar: nossa eu vou sair daqui hoje. Só a chegada dele já motivava a gente a ser, sabe, a ser melhor do que aquilo ali. Eu sentia que podia fazer o impossível. Quando eu entrava dentro da sala de aula, já no ensaio, eu não me sentia dentro do presídio (LEMOS, 2020).

Podemos perceber que a entrevistada se refere a dois prazeres diferentes, mas complementares, que a motivavam a integrar o grupo Mulheres de Atenas: o prazer proveniente do fazer teatral, de construir um evento espetacular com as outras atrizes e com o diretor Magno Bucci, e aquele experienciado por sentir, momentaneamente, como se não estivesse na penitenciária. Mesmo que o prazer seja um sentimento subjetivo, quando

tratamos deste em um grupo teatral amador, podemos observá-lo como procedente de duas categorias: os prazeres teatrais e extrateatrais.

Quando tratamos dos prazeres advindos da própria linguagem teatral, podemos recorrer a Aristóteles (2007, p. 30), uma vez que o filósofo da antiga Grécia já havia identificado que a imitação (ou mimese) suscitava momentos de prazer:

A tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância. Neste ponto distingue-se de todos os outros seres por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação. Pela imitação o homem adquire seus primeiros conhecimentos, por elas todos experimentam prazer.

O prazer estaria, assim, relacionado com o aprendizado, experienciado pela imitação. Denis Guénoun debruça-se no pensamento aristotélico para indagar se “*O teatro é necessário?*”¹⁹⁶ e observa que o prazer suscitado pela prática teatral pode ser diferenciado entre aquele experienciado por quem executa a *performance* artística e quem a presencia como espectador:

As representações respondem a uma necessidade, na medida em que sua ocorrência está inscrita na natureza dos homens. Mas esta necessidade, de saída, se divide: em uma tendência a produzir representações e uma tendência a se comprazer com isso (GUÉNOUN, 2004, p. 19).

Sobre o prazer que o espectador pode vivenciar nas apresentações amadoras, teceremos comentários mais adiante, quando tratarmos da estética do teatro amador. Nesse momento, manteremos nossa atenção no prazer dos artistas que executam a *performance* teatral.

Estivemos presentes na estreia do espetáculo *As Viagens do Chico*, apresentado pelo grupo Confraria da Serra, e pudemos observar os atores gradualmente ansiosos com a proximidade da hora em que a apresentação ocorreria e com a entrada dos espectadores, que apenas podiam ser ouvidos por detrás da “coxia”. Danilo Santos (2020) comenta sobre as sensações que teve antes da estreia do espetáculo:

[...] eu mesmo nem dormi... nossa eu nem dormi! Como vai ser ali? Muita gente? Eu vim nervoso já. E na hora que eu cheguei, os meninos: então vamos embora [fazer]. [E eu:] Então vamos! Aí, na hora que eu vi, que já ia começar [faz sinal de nervoso com as mãos]. Porque ali, igual o Seu Magno fala, a gente entra em cena e nós já não somos a mesma pessoa, a gente desenvolve nosso trabalho... que é o que a gente tem. A gente faz o nosso melhor, né?

De fato, algumas das situações mais prazerosas que experienciei ao longo de minha trajetória pessoal ocorreram em um processo criativo teatral e do aprendizado decorrente dele. Quem já participou da criação de um evento desses, provavelmente, conhece o prazer de

¹⁹⁶ A citação refere-se ao título do livro de Denis Guénoun (2014): *O teatro é necessário?*.

executar uma cena após diversas tentativas durante os ensaios ou de conseguir que o público reaja como planejado no momento da apresentação, a ansiedade que pode acometer os atores e atrizes antes da estreia e a sensação prazerosa que a sucede, para mim, sempre acompanhada de um pensamento: “hoje meu dever foi cumprido”. Nesse aspecto, o prazer procedente do fazer artístico parece semelhante nas experiências amadoras e profissionais.

E aqui reside um grande perigo que um projeto amador pode gerar nos artistas. Sendo o prazer de participar de um projeto teatral um dos principais motivadores do artista amador, caso ele deixe de existir, dificilmente o artista permanecerá na experiência. Manfred Wekwerth (1997, p. 43) é didático ao apontar o prazer como fundamental para um grupo amador: “Creio que a alegria de representar deve estar em primeiro plano no trabalho do grupo não-profissional. Coitado do encenador não-profissional que considere o prazer uma coisa fútil”. Mas o prazer em participar de uma experiência artística pode ser substituído por um sentimento negativo, ou desprazer. Por exemplo, se o ator amador é exposto, e o espetáculo ressalta justamente suas deficiências, o teatro amador pode se tornar um desfavor para quem dele participa, pois, como observado por Brecht (2011), dificilmente uma pessoa fica indiferente a uma experiência artística, e uma experiência que gera desprazeres também deixa registros, provavelmente, negativos.

Além do prazer pelo fazer teatral em si, sem o qual o artista amador dificilmente se manteria no projeto, existem outros prazeres, que optamos em nominar de “extrateatrais”. Esses também não devem ser desprezados em se tratando de um projeto com amadores.

O teatro, por ser uma arte de criação predominantemente¹⁹⁷ coletiva, tende a gerar um encontro social, necessário para a criação do espetáculo. Para amadores, esse encontro pode se tornar tão importante quanto o próprio fazer artístico em si. Novamente, temos que chamar a atenção para o tempo que amadores tendem a disponibilizar para o fazer teatral. Quando ressaltamos que os amadores reservam, na maioria das vezes, o tempo de que dispõem para atividades de lazer, não é de admirar que, além das expectativas artísticas, os encontros com os outros componentes do grupo tornem-se fonte de alegria, diversão e/ou prazer, que pode transcender o interesse do amador no teatro, mas não prescindir desse interesse.

¹⁹⁷ Relativizamos a afirmação de que o teatro é uma arte de criação coletiva, pois algumas experiências podem não se enquadrar com exatidão nessa afirmação, por exemplo, alguns espetáculos de Denise Stoklos, no que a artista denomina de teatro essencial, como bem descrito por Silva (2008, p. 12): “O teatro solista de Denise Stoklos exige do atuante o desempenho das funções necessárias para a realização do acontecimento teatral, estimulando-o a ir além das obrigações costumeiras de um ator, levando-o a acumular, na sua pessoa, a autoria, a criação, a execução e a responsabilidade do discurso cênico”.

Encontramos ao longo da pesquisa autores que ressaltam a importância das vivências sociais para atores e atrizes amadores em diferentes épocas. Miroel Silveira (1976, p. 22) observa que os grupos de teatro filodramáticos tinham “predominância do aspecto social da reunião, terminada sempre pelo baile”. Visão semelhante da aportada por Penna Franca (2016, p. 80) ao se voltar ao teatro amador que se desenvolvia no Rio de Janeiro entre 1871 e 1920, pois, para ela:

A facilidade de acesso a essas sociedades possibilitava a participação de mais cidadãos e explica em parte a proliferação desse tipo de associação, fazendo do teatro muito mais do que um simples tablado, mas um espaço de sociabilidade, aprendizado, debates acerca do cotidiano a partir dos quais criavam vínculos sociais e definiam seus espaços na sociedade carioca.

A importância do encontro social, como elemento intrínseco das práticas teatrais amadoras, tornou-se evidente quando acompanhamos o grupo Confraria da Serra, na Penitenciária de Serra Azul I. Mesmo que os atores estivessem comprometidos com o fazer artístico, durante os ensaios que pudemos acompanhar, era perceptível tratar-se também de um encontro entre pessoas que não se viam regularmente. A rotina prisional dificulta o contato entre presos que não estão encarcerados no mesmo pavilhão, por isso, muitos dos atores apenas se encontravam durante os ensaios coordenados por Magno Bucci. As conversas eram intercaladas, voltando-se ora à obra que se estava ensaiando, ora a temas que nenhuma relação possuíam com o fazer teatral.

Nesse caso ainda, vale destacar que, para os atores, os ensaios e apresentações do grupo de teatro eram uma oportunidade de se afastar do “cotidiano” da cadeia. É o que destaca o ator Danilo Santos (2020), ao descrever sua motivação para começar a frequentar o grupo de teatro: “eu também estava passando um momento difícil e precisava distrair minha mente. Eu precisava sair lá do nosso dia a dia né, procurar outra rotina”. Essa fala explicita que, se não fosse a busca de outras vivências das que se sucediam na rotina prisional, o ator do grupo Confraria da Serra, que antes não havia tido nenhum contato com essa linguagem artística, não teria buscado o grupo.

Alguns prazeres “extrateatrais” parecem ser específicos de um projeto teatral que se desenvolve dentro de uma instituição penal, pois pudemos observar durante a pesquisa de campo na Penitenciária de Serra Azul I o prazer que os atores do grupo Confraria da Serra sentiam ao ligar os ventiladores, instalados nas paredes do galpão, e se sentar na direção do vento. Ao passo que outros prazeres se mostram comuns a diversas iniciativas teatrais amadoras.

É interessante observar que tanto Magno Bucci, com os grupos Mulheres de Atenas e Confraria da Serra, quanto o espetáculo *Laquê*, realizado pelo grupo Cuíra, possuem no ato de comer juntos um elemento importante dos encontros teatrais. Nesses casos, já fizemos referência tanto à festa que Bucci oferece aos atores e atrizes no ensaio subsequente às apresentações, na qual o diretor leva para dentro do sistema prisional salgados e refrigerantes para confraternizar com os artistas, quanto ao lanche que era disponibilizado nos ensaios do espetáculo *Laquê*.

Os grupos que integram o movimento de teatro comunitário argentino também possuem no ato de comer juntos um elemento importante de suas práticas. O prazer pela comida é ressaltado por Adhemar Bianchi, diretor do grupo Catalinas Sur, primeira experiência a surgir na Argentina nessa perspectiva comunitária.

A celebração, para mim, é um ato de encontro e de se criar em conjunto [...]. A estrutura de consumo individual leva-o a ficar em casa, consumir pela televisão – não, não, não! Saia, venha para a festa! Venha para a celebração! Por isso, eu tenho uma churrasqueira com *choripán*¹⁹⁸ no teatro e toma-se vinho. Celebração! (BIANCHI, 2011, tradução nossa).

Em todos esses casos, não se trata apenas do prazer em comer, mas do prazer em comer com quem se está criando artisticamente, como se o alimento fosse mesmo uma extensão do prazer que o fazer teatral pode gerar. Nesse sentido, um projeto artístico amador não deveria prescindir do prazer que as pessoas buscam ao se vincular a ele. Pelo contrário, a busca pelo prazer parece ser intrínseca à experiência, pois, em se tratando de amadores: sem prazer, por que fazer?

4.1.3 Acompanhamento profissional

Quando recentemente perguntei a um ator: “Afinal, por que você anda tanto pra lá e pra cá, como uma pantera, é assim que você faz na vida real?”, recebi como resposta: “Não, mas estou em um palco” (WEKWERTH, 1997, p. 35).

É recorrente que eventos teatrais realizados por atores e atrizes amadores contem com o acompanhamento de profissionais do teatro. A maioria dos grupos amadores aos quais fizemos menção ao longo deste estudo possui essa interação como característica. O acompanhamento também é um aspecto comum entre o espetáculo *Laquê* e os grupos de teatro Mulheres de Atenas e Confraria da Serra, pois tanto Magno Bucci como os integrantes

¹⁹⁸ *Choripán* é um tradicional churrasco argentino de pão com linguiça.

mais antigos do grupo Cuíra são profissionais do teatro que, por motivos diversos, dedicam parte de seu fazer artístico criando com artistas amadores¹⁹⁹.

Para a criação do espetáculo *Laquê*, as atrizes amadoras atuaram com o apoio de uma equipe profissional, que assumiu a coordenação de aspectos diferentes da criação artística, como a direção de ator (Cláudio Barros), encenação (Wlad Lima), produção (Zê Charone), dramaturgia (Edyr Augusto Proença) e cenografia (Charles Leon Serruya), além de metade do elenco ser composto de iniciantes que almejavam o profissionalismo e atores e atrizes que já trabalhavam profissionalmente com o teatro.

Já os grupos Confraria da Serra e Mulheres de Atenas dispõem do acompanhamento de Magno Bucci, que desenvolve experiências artísticas há mais de dez anos com pessoas aprisionadas, além de manter sua atividade com artistas profissionais fora dos muros da prisão. Cabe ao diretor coordenar todos os aspectos da criação artística contando, em grande medida, com a capacidade de produção que os atores e as atrizes aprisionados possuem, especialmente a habilidade de artesanato, que permite a efetivação do evento espetacular mesmo com os limitados recursos materiais disponíveis no sistema carcerário.

Quando observamos as experiências teatrais amadoras que contam com o acompanhamento profissional, existe a propensão de que, nesses casos, caiba aos profissionais a coordenação da experiência e a direção do evento espetacular, sendo recorrente também que sejam os profissionais os fomentadores da experiência, tal qual ocorreu com as putas do bairro da Campina em relação ao grupo Cuíra e com os grupos Mulheres de Atenas e Confraria da Serra com Magno Bucci.

Talvez a constatação de que profissionais do teatro possam ser um elemento basilar da criação amadora cause certo estranhamento, ainda mais quando consideramos que, se o acompanhamento por algum motivo se encerrar, o fazer teatral amador também tende a deixar de existir. Isso aconteceu, por exemplo, com as mulheres prostitutas do bairro da Campina, pois, mesmo que Lourdes Barreto, Maria Vitória e Cinderela demonstrassem durante as entrevistas grande emoção sobre suas experiências teatrais, as atrizes deixaram de atuar

¹⁹⁹ Não foi um requisito da pesquisa que houvesse a interação entre profissionais e amadores nas experiências que analisamos. Mas, uma vez que ambas compartilham dessa característica, percebemos que o acompanhamento profissional dos dois principais exemplos que trouxemos tem vantagens e desvantagens para o estudo. Por um lado, pudemos perceber melhor as diferenças das metodologias empregadas no trabalho com atores e atrizes amadores, em comparação com aquele desenvolvido por profissionais, uma vez que os coordenadores transitam pelos dois universos. Por outro lado, o acompanhamento profissional do espetáculo *Laquê* e dos grupos Confraria da Serra e Mulheres de Atenas apartou-nos de experiências que envolvam apenas amadores, que certamente possuem singularidades que não abordaremos. Um exemplo de um grupo de teatro a o qual fizemos referência composto apenas de artistas amadores é o Núcleo Umbandista de São Sebastião, no qual os atores são os membros da corrente e a direção dos espetáculos é assinada pela Mãe Paula.

quando o grupo Cuíra foi obrigado a fechar a sua sede²⁰⁰. Magno Bucci também indica ter conhecimento de que, se por algum motivo ele deixar de ir semanalmente à Penitenciária Feminina de Ribeirão Preto e à Penitenciária de Serra Azul I, provavelmente os grupos Mulheres de Atenas e Confraria da Serra não mais existirão, pois, segundo o diretor:

No meu caso, se eu cometo um erro [com a administração penitenciária], acaba o trabalho de teatro lá. Eles não vão procurar ninguém. Se é escola, eles vão procurar porque é determinação do governador, tem que ter educação, tem que ter escola, tem que ter trabalho. Meu trabalho não, se eu erro, tchau (BUCCI, 2019).

Para compreendermos o acompanhamento profissional a grupos de teatro compostos de amadores, torna-se salutar apresentar algumas atribuições que os diretores teatrais assumiram ao longo do século XX, para, assim, colocá-las em diálogo com as singularidades do teatro amador. Marco De Marinis indica que os diretores passaram a desenvolver três funções no teatro: espectador profissional, professor de atores e líder. Quando se refere ao diretor teatral como espectador profissional, De Marinis faz uso das considerações de Grotowski para descrever que:

O diretor é alguém que ensina aos outros algo que ele mesmo não sabe fazer. Mas é precisamente por essa razão que sabe: “Eu, isto, não sei fazer, mas sou um espectador”, e, nesse caso, abre-se a possibilidade de se tornar criativo. [...] um dos problemas essenciais do trabalho de espectador, quero dizer, do diretor que observa, é o de conseguir dirigir a atenção; a sua e a dos outros espectadores que chegarão (GROTOWSKI *apud* DE MARINIS, 2005, p. 151, tradução nossa).

Se, no processo de criação teatral, o olhar do diretor é o representante dos olhares dos futuros espectadores, como indica Grotowski na citação anterior, então os diretores que acompanham grupos amadores podem encontrar todo um campo para desenvolver seu trabalho ao considerarem que os espectadores que virão serão aqueles interessados na criação artística de amadores, pois, de outra forma, eles buscariam outros eventos espetaculares para presenciar. Nesses casos, poderíamos até adaptar o termo “espectador profissional” para “espectador do teatro amador”, pois seria a este que o diretor representaria no processo de criação.

²⁰⁰ Em 2010, parte do elenco amador que havia participado do espetáculo *Laquê* realizou a peça *Boa noite Cinderela*, que foi apresentada poucas vezes e sobre a qual não conseguimos informações relevantes a respeito. No ano de 2012, Cinderela e Maria Vitória fizeram parte do coro da peça *Barata pega na chinela e mata*. Ambas as montagens foram realizadas pelo grupo Cuíra. Em 2020, as mulheres prostitutas da Campina realizaram um novo espetáculo: *Nas Brenhas*. Esse espetáculo foi dirigido por Carol Castelo como parte da sua pesquisa de doutorado que está sendo realizada com a orientação de Wlad Lima. Nesse sentido, o retorno das atrizes do espetáculo *Laquê* ocorreu com um novo acompanhamento profissional, o que reforça nosso argumento de ser recorrente em muitas experiências que o fim do acompanhamento resulte também no encerramento do fazer artístico amador.

A segunda função assumida pelo diretor teatral, na visão de De Marinis (2005, p. 148, tradução nossa), seria a de professor de atores:

Outra contribuição importante dos estudos sobre a direção dos últimos trinta anos foi a de terem abordado sua vertente pedagógica, substancialmente negligenciada ou, de qualquer maneira, desvalorizada até então. Como já amplamente se aceita, as experiências pedagógicas dos grandes diretores, dos Pais Fundadores do teatro contemporâneo, representam a dimensão mais avançada e radical de seu trabalho, a mais inovadora.

O modo como se desenvolve a preparação dos atores amadores para atuarem deveria ser uma preocupação para os profissionais que eventualmente os acompanhem, pois parece mais profícuo (e, em alguns casos, quase inevitável) que o profissional se adéque às singularidades dos amadores e assim faça uso de uma pedagogia que se mostre mais efetiva para as particularidades dessas experiências, em detrimento de um método previamente estabelecido para ser executado com atores e atrizes profissionais.

Além de primeiro espectador e professor de atores, Marco De Marinis (2005, p. 151-152, tradução nossa) também aponta que os diretores teatrais assumiram a função de líder da experiência artística, observando que:

[...] a vida de um grupo não se reduz somente ao trabalho artístico, mas é composto de muitas outras atividades e, sobretudo, é realizado sobre a delicada e complexa dinâmica das relações interpessoais que necessitam um ponto de apoio e de referência. Sendo esta outra função fundamental do diretor teatral [...], a função de chefe, de *leader*.

Uma vez que a tendência é que o diretor desempenhe uma posição de liderança no processo de criação teatral, em um grupo composto de amadores, a “hierarquia” pode se mostrar ainda mais evidente, privilegiando aqueles que são reconhecidos socialmente como especialistas do teatro. Manfred Wekwerth observa ser esse um perigo para os amadores, pois, se o diretor exercer sua liderança de forma equivocada, pode tanto tornar a encenação uma réplica malfeita do teatro profissional, contexto de onde advém o diretor, como também fazer com que a obra seja o resultado do “trabalho de uma pessoa só” (WEKWERTH, 1997, p. 28), no qual o encenador pode subjugar a contribuição que os amadores têm para aportar ao projeto, impondo uma dinâmica na qual ele “pensa primeiro, os demais depois dele” (WEKWERTH, 1997, p. 28).

Tornar os artistas amadores protagonistas do processo de criação talvez seja uma das principais funções dos artistas profissionais que acompanham essa possibilidade do fazer teatral, pois, como destacado por Viola Spolin (1979, p. 3, grifo nosso),

Se o ambiente permitir, pode-se aprender qualquer coisa, e se o indivíduo permitir, o ambiente lhe ensinará tudo o que ele tem para ensinar. *Talento* ou *falta de talento* tem muito a pouco ver com isto.

Como vimos até o momento, existem diversas singularidades das experiências teatrais amadoras que antecedem a criação do elenco amador, tais como: o elenco ser formado por aqueles que desejam fazer teatro, e não por um processo de seleção, a rotatividade dos integrantes do grupo, o tempo menor que amadores possuem disponível para a prática teatral, a busca por prazer tanto no fazer teatral como no encontro social gerado por este. Agora vejamos características que nos parecem importantes para compreender algumas particularidades da criação dos espetáculos amadores.

4.2 A criação teatral amadora

Observando os processos de criação dos grupos de teatro Mulheres de Atenas, Confraria da Serra e do espetáculo *Laquê*, além de outras experiências amadoras já citadas, constatamos certa predileção dos projetos teatrais amadores por dedicar grande parte dos seus encontros para a criação de um espetáculo teatral e ser raro que esses artistas se reúnam para se aprofundar em técnicas teatrais que não estejam diretamente voltadas ao evento espetacular que está sendo construído.

Para melhor compreender essa característica do teatro amador, podemos fazer uso de uma comparação com esportistas amadores. Dificilmente uma equipe de futebol que se reúne uma ou duas vezes por semana para praticar o esporte usará parte significativa das horas reservadas para a atividade treinando fundamentos do esporte, como passes e escanteios. A tendência é que grande parte do tempo seja utilizado para jogar uma partida de futebol, e o aprimoramento, nesse caso, advém do próprio jogo. Treinar quase na mesma proporção que se joga está muito mais voltado às práticas profissionais. Esse processo no esporte mais popular do Brasil é constatado pela pesquisadora Rosângela Duarte Pimenta (2009, p. 98) em sua tese de doutorado sobre os times de futebol amador:

O Ajax, tal como outros times amadores de Recife, não realiza treinamento; os amistosos e os jogos de campeonatos funcionam como treino, pois a maioria dos jogadores está no mercado de trabalho, e, dada as diferenciações de profissões típicas das sociedades industrializadas, seria impossível reunir em mesmo dia e horário todos os jogadores para alguma atividade de treinamento. Assim, jogo é treino e treino é jogo.

Algo semelhante tende a acontecer durante os encontros entre atores e atrizes amadores. Parafraseando a citação anterior, geralmente, no teatro amador, “ensaio é treinamento, e treinamento é ensaio”. Essa questão se tornou objeto de reflexão do trabalho de conclusão de curso realizado por Gildo Joaquim dos Santos, pois, ao iniciar uma oficina teatral no Colégio Estadual Marechal Floriano Peixoto, na cidade de Porto Alegre, e aplicar

oficinas extracurriculares que visavam aportar técnicas teatrais para uma futura representação, o autor foi surpreendido com uma incômoda pergunta de uma das alunas: “Quando é que nós vamos fazer teatro, professor?”²⁰¹. Nesse sentido, as considerações que seguem são importantes para debatermos essa questão:

Enquanto os alunos participantes de uma aula, oficina ou curso de teatro anseiam por montar cenas ou pequenas esquetes teatrais representando personagens e agindo cenicamente, seus professores têm a tendência de pensar o planejamento de aula voltado para o desenvolvimento técnico, relacionado ao fazer teatral aprendido na academia. Talvez pela influência do conhecimento técnico, teórico e prático abordado na Universidade, e também porque, possivelmente, se costuma ensinar da mesma forma como se aprende, tendemos a impor, de certa forma, uma metodologia de ensino de teatro que costuma seguir um formato padrão e muito voltado para a formação de atores (SANTOS, 2018, p 18).

Não queremos dizer com isso que seja estranho a um grupo amador participar de uma oficina de capacitação artística ou dedicar parte de seu tempo para conhecer técnicas que possam melhorar suas *performances* em cena, mas que treinamento e criação do espetáculo tendem a caminhar juntos. Magno Bucci (2019) comenta sobre essa dinâmica nos grupos Confraria da Serra e Mulheres de Atenas:

Eu vou fazer um exercício da Viola Spolin, não! Se vier, ele vem naturalmente. Eu conheço a Viola, eu conheço o teatro do Boal, eu já fiz. Mas eu não vou com essa proposta para lá. Eu posso usar, sacar mão no meio de um processo, opa! Tá ali.

Além de os grupos teatrais amadores voltarem suas atenções prioritariamente à construção do evento espetacular, e não à preparação técnica de atores e atrizes, existe certa predileção para a criação de peças dramáticas, em detrimento de outras possibilidades de concepções, como espetáculos performativos, por exemplo. Mervant-Roux (2004, p. 14) observa ser essa uma característica das práticas teatrais amadoras desde a Idade Média até os dias atuais, tomando como base principalmente os grupos amadores que atuam na França.

A predileção dramática à qual nos referimos está relacionada à ficcionalidade da peça e ao enredo que fundamentará a encenação e guiará o olhar do espectador, ou seja, uma trama de acontecimentos que serão vivenciados por personagens no palco. Não nos referimos ao drama absoluto, tal qual analisado por Peter Szondi como tendo surgido no Renascimento, que “deve ser desligado de tudo o que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si”

²⁰¹ O título do trabalho de conclusão de curso é *Quando é que nós vamos fazer teatro, professor?* (SANTOS, 2018).

(SZONDI, 2001, p. 30)²⁰², mas a uma estrutura teatral em que personagem e ficção formam parte essencial do evento espetacular gerado.

Podemos melhor compreender a questão ao observarmos os três espetáculos teatrais que descrevemos ao longo deste estudo: *Laquê*, realizado pelo grupo Cuíra com as mulheres prostitutas do bairro da Campina, *Mas que vejo aí... que quadro d'amarguras!*, do grupo Mulheres de Atenas sediado na Penitenciária Feminina de Ribeirão Preto, e *A Viagem de Chico*, realizado por atores aprisionados na Penitenciária de Serra Azul I.

O espetáculo *Laquê* narra a história de Ângela, prostituta que, ao descobrir ter sido enganada pelo rufião Mário, atea fogo em seu próprio corpo, com o vestido de noiva com que pretendia se casar. *A Viagem de Chico* traz os desdobramentos da saída da personagem Chico do campo para a cidade, sem o consentimento de sua família, e que culmina em diversos acontecimentos negativos para a personagem. Já o espetáculo *Mas que vejo eu aí... que quadro d'amarguras!*, do grupo Mulheres de Atenas, não possui uma única protagonista para que possamos acompanhar durante o espetáculo, pois são as “empregadas” as protagonistas dos quadros autônomos que se sucedem ao longo da peça. A linha dramática, neste caso, são as diversas facetas de humilhação a que essas trabalhadoras estão submetidas, ou seja, são as “empregadas” que seguimos na encenação.

Mesmo com estruturas diferentes, os três exemplos são histórias ficcionais vivenciadas por personagens do enredo. Um ponto que chama a atenção é que, em comum, também existe o rompimento da ficcionalidade e dos diálogos para agregar às peças depoimentos que são dirigidos aos espectadores. Nesse sentido, podemos apontar que o drama é atravessado por elementos épicos²⁰³ que enfraquecem a empatia do público pela personagem, mas a acentuam em relação ao ator ou à atriz que está em cena.

²⁰² Ainda que Peter Szondi volte sua atenção aos textos dramáticos que colocam em crise o drama absoluto, se pensarmos na encenação, podemos considerar que a presença amadora em cena perpassaria o drama. Sobre o tema, trataremos mais adiante quando nos voltarmos à fruição estética dos espetáculos teatrais construídos por artistas amadores.

²⁰³ Não incluímos essas peças no que poderíamos denominar de teatro épico, tal qual proposto inicialmente por Erwin Piscator e posteriormente sistematizado por Bertolt Brecht, pois não ocorre a articulação de diversos elementos para propositadamente trazer o distanciamento entre espectador e evento espetacular, mas, em maior ou menor dimensão, existem elementos épicos que perpassam as encenações.

Figura 98 – Espetáculos analisados



Fonte: (1) Teatro... (2017); (2) Barreto (2007); (3) Nosé (2020).

Nota: De cima para baixo, da esquerda para a direita, (1) grupo Mulheres de Atenas em apresentação no teatro Santarosa; (2) espetáculo *Laquê*; (3) grupo Confraria da Serra.

O espetáculo *Laquê* faz uso desse expediente em diversas passagens da peça, com destaque especial para a última cena, na qual Lourdes Barreto se dirige aos espectadores para indicar que a história de Ângela de fato havia ocorrido no bairro da Campina e que ela seria a guardiã dessa lembrança trágica que aconteceu na zona de meretrício. Os atores do grupo Confraria da Serra também se postam diante dos espectadores para tecer comentários sobre suas histórias pessoais e que culminaram no cumprimento de pena em uma instituição penal. Mesmo fazendo uso de um recurso semelhante, as atrizes do grupo Mulheres de Atenas se mantêm como personagens, pois são as empregadas que se dirigem aos espectadores, o que as diferenciam dos espetáculos *Laquê* e *A Viagem de Chico*, em que são os atores que fazem a intervenção.

Em nossa visão, esse momento de testemunho, presente no encerramento das três peças às quais nos referimos²⁰⁴, pode ser considerado o ápice da empatia entre os espectadores e o evento espetacular, gerando sentimentos intensos, próximos do que Aristóteles definiu como a catarse nas tragédias gregas. Talvez esse seja um aspecto peculiar dessas encenações, pois, mesmo que as cenas dramáticas sejam parte significativa das encenações, é quando se prescinde delas que a relação entre artistas e espectadores se torna mais intensa, e, por sua vez, esse momento só encontra um terreno fecundo para acontecer pelo jogo dramático que o antecedeu.

Arriscamo-nos a construir uma descrição que poderia abarcar os espetáculos *Laquê*, *A viagem de Chico* e *Mas que vejo eu aí... que quadro d'amarguras!*, pois os três possuem estruturas dramáticas, com rasgos épicos em que o testemunho tende a gerar um momento catártico nos espectadores.

4.2.1 A personagem está para o amador como o amador está para a personagem

Uma vez que apontamos que as práticas teatrais amadoras possuem predileção pela estrutura dramática, parece justificado que adotemos as palavras ator e atriz para nos referirmos aos participantes dessas experiências e a palavra personagem para indicar em que formato a *performance* artística se desenvolve, pois é para expô-la aos espectadores que grande parte dos atores e atrizes amadores entra em cena. Também poderíamos adotar outras expressões, comuns nos dias que correm, como: *performer* e ato performativo ou atuante e atuação, pois o que buscamos analisar é como os atores amadores alcançam seus objetivos no projeto teatral, ou seja, como constroem as personagens, ou atos performativos, que serão representadas²⁰⁵.

Ao observarmos as práticas teatrais amadoras, percebemos que o trabalho de interpretação dos atores e atrizes possui, muitas vezes, uma lógica diversa daquela realizada por artistas profissionais, pois, enquanto estes alcançam maior distanciamento entre a

²⁰⁴ Devemos recordar que o espetáculo *Laquê* se encerrava na rua, em frente ao teatro Cuíra em uma *performance* carnavalesca que integrava os artistas e os espectadores, por isso nos referimos ao encerramento da peça dentro do teatro.

²⁰⁵ No teatro contemporâneo, principalmente no que tange às práticas profissionais, existem diversas buscas artísticas que visam à não representação em uma *performance* artística ou que colocam em tensão a ideia da personagem como elemento constituinte do teatro. Uma abordagem interessante é trazida por Marcelo Lazzaratto (2008, p. 157), em sua tese de doutorado, em que investiga uma indagação sobre o trabalho do ator: “represento e interpreto personagens ou manifesto heterônimos?”. Por não ser tema de discussão deste estudo, principalmente pelo entendimento já expresso de uma tendência de artistas amadores em construir espetáculos em que as personagens e os enredos são significativos, não nos aprofundaremos no tema.

personagem representada e a pessoa que representa, o “espaço” é menos amplo no campo do amorismo, em que, em geral, o ator empresta mais características pessoais às personagens que representa, mesmo quando essa transferência não é intencional. Em outras palavras, atores e atrizes profissionais tendem a construir personagens mais distantes de si, já amadores também constroem personagens que não podem se confundir com a pessoa que representa, mas características pessoais são incorporadas, pois dificilmente os amadores conseguem prescindir delas, uma vez que uma caracterização leva um tempo maior de preparação, do qual geralmente amadores não dispõem.

Podemos exemplificar a questão por meio de um acontecimento que presenciei no grupo Confraria da Serra, durante o ensaio geral para a estreia do espetáculo *A Viagem de Chico*. A cena final da peça era um relato pessoal dos atores, que, perfilados diante do público, falavam sobre experiências prévias ao encarceramento e expectativas futuras quando estivessem em liberdade. O ator que representava a personagem Chico foi o primeiro a fazer seu relato e iniciou dizendo que passou por alguns “pobremas” na vida e, por isso, encontrava-se preso.

Magno Bucci comentou comigo que, se por um acaso buscasse corrigir o ator, isso poderia gerar insegurança e dificultar a execução da cena que seria realizada naquele dia diante do público. Esse cuidado do diretor contrastava, na minha percepção, com outras correções operadas por Bucci no ensaio geral, em que os atores eram impelidos a corrigir as cenas que realizavam, aumentar a potência da voz ou corrigir o gestual utilizado, por exemplo.

Esse acontecimento me trouxe uma reflexão. No trabalho de encenação desenvolvido com atores e atrizes amadores, algumas “lutas” valem a pena ser travadas, já outras, não. A palavra “pobrema” não era problemática no contexto em que a experiência artística se desenvolvia, já os espectadores não conseguirem ouvir o espetáculo ou uma cena ser mal percebida pelo excesso de gestual do ator era um elemento que deveria ser corrigido, na percepção do diretor.

Também podemos abordar o tema pelo conceito de *desmecanização* proposto por Augusto Boal em *Jogos para atores e não-atores*. O idealizador do teatro do oprimido busca, por meio desse conceito, descrever mecanismos que possam aumentar o repertório sensorial do ator, para assim melhor servir à personagem.

O ator, como todo ser humano, tem suas sensações, suas ações e reações mecanizadas, e por isto é necessário começar pela sua *desmecanização*, pelo seu amaciamento, para torná-lo capaz de assumir as mecanizações da personagem que vai interpretar. As mecanizações da personagem são

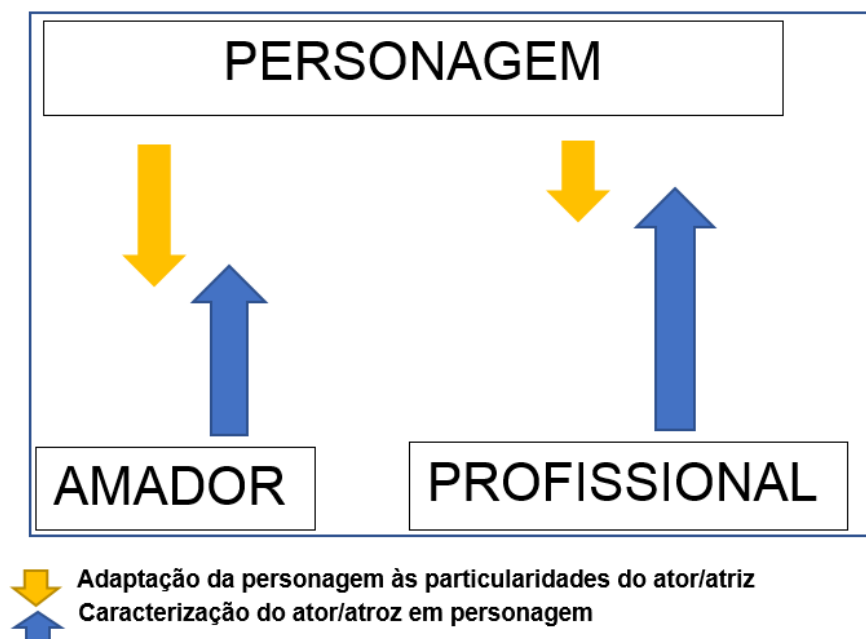
diferentes das mecanizações do ator. É necessário que o ator volte a sentir certas emoções e sensações das quais já se desabituou que amplifique a sua capacidade de sentir e expressar (BOAL, 1998, p. 61-62).

Podemos observar que, nas práticas teatrais desenvolvidas por atores e atrizes amadores, a *desmecanização* proposta por Boal até ocorre, mas em nível menor do que tende a ser gerado pelos profissionais, uma vez que parte das características físicas e culturais dos artistas amadores tende a se manter em cena, sendo justamente aí que reside parte da linguagem poética manipulada por eles. A questão pode se tornar mais nítida se lembrarmos que dificilmente um grupo amador possui processo de seleção para seus integrantes, o que faz com que a experiência conte com uma grande variedade de pessoas que possuem características físicas e culturais diferentes, levando à necessidade de o processo de criação dialogar com toda a diversidade que um grupo amador tende a possuir. É o que destaca Adhemar Bianchi, diretor do grupo de teatro comunitário Catalinas Sur, na Argentina, e que há mais de trinta e cinco anos realiza espetáculos com “atores-vizinhos”: “Se um vizinho tem as costas tortas, o que faço senão colocá-la em cena?” (BIANCHI, 2013).²⁰⁶

O tempo que amadores geralmente dedicam à prática teatral tende a dificultar o processo de *desmecanização* das características pessoais, ao menos no nível proposto por Boal. Nesse sentido, parece natural que as *mecanizações* da personagem acabem tendo semelhanças com as mecanizações dos atores. Elaboramos a imagem a seguir para tentar ilustrar a característica do teatro amador que buscamos descrever.

²⁰⁶ É interessante observar que, em *Sonhos de uma noite de verão*, William Shakespeare retrata a distribuição das personagens realizadas por um grupo de teatro amador que ambiciona se apresentar no casamento do duque Teseu: é indicado que cada ator representará personagens conforme as características pessoais que os atores trazem consigo. “Você não interpretará outro papel a não ser o de Píramo; pois Píramo é um homem de boas feições, um belo homem como se poderia ver num dia de sol, o mais adorável cavalheiro: assim você precisa interpretar Píramo” (SHAKESPEARE, 2016, p. 43).

Figura 99 – Comparação entre profissionais e amadores em relação à composição da personagem



Fonte: Elaboração própria (2020).

A imagem busca simbolizar como artistas amadores tendem a percorrer um caminho mais curto para compor a personagem dramática, por sua vez, a personagem dramática tende a incorporar diversas características que o ator/atriz carrega consigo. Já artistas profissionais, quando assim o desejam, compõem uma personagem que se distingue mais das características pessoais do ator/atriz, sendo mais difícil identificar semelhanças entre um e outro.

Manfred Wekwerth também identifica nos gestos pessoais “mecanizados” uma opção importante para dar sustentação à representação de artistas amadores, pois:

Atores-operários não têm nenhuma dificuldade na representação de operários; eles falam como operários, caminham e se comportam como operários, sabem como um operário cansado se senta numa cadeira e acende um cigarro (WEKWERTH, 1997, p. 26).

Podemos perceber o potencial de se lidar com a maior proximidade entre personagem e artista quando observamos a atuação de Cinderela, no espetáculo *Laquê*, que noite após noite realizava o sonho pessoal de ser cantora do baile e cantava a música “Cinderela”. Sobre a atuação de Cinderela, Wlad Lima (2019) traz sua percepção, que também é elucidativa ao tema:

[...] se a Cinderela tem aquela potência de cantar, um sonho, um grande sonho que faz ela dilatar, brilhar, colocar o corpo vivo no palco (todos estes conceitos que a gente estuda horrores por aí), se simplesmente fazer ela cantar a única música que ela sabe, que ela gosta. É isto, ela vai cantar! Ela

vai dilatar! Porque não é isto que a gente tá vendo, a gente tá vivendo com ela algo muito especial da vida. Ela não tá fazendo para o olhar do outro, ela tá fazendo para ela. Então, o olhar do outro tem que ser superado como este lugar, sabe, do convívio mesmo, termo do Jorge Dubatti, do convívio, então a plateia convive com a gente, sabe que são prostitutas, que vai ver uma vivência ali.

O que pode parecer uma exceção, pela singularidade das experiências artísticas desenvolvidas com pessoas em situação de vulnerabilidade social, é na verdade um campo de possibilidades que pode guiar a experiência artística desenvolvida com artistas amadores. Adhemar Bianchi diz que busca encontrar *La Gracia*²⁰⁷ de cada ator do grupo Catalinas Sur, o que se torna uma ferramenta para potencializar suas presenças em cena:

La gracia, na opinião de Adhemar Bianchi, reside no interessante que cada vizinho traz consigo para potenciá-lo criativamente, e que, muitas vezes, a pessoa mesmo desconhece até que descobre nos processos de trabalho e, a partir daí, desenvolve sua confiança (BIDEGAIN, 2007, p. 38, tradução nossa).

É interessante observar que *La Gracia*, que Bianchi busca encontrar nos vizinhos do bairro de La Boca de Riachuelo e que se torna a sustentação de suas atuações, assemelha-se à visão que Cláudio Barros (2019) tem do trabalho desenvolvido com as atrizes do espetáculo *Laquê*:

[...] é esta história, que cada um traz, o que vai interessar nesta dinâmica do trabalho. É a carga da verdade de cada um – da experiência vivida de cada um – que são as primeiras e principais ferramentas que você vai poder manipular.

Já Magno Bucci (2019) entende que, ao longo desses mais de dez anos em que constrói espetáculos teatrais com pessoas aprisionadas, aprendeu a identificar quais atores desempenhariam melhor determinada personagem, tendo em vista a forma como a pessoa se comporta ao longo dos ensaios:

[...] com o tempo a gente aprende a dar a personagem para aquele que você acha que vai fazer. Por exemplo, tinha um lá que era fortão, saradão... era um acrobata. Então a personagem que eu dei para ele faz cambalhotas [...], tem esse rapaz que eu te falei, que é o padre da igreja. Ele é muito falante, é muito comunicativo, ele faz o rádio, faz o filho serelepe.

Mesmo por meio de palavras diferentes, as experiências amadoras apresentadas alcançaram conclusões semelhantes: atores e atrizes amadores tendem a percorrer caminhos próprios para dar sustentação à representação, em grande medida, fazendo uso de habilidades

²⁰⁷ A tradução literal de *La Gracia* seria A Graça, todavia acreditamos que a melhor tradução para manter o sentido empregado por Adhemar Bianchi ao fazer uso da expressão seja: “O Especial” de cada ator. Em todo caso, optamos em manter o termo no original.

e características adquiridas fora do fazer teatral, por isso, lidar com essa lógica pode beneficiar a representação realizada por esses artistas.

4.2.1.1 Personagens coletivas

Outra característica das personagens tanto no espetáculo *Laquê* como nos grupos de teatro Mulheres de Atenas e Confraria da Serra é a mescla em cena de personagens individuais e coletivas, que em maior ou menor medida estão presentes nas experiências.

Quando nos referimos às personagens coletivas de um espetáculo teatral, facilmente somos remetidos ao coro das manifestações teatrais da antiga Grécia, pois ele fazia parte da estrutura das encenações, fossem trágicas ou cômicas. Todavia a função que o coro possuía na peça variava até entre os três grandes dramaturgos das tragédias gregas: Sófocles, Eurípedes e Ésquilo. Como ressalta Cláudia Andrade (2013, p. 71): “E se em Ésquilo as partes do coro constituíam uma parte central da ação, em Sófocles e sobretudo em Eurípedes (à exceção d’*As Bacantes*) o elemento coral começa a perder importância, sendo relegado para segundo plano”.

Com base nas considerações de Andrade sobre os dramaturgos, observamos que o coro pode assumir funções diferentes em um espetáculo teatral: estar integrado à ação dramática²⁰⁸, dialogando com as personagens individuais e influenciando no desenrolar do enredo; intervir diretamente nos acontecimentos do enredo, tendo a atribuição de executar o prólogo e/ou o epílogo, fazer as passagens de cenas e tecer comentários sobre o que foi apresentado ou o que está por vir (como ocorre nos grupos Confraria da Serra e Mulheres de Atenas e no espetáculo *Laquê*); ou ainda estar mais apartado da ação cênica, em que suas intervenções sejam a tal ponto autônomas que gerem quase um evento espetacular paralelo, como ocorria, segundo Pavis, em muitas representações do século XVI.

Cláudia Andrade destaca, ainda, diversas possibilidades de significação estética que a presença de personagens coletivas traz para um espetáculo teatral, tendo como base para construir seu argumento tanto as encenações da antiga Grécia como grupos de teatro comunitário contemporâneos da Argentina e de Portugal.

A presença do coro garante, assim, um efeito épico e uma dimensão universal, funcionando como metáfora poética do destino da humanidade e

²⁰⁸ Os grupos que fazem parte do movimento de teatro comunitário argentino, ou os que estabelecem diálogos com as propostas destes, possuem no coro o protagonista de suas encenações, entendendo que a voz coletiva é a mais adequada para uma proposta comunitária.

levantando várias questões de ordem social, moral e política (ANDRADE, 2013, p. 92).

Mesmo que o nível de interação do coro com a ação dramática seja determinante para se atingir as possibilidades cênicas trazidas pela autora, chama a atenção nos espetáculos amadores realizados por putas e presos a possibilidade do coro em construir uma voz coletiva que transcenda a subjetividade da personagem individual. Um exemplo é o coro que as personagens prostitutas formam no espetáculo *Laquê*, principalmente durante as agressões e humilhações a que são submetidas após a tentativa de impedir o casamento de Mário com a “moça de família”. Não são apenas as personagens que são subjugadas, em uma relação de causa e efeito com a cena anterior, pois a voz coletiva, própria do coro, faz com que essa significação transborde a própria encenação, remetendo às violências que prostitutas sofrem nos diversos bolsões que marginalizam e invisibilizam alguns grupos sociais e que ali se veem representadas pelo coro de atrizes amadoras, que de fato são prostitutas em seu cotidiano não teatral, acentuando assim a significação das agressões sofridas para além da peça na qual atuam.

Além de uma escolha para a encenação, a personagem coletiva mostra-se uma opção técnica proveitosa para o trabalho com atores e atrizes amadores. Como vimos, não é comum que grupos compostos de amadores escolham os integrantes, sendo a inclusão de todos os interessados uma das mais interessantes (e difíceis) características com que o processo de criação tem que lidar. A personagem coletiva pode se tornar, assim, uma opção para agregar um maior número de pessoas na peça e, ao mesmo tempo, trazer segurança aos atores e atrizes para entrarem em cena.

Sobre o coro ser uma boa opção para o trabalho teatral com amadores, Andrea Salvemini (*apud* NOSÉ, 2014, p. 161), que por mais de 20 anos fez a direção musical do grupo Catalinas Sur e depois dirigiu o grupo de teatro comunitário 3,80 y cresce²⁰⁹ na cidade de Buenos Aires, comenta:

O que é organizar um coro? Já se está incluindo. Não existem idades, não existem cores, não existe nada, inclui! Tão pouco existem deficiências físicas, ou seja, no canto estão todos. Porque em um lugar que ocorre o canto comunitário, que estão 300 pessoas, se estou eu, que sou cega, e sou deficiente, não faz a menor diferença. Porque somando a cinquenta, trinta,

²⁰⁹ O nome do grupo faz referência a uma interessante memória do bairro de La Boca, em Buenos Aires. Quando os imigrantes europeus, principalmente vindos da Itália, chegaram ao bairro, muitos se instalaram nos porões dos casarões por não terem como residir em melhores condições. 3,80 y cresce fazia referência ao nível do rio La Plata, pois, se ele estivesse a 3 metros e 80 centímetros e crescendo, significava que transbordaria para as ruas do bairro e invadiria os porões. Por isso, as pessoas corriam pelas ruas gritando: “3,80 y cresce!”, avisando as pessoas para abandonar suas moradias.

trezentas, cem pessoas, ninguém repara se sou cega ou não. Te dou este exemplo porque eu tenho uma disfunção visual e te digo por experiência própria. Mas acontece isto, se você desafina um pouquinho entre cinquenta, quem vai dizer, há, este desafinou!

Trazemos um relato pessoal para o debate a respeito das personagens coletivas em ações teatrais amadoras, pois constatamos a capacidade do coro em incluir pessoas diversas em um espetáculo teatral, tal qual apontado por Andrea Salvemini.

Em 2013, durante a pesquisa de mestrado realizada na Universidade do Estado de Santa Catarina, fui professor de teatro do COC Floripa, colégio que anualmente realizava o evento “Noite da Arte”. Trouxe como proposta para as minhas aulas o diálogo com as técnicas teatrais manipuladas pelo movimento de teatro comunitário argentino, que pesquisava, cujas técnicas, como já informado, têm como uma de suas principais características que o coro seja protagonista da encenação. Por se tratar de uma atividade extracurricular, durante todo o ano trabalhei com aproximadamente duas dezenas de alunos de séries distintas. Algumas semanas antes da apresentação, a coordenadora do colégio decidiu que os alunos teriam o acréscimo de um ponto na média final, em todas as disciplinas, se participassem do “Noite da Arte”. Resultado: no dia seguinte, mais duas dezenas de alunos queriam participar da peça para conseguir a bonificação acadêmica. Como também é característica do movimento de teatro comunitário argentino a inclusão de todos os interessados, senti-me impelido a aceitar o ingresso dos novos integrantes, e todos foram incluídos no coro. A única exigência era que todos os novos integrantes decorassem as músicas que faziam parte do espetáculo. A presença dos alunos que ingressaram no espetáculo em busca do ponto na média fez com que o coro se tornasse ainda mais relevante na encenação, e creio que os espectadores não seriam capazes de diferenciar aqueles que estiveram todo o ano trabalhando daqueles que estavam apenas há algumas semanas.

Ainda que não possamos indicar como comum a todo o amadorismo teatral, percebemos que muitos grupos fazem uso da mescla entre personagens coletivas e individuais em suas experiências artísticas. Nesse sentido, o coro mostra-se tanto uma possibilidade técnica interessante para o trabalho com artistas amadores como um instrumento capaz de potencializar a voz de amadores, especialmente, quando a experiência é composta de grupos sociais que buscam, por meio do teatro, se fazer ouvir, tal qual acontece com as mulheres prostitutas do bairro da Campina e os integrantes dos grupos Confraria da Serra e Mulheres de Atenas.

4.2.2 Roteirização das cenas

Denominamos de roteirização das cenas o processo de criação que fez parte tanto do espetáculo *Laquê* como de grande dos espetáculos teatrais realizados pelos grupos Mulheres de Atenas e Confraria da Serra. Com essa classificação, buscamos descrever uma possibilidade de criação do evento espetacular que não prescinde da memorização das falas, dos gestos e das marcações das cenas e, por isso, não pode ser chamada de improvisação, mas também não possui atuações que se repetem a cada apresentação, pois existe maior abertura para que os atores e atrizes ajam no “calor” do momento, modificando as cenas, mas sem sair do roteiro previamente estabelecido durante os ensaios.

Um processo semelhante é descrito por João Batista Tatto Pena (*apud* SILVA, 2014, p. 79) como sendo comum no grupo Palco & Rua, de Belo Horizonte:

Você podia falar de costas para o público, mas não podia deixar de enxergar o público. Enxergar que eu digo era sentir a reação dele. A apresentação dos atores era em função da reação do público. E na hora que ele reagia o ator mudava.

A maioria dos espetáculos realizados pelos grupos Confraria da Serra e Mulheres de Atenas foi resultado de discussões entre Magno Bucci e os atores e as atrizes, nas quais se buscava encontrar um argumento que tivesse significado para os integrantes dos grupos e que seria abordado pela encenação. Uma vez vencida a escolha do tema, Bucci passava então a coordenar improvisações tendo como base o tema escolhido, assim, uma a uma, as cenas eram criadas coletivamente, e o grupo decidia quais partes fariam parte do espetáculo que estava sendo criado. No ensaio seguinte, os atores voltavam a repetir as partes selecionadas e construíam novas cenas. Com o tempo, acabavam por memorizar tanto as falas como os gestos que seriam realizados na apresentação.

Não existe nesse processo a escrita textual do texto, apenas a escrita cênica, e a memorização ocorre por meio da repetição. Por isso, podemos dizer que não se trata de uma dramaturgia coletiva, mas de um roteiro coletivo, que não impede que ocorram inserções ou supressões durante as apresentações e os ensaios.

Nos grupos compostos de pessoas aprisionadas coordenados por Magno Bucci, as exceções do processo descrito são os espetáculos *A Paixão de Cristo*, realizado pelo grupo Confraria da Serra em 2013, e *Mas que vejo eu aí... que quadro d'amarguras!*, do grupo Mulheres de Atenas. Nesses, havia um texto escrito que os atores e as atrizes tiveram a incumbência de memorizar. Todavia, tomando como base a gravação audiovisual do espetáculo apresentado pelo grupo Mulheres de Atenas no Teatro Santarosa, podemos dizer

que, mesmo neste caso, a peça também estava roteirizada, pois era perceptível que muitas das palavras ditas e o gestual empregado eram diferentes do que havia sido previamente ensaiado.

O mesmo ocorreu com o espetáculo *Laquê*. O enredo da peça foi trazido por Lourdes Barreto em uma das rodas de conversas promovidas pelo grupo Cuíra com os frequentadores do bairro da Campina. Durante as oficinas teatrais, realizadas quando o Cuíra se instalou na zona de meretrício, formou-se parte das cenas que posteriormente comporia o espetáculo *Laquê*. Edyr Augusto Proença redigiu as propostas dos atores e das atrizes, existindo assim um texto escrito. Contudo, para as atrizes amadoras, esse texto seguiu sendo muito mais um roteiro do que um texto seguido na íntegra. O texto acabou tornando-se mais um indicativo das passagens do espetáculo, mas, como chegar a elas, variava conforme a atuação das atrizes, que todos os dias de apresentação traziam novos gestos e palavras para realizar as cenas.

Um dos motivos para a roteirização dos espetáculos tanto dos grupos Confraria da Serra e Mulheres de Atenas quanto do espetáculo *Laquê* foi a dificuldade de leitura que muitos atores e atrizes apresentavam nas experiências. Mas essa não é a única justificativa para que essas experiências não possuam um texto consolidado e que a movimentação dos atores não se repita de uma apresentação para a outra.

Desde que estive na Penitenciária de Serra Azul I, em fevereiro de 2020, mantenho contato por correspondência com o ator Bruno Araújo, do grupo Confraria da Serra. Por isso, tenho conhecimento que ele não possui dificuldade de leitura, pelo contrário, o ator é um leitor ávido e tem ótima escrita. A primeira peça da qual Bruno participou com orientação de Magno Bucci foi *A Paixão de Cristo* (2013), em que os atores decoraram o texto para apresentar o espetáculo. Nos anos em que está encarcerado, Bruno já participou de outras seis criações do grupo Confraria da Serra em que inexistia um texto escrito para ser memorizado, ou seja, eram peças roteirizadas. Nesse sentido, Bruno Araújo vivenciou os dois processos diferentes e indica sua predileção pela não existência da necessidade de decorar o texto escrito.

Então, eu gosto mais desse modelo que a gente faz, que é no improviso. Porque, assim, a gente sente uma facilidade maior para se expressar. Agora, decorando, fica o medo de chegar na hora e esquecer a palavra que tem que falar, e às vezes dá aquelas travadas, porque é ao vivo, né. Aí então eu penso que desse jeito, assim, a facilidade é maior pra gente (ARAÚJO, 2020).

Tomando como base a opinião emitida pelo entrevistado, podemos pensar a roteirização como uma possibilidade que permite aos atores e às atrizes amadores prescindir de marcações rígidas da encenação, sem levar a imprevisibilidade de um espetáculo improvisado. Uma criação artística calcada nas precisões de texto e gesto que se repetem dia

após dia demanda um tempo que não necessariamente os artistas amadores possuem disponível para a prática teatral, principalmente para que o público tenha a sensação de que esses são realizados naturalmente pelas personagens, por isso, a roteirização da peça pode dar a segurança de, “ao vivo”, os atores poderem atuar com maior desenvoltura, pois retira a preocupação de não esquecer o que exatamente deve ser dito.

Ao assistir aos espetáculos *A viagem de Chico* e *Mas que vejo eu aí... que quadro d'amarguras!*²¹⁰, identifiquei outra “liberdade poética” que a roteirização trouxe para os atores e as atrizes, pois, durante as apresentações, algumas cenas se alongavam para além do previamente estabelecido, outras eram encurtadas dando lugar à cena seguinte. Para mim, esse processo estava relacionado com a percepção dos atores e das atrizes de estarem, ou não, agradando aos espectadores naquele momento. Quando os espectadores estavam rindo, por exemplo, durante a apresentação da peça *A viagem de Chico*, os atores incluíam novos gestos e frases a fim de alongar o divertimento, se o inverso ocorresse, ou seja, os espectadores não se manifestassem como o esperado, a cena era encerrada, sendo apresentado o mínimo necessário para abrir caminho à cena seguinte.

Mesmo não havendo passagens cômicas em *Mas que vejo eu aí... que quadro de d'amarguras!*, foi possível perceber um processo semelhante na gravação audiovisual realizada no Teatro Santarosa, pois as atrizes também pareciam estar em diálogo direto com os espectadores para inserir ou suprimir partes do espetáculo que estava sendo apresentado, ainda que com uma margem um pouco menos ampla, dado o texto que as atrizes buscavam seguir.

Talvez seja importante destacar que essas considerações derivam principalmente da análise do espetáculo *Laquê* e dos grupos Confraria da Serra e Mulheres de Atenas, compostos de grupos sociais marginalizados, com a possibilidade de encontrar menor semelhança com experiências que aconteçam em outros contextos.

De toda forma, o que poderíamos considerar como uma dificuldade dos amadores em manter o espetáculo tal qual ensaiado, e menos afetado pelas reações dos espectadores, também pode ser percebido como um evento espetacular que se desenvolve em coautoria entre espectadores e atores, a tal ponto que se torna difícil distinguir, em alguns momentos, de onde parte a força cênica que guia a encenação, destes ou daqueles.

²¹⁰ Não tivemos a oportunidade de assistir ao espetáculo *Laquê*, realizado pelo grupo Cuíra, por isso todas as considerações sobre essa experiência provêm de fontes secundárias (atores e atrizes, diretores, dramaturgo e pessoas que assistiram à peça). Por esse motivo, não incluímos a peça no argumento que estamos apresentando, uma vez que não contamos com relatos que tragam essa perspectiva.

4.3 O encontro com o público

Quando os espectadores já estavam em seus lugares aguardando o início da peça *A Viagem de Chico*, Magno Bucci dirigiu-se a mim e, em voz baixa, comentou: “hoje a casa está cheia!”. De fato, todos os lugares reservados para os espectadores aprisionados estavam ocupados e faltava lugar para os que ainda estavam entrando no local onde a peça seria representada. Em uma instituição penal, assistir ao espetáculo não parece ser uma decisão pessoal, pois se avisa aos presos que terá apresentação e todos são enviados para lá. Mesmo assim, não pude perceber algum espectador que estivesse contrariado por ter que assistir à peça realizada pelos companheiros de cárcere.

Em 2016, estive no terreiro do Núcleo Umbandista de São Sebastião para comprar ingressos para assistir *Histórias da Preta Velha 2*, mas todos já haviam sido vendidos uma semana antes, estando as três apresentações que o grupo realizaria com ocupação esgotada. Não pude assistir à peça.

Essas duas experiências artísticas às quais me referi, e parte significativa das práticas teatrais amadoras, tendem a se desenvolver em um âmbito privado, e, nesses casos, não parece ser uma problemática a ser enfrentada pelos grupos de teatro amador a falta de público. Um espetáculo realizado em uma instituição de ensino provavelmente terá os outros estudantes para apreciar a criação, e, em algumas apresentações, se somarão a estes os amigos e familiares dos atores e dos alunos da escola. O mesmo tende a acontecer com um espetáculo realizado por membros de um sindicato ou em uma comunidade, pois os grupos sociais de onde advém a experiência tendem a comparecer de bom grado ao espetáculo.

Observando os espetáculos *Mas que vejo eu aí... que quadro d'amarguras!* e *Laquê*, que transcenderam o âmbito privado da Penitenciária Feminina de Ribeirão Preto e da zona do meretrício do bairro da Campina, constatamos ter havido grande repercussão midiática nos dois casos. O ensaio geral das atrizes do grupo Mulheres de Atenas teve cobertura ao vivo, no Teatro Santarosa, da emissora de televisão EPTV (afiliada da rede Globo na região de Ribeirão Preto) durante o telejornal do almoço, convidando os telespectadores para assistir ao espetáculo e entrevistando Magno Bucci sobre suas práticas artísticas nas penitenciárias da região.

O espetáculo *Laquê* foi tema de reportagens de jornais impressos e *blogs* voltados à vida cultural da cidade de Belém desde antes de sua estreia. Um exemplo é a reportagem “Laquê abre inscrições para atores iniciantes: a peça é resultado das oficinas que exibem talentos de rua de Belém” (LAQUÊ..., 2006, p. 4), em que ganha destaque a experiência com

as mulheres da área central, “denominação utilizada pelo próprio grupo para se referir tanto às profissionais do sexo quanto às moradoras daquela área”.

Nos dois casos, as reportagens ressaltam o fato de as experiências teatrais serem realizadas por artistas amadoras singulares, trazendo essa informação como relevante para os espectadores que porventura fossem assistir aos espetáculos. Seja em grupos teatrais amadores que dedicam seu fazer artístico a espectadores que fazem parte de seu círculo social, seja quando alcançam um público mais amplo, um dos motivadores para se presenciar o espetáculo segue sendo a atuação de atores e atrizes amadores, pois o interesse dos espectadores está voltado, em um caso, em compartilhar com aqueles que se conhece no cotidiano não teatral e, no outro, em ver amadores que por algum motivo transcenderam o âmbito privado para atingir um público mais amplo. Pode parecer redundante, mas o público de um espetáculo amador está interessado em assistir aos artistas amadores representarem, e, se por um acaso essa não for a motivação, a tendência é se construir uma visão desfavorável dos que estão em cena. Provavelmente por ter conhecimento desse possível olhar desfavorável que parte do público pode construir sobre a representação amadora é que Jean Villar, durante o Festival de Avignon²¹¹, preocupava-se tanto com as encenações que faziam parte do festival como com os espectadores que iriam testemunhar o evento.

Jacqueline Micoud, 70 anos, professora de artes plásticas aposentada que mora próximo a Avignon, fala de onde ela morava quando era pequena e de sua primeira ida ao Festival. Ela conta que uma professora do local que morava criou um grupo de teatro amador, o qual era seguido pelos camponeses e por sua família com muito interesse. Um dia ela lhes propôs ir à Avignon. Eles falaram que aquilo não era para eles. A professora respondeu que Jean Villar cuidava da cena, mas cuidava também do que se passava ao seu redor (não havia lugares para os notáveis) (CARNEIRO, 2016, p. 331).

É possível que o objetivo de Jean Villar ao prescindir da presença dos “notáveis” nas apresentações fosse, justamente, garantir aos espetáculos amadores a presença de espectadores que estivessem “disponíveis” ao fruir estético de suas criações artísticas, em que os “notáveis” podem ser incluídos. Mas, para isso, deveriam, no mínimo, aproximar sua posição das outras pessoas que compõem o público dos espetáculos de teatro amador, apreciando o que de melhor eles têm a oferecer.

²¹¹ O Festival de Avignon, que ocorre na cidade francesa que dá nome ao festival, foi criado em 1947 por Jean Vilar, que buscava alternativas que pudessem popularizar a linguagem teatral na França. O evento segue acontecendo atualmente, tendo se tornado um patrimônio cultural do país europeu. Para saber mais: Fabiani e Ethis (2003).

4.3.1 A fruição estética do espetáculo amador

Muito se debateu, e seguem sendo acrescentadas novas proposições, sobre a fruição estética produzida por uma peça teatral, tema abordado por Mostaço (2008), Desgranges (2006), Lehmann (2007), entre outros. Cada um desses autores traz abordagens significativas para se compreender a recepção de um espetáculo teatral por parte dos espectadores. Por termos o interesse em indicar a própria participação do artista amador como elemento fundamental para se compreender a estética do teatro amador, optamos pela definição adotada por Flávio Desgranges (2006, p. 28) para o evento estético de uma obra de arte, pois é a que melhor contribui com a abordagem que vamos desenvolver.

Na relação dos três elementos – autor, contemplador e obra – reside o evento estético. O fato artístico não está contido completamente no objeto, nem no psiquismo do criador, nem do receptor, mas na relação destes três elementos.

Partindo dessa proposição, podemos considerar o “autor” como todos aqueles envolvidos no processo de criação da obra. No caso dos grupos Mulheres de Atenas e Confraria da Serra, os atores e atrizes aprisionados e Magno Bucci; e, no espetáculo *Laquê*, os atores e atrizes profissionais e amadores, além dos integrantes do grupo Cuíra que coordenaram a experiência. As “obras” são os espetáculos que repetidamente mencionamos: *Mas que vejo eu aí... que quadro d’amarguras!*, *A Viagem de Chico* e *Laquê*, em toda sua complexidade de signos articulados (incluindo as singularidades dos artistas amadores). Por fim, os “receptores” são os espectadores que assistiram aos espetáculos.

Como vimos, a proximidade que tende a existir entre atores e espectadores é um dos principais elementos que fazem o teatro amador ser um evento cultural único (MERVANT-ROUX, 2012, p. 126-127). Todavia como analisar a influência que possui esse elemento sobre o espectador?

A melhor maneira que encontrei foi por meio de uma experiência pessoal. Fui o receptor de uma *performance* cultural na qual não estava imbuído do papel de pesquisador, ou de especialista na linguagem teatral, pois vivenciei a experiência como “pai-espectador”. Apenas por meio dessa experiência pude compreender, de fato, a fruição estética diferenciada que o teatro amador tende a gerar em quem o presencia.

Quando minha filha, Cora Maíra, tinha quatro anos de idade, ela participou da festa junina da pré-escola que frequentava. Para a festividade, as professoras criaram uma *performance* para ser apresentada aos pais. O processo de preparação envolveu ensaios e a confecção de uma lanterna decorada por ela mesma, que seria iluminada por uma vela interna. Antes de assistir à apresentação, eu tinha o conhecimento do que iria ocorrer, fomos nós (pai e

mãe) quem decidimos a roupa que ela iria usar, ou seja, não havia muitas “surpresas” me aguardando para o momento da apresentação. As crianças entraram com as professoras. Minha filha era a primeira da fila e vinha de mãos dadas com a professora Luciana, dançaram em volta de uma fogueira e cantaram uma música junina. Ocorreu que, durante a apresentação, fui acometido por uma emoção que não recordo ter sentido por outra *performance* artística, lágrimas a ponto de soluçar.

Figura 100 – Foto de arquivo pessoal do autor



Fonte: Gloria Fort (2013).

Baseado no pensamento de Mikhail Bakhtin, Flávio Desgranges observa que a reflexão *a posteriori* também se torna um elemento importante do evento estético, uma vez que a obra pode gerar um nível de identificação que faz o espectador vivenciá-la e, depois, com o distanciamento do já vivido, perceber outros desdobramentos do evento artístico presenciado, tornando-se, assim, o próprio receptor, autor do evento espetacular por meio da ressignificação da *performance*:

A atitude do espectador diante de uma cena teatral pode ser compreendida, segundo Bakhtin, como uma tensão constante entre ele e a obra: em um primeiro movimento, o espectador se aproxima da obra, vivenciando-a, para, em um segundo movimento, afastar-se dela e refletir sobre ela, compreendendo-a (DESGRANGES, 2006, p. 29).

Em minha experiência como “espectador-pai”, as palavras de Flávio Desgranges encaixam-se com precisão, pois somente posteriormente pude compreender melhor a emoção que me havia acometido durante a *performance* que minha filha executou na festa junina. Como profissional e pesquisador das artes da cena, uma pergunta tornou-se fruto de reflexão:

por que aquela *performance* festiva havia sido tão impactante para mim? Mesmo sendo plasticamente agradável, com as crianças carregando suas lanternas durante a noite e cantando em volta da fogueira, não era uma apresentação com grande elaboração estética e técnica refinada, e, ainda assim, fui tocado de forma singular.

A resposta encontrada foi de que apenas aquela “atriz” seria capaz de me gerar os sentimentos que experienciei, e isso se dá por meio de um vínculo não teatral que possuo com ela. O que pode parecer uma experiência singular de um pai com sua filha, ou uma significação secundária do evento espetacular amador, é uma característica fundamental para se compreender o teatro amador.

Encontramos diversos relatos que corroboram essa perspectiva. Um exemplo é a abordagem realizada pela pesquisadora Regina Horta Duarte, que, em sua tese de doutorado, resgata as apresentações circenses no estado de Minas Gerais ocorridas durante o século XIX, atentando também para as apresentações amadoras naquele período e para a diferença para os espectadores entre as apresentações profissionais (vindas de outros estados) e aquelas realizadas pelos concidadãos:

Estabelecia-se um laço de cumplicidade entre os assistentes e os atores, gerando uma experiência intensa de participação. Sem dúvida, o mesmo público que tinha dificuldades em assistir silenciosa e passivamente às apresentações de companhias profissionais, encontrava, nessas situações, um campo aberto à participação (DUARTE, 1993, p. 201).

Esse laço de cumplicidade entre assistentes e atores, ao qual a autora se refere, é justamente o elemento diferencial que tende a existir nas práticas teatrais amadoras. Quando observamos os relatos dos atores e espectadores tanto do espetáculo *Laquê* como das criações artísticas dos grupos Mulheres de Atenas e Confraria da Serra, constatamos que elas teriam outro formato caso houvessem sido realizadas por artistas “não-amadores”, e compreender essa singularidade parece ser um dos principais acertos dos profissionais que acompanharam essas experiências.

A jornalista Camila Barbalho (2007), do *blog* Teatro Paraense, relata sua experiência como espectadora do espetáculo *Laquê*:

Dia desses, eu vi o espetáculo Laquê, que tem como diretores Wlad Lima e o já aclamado Cláudio Barros, no Espaço Cuíra. [...] Se fosse só isso, bastava como excelente programação cultural. Mas não – Laquê tem muito mais de profundo (e profuso) do que julga nossa vã filosofia. A começar pelo elenco: entre atores e moradores da região, as profissionais do sexo – afinal, ninguém melhor que as próprias para reconstruir tal vivência – misturam o enredo às próprias histórias de amor, amizade, luta e dor.

Aline Lemos, que participou do espetáculo *Mas que vejo eu aí... que quadro d'amarguras!*, também ressalta a experiência compartilhada entre atrizes e espectadoras

aprisionadas como fundamental para se compreender o fazer artístico desenvolvido pelo grupo Mulheres de Atenas e, nesse caso, relata que a ação teatral conseguiu até transcender a separação social entre as presas e as agentes de segurança prisional (Aspe):

Assim, foi uma coisa bem incrível, porque, no dia, até mesmo as Aspe, que de uma forma ou de outra elas estavam ali... por mais que fossem Aspe, elas estavam ali como público também, e se emocionaram. Foi emocionante tanto para quem assistiu como para a gente também (LEMOS, 2020).

Difícilmente as agentes de segurança que presenciaram o espetáculo na Penitenciária Feminina de Ribeirão Preto perderam, durante a apreciação do evento estético, a perspectiva de que aquela obra estava sendo feita pelas pessoas que lhes cabem disciplinar no cotidiano da cadeia. Sendo assim, provavelmente, obra e autores tiveram influência na emoção que Aline Lemos percebeu nessas trabalhadoras.

Talvez seja importante destacar que a vinculação que os espectadores tendem a construir com os atores e atrizes amadores não traz à obra uma qualidade *a priori* que ela não possui. Ou seja, a articulação entre “autor”, “obra” e “receptor”, segue existindo, tal qual apontado por Desgranges, só que com potências diferentes, em que os “autores” geram significados ao espectador de forma especial, mas não prescindem dos outros elementos que compõem o evento estético.

Tomando como exemplo o relato pessoal que trouxe, no qual presenciei a *performance* ocorrida durante a festa junina da escola de minha filha, tenho como supor que apenas a presença dela não garantiria por si só minha empatia. Outra proposta poderia ter ganhado minha antipatia, talvez na mesma proporção em que fui tocado de maneira positiva, principalmente se a obra a expusesse de forma que eu julgasse como negativa, ou se o tema gerasse minha reprovação.

O mesmo processo tende a ocorrer com qualquer apresentação teatral amadora, uma vez que a obra segue sendo o principal significante do evento espetacular, mesmo que ocorra um atravessamento peculiar que os atores e as atrizes tendem a trazer para a prática artística. Roseli Figaro (2012, p. 41) observa que as práticas teatrais amadoras podem ser um campo profícuo para que o teatro ganhe relevância no cotidiano das pessoas:

Os amadores teatrais estão mais próximos dos cidadãos comuns, porque não se veem, no fazer teatral, como pessoas especiais, diferentes e mais importantes do que as outras pessoas, e talvez por isso traduzam com maior densidade os temas e os conflitos da vida cotidiana. Mesmo eventualmente carecendo de técnicas e recursos cênicos, a proximidade de experiências entre a trupe teatral e o cidadão, que ocorre ao local de encenação, garante o processo comunicativo entre eles.

Compreender o teatro amador como fomentador de eventos estéticos singulares é fortalecer uma perspectiva do fazer teatral que possui importância por si só, pois a proximidade entre os espectadores e os atores, a cumplicidade que se estabelece entre a cena e o público tende a ser própria do teatro amador e um campo fecundo para que as artes da cena assumam maior espaço no cotidiano das pessoas.

4.3.2 A propagação do teatro amador

Um aspecto interessante das práticas teatrais amadoras é sua capacidade de mobilizar novos artistas para suas fileiras por meio dos espetáculos por elas gerados. Cinderela e Maria Vitória comentaram, após as entrevistas concedidas, que, depois de assistirem ao espetáculo *Laquê*, muitas prostitutas da Campina se interessaram em retornar ao projeto, mesmo que, meses antes, essas mesmas mulheres houvessem abandonado a proposta.

Na semana seguinte à estreia do espetáculo *A viagem de Chico*, os atores do grupo Confraria da Serra trouxeram consigo pequenos recortes de papel com os nomes e matrículas²¹² dos espectadores que queriam ingressar no grupo. Não podemos afirmar com precisão, mas provavelmente eram mais de dez candidatos.

Aline Lemos (2020) comenta sobre o interesse das companheiras de cárcere em ingressar no grupo Mulheres de Atenas após a apresentação do espetáculo *Mas que vejo eu aí... que quadro d'amarguras!*: “Várias meninas se emocionaram, porque várias já passaram por isso. Depois disso, várias queriam fazer, queriam participar, mas não tinha mais papel para todas”. Para Leandro Pereira (2020), assistir ao jogral da *Copa do Mundo* foi um dos principais motivadores para que ele buscasse integrar o elenco do grupo Confraria da Serra:

[...] a primeira vez que eu vim aqui, eu assisti o teatro. Nós já tínhamos feito lá aquele [teatro realizado com os presos evangélicos], mas antes de eu entrar eu vi a da Copa, que eu tenho até a foto deles comigo. Aí me despertou mais ainda a curiosidade, porque eu já queria, e eu já tinha feito o da igreja, e me despertou isto daí, e ouvi eles falando: “filho da fruta!”²¹³.

Esses relatos indicam que o espetáculo teatral realizado por artistas amadores tem o potencial de mobilizar novos integrantes para o próprio grupo que realiza a experiência. Uma das justificativas para que isso ocorra está na proximidade entre atores e espectadores, a qual já nos referimos, pois, ao presenciar seus companheiros e companheiras aprisionados, ou

²¹² A matrícula é o número de identificação que o preso recebe ao ser encaminhado para o sistema prisional, esse número não muda em caso de reingresso no sistema prisional.

²¹³ Em uma das músicas que compunham o jogral da *Copa do Mundo*, os atores do grupo Confraria da Serra ofendiam o juiz chamando-o de “filho da fruta”.

outra mulher prostituta que batalha diariamente como você para conseguir o próprio sustento, parece natural que a pessoa se sinta inspirada a também participar.

Além do potencial em motivar a participação no grupo que apresenta o espetáculo, também pudemos observar que a apresentação de espetáculos teatrais realizados por atores e atrizes amadores pode motivar o surgimento de novos grupos teatrais. É justamente por essa motivação que o movimento de teatro comunitário argentino se disseminou. Uma das primeiras ações dos grupos pioneiros do movimento, Catalinas Sur e Circuito Cultural Barracas, foi apresentar o espetáculo *Venimos de Muy Lejos* para os vizinhos de outros bairros da cidade de Buenos Aires, e, após a apresentação, os diretores Adhemar Bianchi e Ricardo Talento saíam dos bastidores e tentavam motivar os vizinhos-espectadores a montarem sua própria experiência de teatro comunitário. Adhemar Bianchi (2012, tradução nossa) comenta sobre essa dinâmica:

Uma forma que temos para fomentar [o surgimento de um novo grupo] é fazer uma apresentação em algum bairro que nos solicite, vamos fazendo, e quando termina a obra saio e digo: isto foi feito pelos vizinhos de La Boca com nossa história, nossa identidade, e acreditamos que isto pode ser feito como vocês veem; as pessoas que estão aqui são vizinhos igual a vocês.

Chama a atenção que Bianchi ressalte que os atores e atrizes do grupo Catalinas Sur que apresentam a obra são vizinhos-atores, e, por isso, os vizinhos-espectadores também podem, se assim o desejarem, organizar sua própria experiência teatral comunitária. Para não frustrar as pessoas que porventura se interessassem em organizar um grupo de teatro comunitário com seus vizinhos, Adhemar Bianchi e Ricardo Talento contatavam previamente professores de teatro que atuassem na região, para que esses assumissem a coordenação do grupo que se formaria, oferecendo a eles oficinas de preparação para os auxiliar na empreitada.

Essa parece ser uma estratégia interessante caso o poder público tivesse o interesse em fomentar a disseminação do teatro amador. Se os grupos Confraria da Serra e Mulheres de Atenas fossem apoiados a se apresentar nas unidades do sistema prisional, levando suas criações para outras pessoas aprisionadas, essas poderiam, também, montar suas próprias experiências teatrais. Ou, se o espetáculo *Laquê* tivesse sido apresentado nas zonas de meretrícios presentes em grande parte das grandes cidades brasileiras e se já estivessem previamente contatadas profissionais do teatro para auxiliar as experiências que porventura surgissem, poderíamos ter um movimento de proliferação do teatro amador entre putas e presos, o que eventualmente diminuiria a invisibilidade a que esses grupos sociais estão historicamente submetidos. Todavia não parece ser de interesse de parte da sociedade dar voz

a grupos sociais, que devem aceitar passivamente serem submetidos à execração pública, pois as putas e os presos servem melhor ao nosso “bem-estar social” se mantiverem a invisibilidade à qual estão condenados.

Essa narrativa, que muitas vezes parece inquestionável, não precisa ser permanente. Os integrantes dos grupos Confraria da Serra e Mulheres de Atenas e todas as pessoas que viabilizaram o espetáculo *Laquê* são exemplos de um teatro socialmente engajado, politicamente ativo e inclusivo por princípio. O teatro amador pode ser, nesse sentido, um importante instrumento para que muitas outras narrativas sejam expostas, pois o teatro é muito mais significativo se todas as pessoas dele puderem se apropriar, seja como profissionais, seja como amadores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS, OU UM EPÍLOGO QUE NÃO FINALIZA A OBRA

Laguna, 05 de dezembro de 2021.

Para as considerações finais, retomo a escrita pessoal que empreguei no prólogo deste estudo, quase trezentas páginas atrás. Trago como subtítulo dessas últimas palavras: *um epílogo que não finaliza a obra*, para indicar que não tenho a pretensão de encerrar o debate que busquei estabelecer, ao contrário, é na reverberação posterior em você, leitor, que deposito minhas expectativas.

Caso tenha acompanhado os quatro capítulos, espero que sua leitura não tenha sido maçante, pois não o foi escrever. Vivenciei uma série de sentimentos ao longo da pesquisa, entre os quais: angústia, emoção, alegria, raiva, tristeza, euforia, cansaço, mas, principalmente, prazer de aprender com as experiências artísticas de atores e atrizes amadores.

Busquei repousar um olhar sobre as práticas teatrais realizadas por artistas amadores por meio das experiências que pesquisei, da minha trajetória pessoal e dos autores com quem dialoguei. Por isso, minhas considerações se referem a uma das muitas facetas do teatro amador. Não existem receitas prontas para o fazer artístico, e, por isso, muitas dessas considerações fazem referência principalmente às experiências artísticas efetivadas por putas e presos. Ainda assim, gostaria de reafirmar algumas posições.

O teatro amador não é, ou não precisa ser, uma cópia malfeita do teatro profissional: tanto a história do teatro como exemplos contemporâneos provam que ele ocupa um campo cultural próprio. Mas, para que ele se fortaleça, é necessário desenvolver metodologias de trabalho que sejam potencializadoras do fazer artístico amador. Ocorre que cada experiência é singular, e nesse ponto recai a influência do ambiente e dos artistas que integram esta ou aquela ação teatral. Isso não significa que grupos amadores não devam travar diálogos com outras práticas, ao contrário, ampliar o conhecimento é sempre um agregador a qualquer experiência. Nesse sentido, parece interessante que mesmo que deslegitimado socialmente e pouco estudado, o teatro amador siga encontrando caminhos e se mantenha uma atividade cultural importante tanto para os atores e atrizes como para os espectadores.

Gostaria de fazer uma pergunta: por que atores e atrizes amadores fazem teatro? E, especialmente, por que as putas e os presos criaram as experiências que investiguei?

Posso elaborar apenas uma resposta parcial à questão, pois não tenho como descrever as motivações pessoais de Lourdes Barreto, Cinderela, Maria Vitória, Yara Morales, Aline Aparecida, Alex Junior, Bruno Araújo, Danilo Santos, Flávio Domingos, Leandro Pereira,

Tiago Gomes, Tiago Neves e Wilson Roberto, pois cada um desses artistas teve motivações diferentes.

Um dos motivos para que esses atores e atrizes tenham se vinculado ao teatro volta-se ao fato de que tanto o grupo Cuíra como Magno Bucci aproximaram a linguagem teatral do cotidiano dos frequentadores do bairro da Campina e das pessoas aprisionadas na região metropolitana de Ribeirão Preto. Caso não houvesse essas iniciativas, o espetáculo *Laquê* e os grupos Confraria da Serra e Mulheres de Atenas não existiriam. Contribuir para que mais pessoas possam encontrar o ambiente adequado e, se assim o quiserem, ingressar em uma experiência teatral é um dos motivos que me levou a escrever este estudo.

Acredito que, se o teatro amador for admitido socialmente como uma possibilidade de artistas e espectadores se reconhecerem e lerem o mundo à sua volta, o próprio teatro profissional sairá fortalecido, pois mais pessoas encontrarão nessa linguagem artística uma prática significativa. Se minha leitura for correta, fortalecer o teatro amador é potencializar o teatro como um todo. Para isso, é necessário que o teatro amador seja estimulado por políticas públicas tanto quanto o profissional, pois ambos são significativos e deveriam ser fomentados. A crença de que contar com financiamento descaracteriza o amadorismo tende a ser uma abordagem classista em que se privilegiam os profissionais e se condena o amadorismo à filantropia de seus quadros. Parece-me incompreensível que os grupos Confraria da Serra e Mulheres de Atenas estejam há mais de dez anos em atividade, sejam significativos para a população carcerária, e mesmo assim nunca tenham recebido apoio financeiro de nenhuma espécie, por mais que Magno Bucci (2019) os tenha buscado em diversas oportunidades. Todo o dinheiro que viabiliza a existência desses dois grupos é financiado por Bucci de seus próprios proventos.

No ano de 2005, Ricardo Talento, coordenador do Circuito Cultural Barracas, foi convidado pelo Fórum Social Mundial para representar o movimento de teatro comunitário argentino. O tema do fórum naquele ano foi: outro mundo é possível. Talento (2005) propôs como argumento de sua palestra: “outro mundo é possível... somente se formos capazes de imaginá-lo”. Tomo as palavras de Ricardo Talento para dizer que: outro mundo é possível... somente se formos capazes de imaginá-lo por meio de diversas vozes. O teatro amador parece ser uma possibilidade interessante para que isso ocorra, e, de alguma forma, tanto o espetáculo *Laquê* como os grupos Confraria da Serra e Mulheres de Atenas simbolizam que um mundo menos excludente é, de fato, possível, ao menos até acabar o espetáculo.

Fecham-se as cortinas ou os lençóis improvisados, sai de cena o pesquisador.

REFERÊNCIAS

- ABRACE. *Ementa GT Pedagogia das artes cênicas*. Campinas, 2013. Disponível em: <http://portalabrace.org/c2/index.php/eixos-e-grupos-de-trabalho/grupos-de-trabalho/gt-pedagogia-do-teatro>. Acesso em: 15 fev. 2019.
- ABREU, Luis Alberto de. Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação. *Cadernos da ELT*, v. 1, p. 33-41, mar. 2003.
- ADORNO, Sérgio. Racismo, Criminalidade Violenta e Justiça Penal: Réus Brancos e Negros em Perspectiva Comparativa. *Estudos históricos*, v. 9, n. 18, p. 283-300, 1996.
- ADORNO, Sérgio. Sistema Penitenciário no Brasil: problemas e desafios. *Revista USP*, São Paulo, v. 9, p. 65-78, 1991
- ALVIM, Carlos Eduardo. Liberdade para encenar e ensinar. *Jornal Marco*, Belo Horizonte, 2011. Caderno Cidadania, p. 13.
- AMADOR. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2018. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/amador/>. Acesso em: 21 nov. 2018.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ANDRADE, Cláudia. *Coro: corpo colectivo e espaço poético: interseções entre o teatro grego antigo e o teatro comunitário*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra/Coimbra University Press, 2013.
- ANGELO, Damaris. Dexter, GOG e Coletivo Peso – Como Vai Seu Mundo?. In: SOUL Art. [S.l.]: 4 nov. 2013. Disponível em: <https://soulart.org/sociedade/dexter-gog-e-coletivo-peso-como-vai-seu-mundo>. Acesso em: 26 ago. 2016
- ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. *Sala Preta*, v. 6, p. 127-133, 2006.
- ARAÚJO, Bruno. *Entrevista*. Entrevistador: Zeca Nosé. Serra Azul (SP), Penitenciária de Serra Azul I, 13 fev. 2020.
- ARAÚJO, Marianna; CASTRO, Vitor Monteiro de. *Rebelião Cultural*. Rio de Janeiro: Ed. Favela a 4, 2010.
- A ARTE QUE TRANSFORMA. *Revista Revide*, Ribeirão Preto, 8 jan. 2015. Disponível em: <https://www.revide.com.br/editorias/cultura/arte-que-transforma/>. Acesso em: 21 nov. 2018.
- BACH, Richard. *A História de Fernão Capelo Gaivota*. Tradução de Antônio Ramos Rosa e Madalena Rosález. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica Ltda., 1975.
- BALIEIRO, Tamaris. Detentas participam de oficina cênica para espetáculo teatral. In: SEAP/PA. Pará, 26 set. 2017. Disponível em: <http://www.seap.pa.gov.br/noticias/detentas-participam-de-oficina-c%C3%AAnica-para-espet%C3%A1culo-teatral>. Acesso em: 13 abr. 2020.

BALTAZAR, Maria Cristina. *Teatro na margem*. São Paulo: Hucitec, 2015.

BARBALHO, Camila. A zona fala. In: BLOG Teatro Paraense. Pará, 2007. Disponível em: teatroparaense.blogspot.com/2007/10/zona-fala-por-camila-barbalho.html. Acesso em: 23 jun. 2019.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos; DA CUNHA, Fernanda Pereira. *A abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais*. São Paulo: Cortez Editora, 2010.

BARRETO, Leila Suely Araujo. *Prostituição, a história recontada: transas sociais e institucionais em Belém*. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Educação em Direitos Humanos e Diversidade) – Universidade Federal do Pará, Belém, Pará, 2016.

BARRETO, Lourdes. *Entrevista*. Entrevistador: Zeca Nosé. Belém, 2018.

BARROS, Cláudio. *Entrevista*. Entrevistador: Zeca Nosé. Via internet, 02 set. 2019.

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BEIJA-FLOR de Nilópolis. *Ratos e urubus, larguem a minha fantasia*. Composição: Betinho, Glyvaldo, Zé Maria e Osmar. Intérprete: Neguinho da Bija-Flor. Samba de enredo. Rio de Janeiro, 1989.

BEIJO DA RUA. Rio de Janeiro: Iser, ano 28, n. 2, 2017.

BENINCASA, Mirene Barretos recebe hoje “A Paixão de Cristo”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2003. Caderno Cotidiano. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u73351.shtml>. Acesso em: 10 jun. 2020.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Editora Brasiliense: São Paulo, 1987. p. 222-232.

BIANCHI, Adhemar. El arte no es la decoración de una torta, es una necesidad y un derecho. [Entrevista concedida a Cristóbal Peláez González.] In: MATACANDELAS. Colômbia, 2011. Disponível em: <https://www.matacandelas.com/Entrevista-a-Adhemar-Bianchi-Por-Cristobal-Pelaez.html>. Acesso em: 10 dez. 2020.

BIANCHI, Adhemar. *Entrevista*. Entrevistador: Zeca Nosé. Buenos Aires (Argentina), 2013.

BIANCHI, Adhemar. Um teatro de vecinos para vecinos, resgatando la memoria. Entrevista concedida a Luis Vidal Giorgi. In: SÓCIO ESPETACULAR. [S.l.], 2012. Disponível em: <http://www.socioespectacular.com.uy/archivoentrevistas.html>. Acesso em: 30 jan. 2013.

BIDEGAIN, Marcela. *Teatro comunitario: resistencia y transformación social*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

BIONDI, Karina. *Junto e misturado: imanência e transcendência no PCC*. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2009.

BISILLIAT, Sophia; BISILLIAT, Maureen; CARAMANTE, André. *Aqui Dentro – páginas de uma memória: Carandiru*. São Paulo: Ed. Imprensa Oficial, 2003.

BOAL, Augusto. *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1977.

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

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BORBA, Juliano. *Teatro de vizinhos: convívio, comunidade e celebração*. 241 p. 2018. Tese (Doutorado em Artes) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

BORBA, Juliano; DA FONSECA, Marilde J.; FARINON, Tânia; MACEDO, Vicente; SANFELICI, Agnes; RAMOS BRAGA, Ana S. Influências de Márcia Pompeo Nogueira no Teatro Comunitário do Canto em Florianópolis/SC. *Revista NUPEART*, v. 23, p. 39-58, 2020.

BORGIO, Nathália. Educação ressocializa na penitenciária feminina do DF. In: SEEDF. Brasília, DF, 2019. Disponível em: <http://www.educacao.df.gov.br/educacao-ressocializa-na-penitenciaria-feminina-do-df/>. Acesso em: 12 abr. 2020.

BOSSA NOSSA. *Magno Bucci e Fabiano Rangel*. 2018. 1 fotografia.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

BRAGA, Marco Antonio Barbosa; MEDINA, Márcio N. O teatro como ferramenta de aprendizagem da física e de problematização da natureza da ciência. *Caderno brasileiro de ensino de física*, v. 27, n. 2, p. 313-333, 2010.

BRAGA, Valdsom. Teatro é usado como ferramenta de ressocialização de detentas no Piauí. In: 180 graus. Piauí, 2016. Disponível em: <https://180graus.com/artes-visuais/teatro-e-usado-como-ferramenta-de-ressocializacao-de-detentas-no-piaui>. Acesso em: 12 abr. 2020.

BRASIL. [Constituição (1988)]. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Senado, 1988.

BRASIL. *Decreto nº 82.385, de 5 de outubro de 1978*. Regulamenta a Lei nº 6.533/78. [Brasília, DF: Planalto, 2019a]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/CCivil_03/decreto/1970-1979/D82385.htm. Acesso em: 11 jan. 2019.

BRASIL. *Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978*. Dispõe sobre a regulamentação das profissões de artistas e de técnico em espetáculos de diversões, e dá outras providências. [Brasília, DF: Planalto, 2019b]. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/CCIVIL/LEIS/L6533.htm>. Acesso em: 11 jan. 2019.

BRASIL. *Lei nº 7.210, de 11 de julho de 1984*. Institui a Lei de Execução Penal. Capítulo II. Art. 88. [Brasília, DF: Planalto, 2020]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l7210.htm. Acesso em: 11 jan. 2020.

BRASIL. *Lei nº 9.615, de 24 de março de 1998*. Institui normas gerais sobre desporto e dá outras providências. [Brasília, DF: Planalto, 2019c]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/CCIVIL_03/LEIS/L9615consol.htm. Acesso em: 11 jan. 2019.

BRASIL. *Lei nº 11.343, de 23 de agosto de 2006*. Institui o Sistema Nacional de Políticas Públicas sobre Drogas - Sisnad; prescreve medidas para prevenção do uso indevido, atenção e reinserção social de usuários e dependentes de drogas; estabelece normas para repressão à produção não autorizada e ao tráfico ilícito de drogas; define crimes e dá outras providências. Brasília, DF: Planalto, 2006. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/l11343.htm. Acesso em: 11 jan. 2019.

BRASIL. *Lei nº 13.964, de 24 de dezembro de 2019*. Brasília, DF: Planalto, 2019d. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2019/Lei/L13964.htm. Acesso em: 10 fev. 2020.

BRECHT, Bertolt. Vale a Pena Falar de Teatro Amador. *Revista aParte XXI*, v. 4, p. 11-14, 2011.

BROOK, Peter. *Não há segredos: reflexões sobre atuação e teatro*. Tradução Tomaz Magalhães Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2016.

BUCCI, Magno. Coro Cênico: breves reflexões a partir de uma prática. In: BOSSA NOSSA. Ribeirão Preto, 2007. Disponível em: <http://www.corocenicobossanossa.com/416277651>. Acesso em: 11 jan. 2019.

BUCCI, Magno. *Entrevista*. Entrevistador: Zeca Nosé. Ribeirão Preto (SP), 21 out. 2019.

BUCCI, Magno. A face oculta do teatro e educação no município de Ribeirão Preto. 160 p. 1985. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986.

BUCCI, Magno. *A Paixão de Cristo*. Encenação: Magno Bucci. Fotos: César Mulati. Ribeirão Preto: Ed. Coruja, 2014.

BUCCI, Magno. *Teatro universitário: uma contribuição à educação do olhar, do sentir, do pensar, do fruir...* 1994. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: EDUERJ: FUNARTE, 1996.

CARMO, Giovana Miglio do. *Teatro Cena Aberta e Grupo Cuíra do Pará: Processos e transformação entre permanência e discontinuidades no teatro contemporâneo da cidade de Belém de 1976 e 2012*. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

CARNEIRO, Ana. A rua enquanto espaço privilegiado da relação público/ator o papel do apresentador-narrador (Tá na Rua-1981). In: TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana (org.). *Teatro de Rua: Olhares e perspectivas*. Rio de Janeiro: E-Papers serviços editoriais, 2005. p. 116-139.

CARNEIRO, Leonel Martins. A experiência do espectador contemporâneo: memória, invenção e narrativa. 2016. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

CARRASCOSA, Denise. [VIII Seminário] *A Mulher Negra e o Superencarceramento - Profa. Denise Carrascosa*. [S.l.: s.n.], 2020. 1 vídeo (33 min 30 seg). Publicado pelo canal Instituto Baiano de Direito Processual Penal. [A fala inicia-se aos 19 min e 38 seg.] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UYQ3AdZrUgo&t=1214s>. Acesso em: 10 abr. 2020.

CARREIRA, André. Fazer Teatro é Pensar Teatro. *Revista Conceição/concepção*, v. 1, n. 1, p. 2-3, 2012.

CARREIRA, André. *Práticas de produção teatral em Santa Catarina*. Florianópolis: UFSC, 2002.

CARVALHO, Eugênio Resende de. A crítica de Norbert Elias à dicotomia entre tempo físico e tempo social. *Revista COLETÂNEA*, Rio de Janeiro, ano XIII, fascículo 25, p. 31-62, jan./jun. 2014.

CARVALHO, Marco Antônio. Sem lei que cite quantidades, polícia dá destinos diversos a flagrados com drogas. *Jornal Estadão*, São Paulo, 30 mar. 2019. Iconográficos. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/infograficos/cidades,sem-lei-que-cite-quantidades-policia-da-destinos-diversos-a-flagrados-com-droga,977293>. Acesso em: 05 maio 2020.

CAUNE, Jean. L'esthétique du théâtre des amateurs a-t-elle une spécificité. In: CAUNE, Jean; BORDEAUX, Marie-Christine; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (dir.). *Le Théâtre des amateurs*. Et l'expérience de l'art. Accompagnement et autonomie. France: L'Entretemps Editions, 2011. p. 31-40.

CECCATO, Maria. Teatro Vocacional e a apropriação da atitude épica/dialética. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

CINDERELA. *Entrevista*. Entrevistador: Zeca Nosé. Belém (PA), 2019.

COHEN-CRUZ, Jan. Entre o Ritual e a Arte. *Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 1, n. 10, p. 95-125, 2008.

COMPANHIA HIATO. Fôlder divulgação espetáculo *Amadores*, da Companhia Hiato de teatro. 2017. 1 cartaz. Disponível em: <http://ciahiato.com.br/blog/categoria/amadores/>. Acesso em: 04 maio 2020.

CONCILIO, Vicente. Teatro e Prisão: Dentro da Cena e da Cadeia. *Sala Preta (USP)*, São Paulo, v. 1, p. 151-158, 2005.

CONCILIO, Vicente. *Teatro e prisão: dilemas da liberdade artística em processos teatrais com população carcerária*. 2006. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

CONCILIO, Vicente; VETORI, Caroline. Relato solto de uma oficina atrás das grades: Um Processo de Escrita Teatral no Presídio Feminino de Florianópolis. *Revista IAÇA: Artes da Cena*, vol. II, n. 2, p. 120-132. 2019.

CORADI, Terena Zamariolli. *Teatro e Comunidade: uma travessia em campo emaranhado*. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

COUTINHO, Marina Henriques. A favela como palco e personagem e o desafio da comunidade – sujeito. 2010. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

CRUZ, Pierre. Presos apresentam peça teatral de Páscoa. *In: SAP/SP*. São Paulo, 2019a. Disponível em: <http://www.sap.sp.gov.br/noticias/not1367.html>. Acesso em: 04 maio 2020.

CRUZ, Pierre. Reeducandos de Tremembé fazem apresentação teatral em Jornada. *In: SAP/SP*. São Paulo, 2019b. Disponível em: <http://www.reintegracaosocial.sp.gov.br/noticia.php?noticia=892>. Acesso em: 04 maio 2020.

CUÍRA, S.L., [2018]. Disponível em: <http://cuira.com.br/>. Acesso em: 24 fev. 2019.

DANTAS, Iracema. Gabriela Leite. *Revista Democracia Viva*: IBASE, v. 31, p. 42-57, 2006.

DAVIS, Angela Y. *Are prisons obsolete?*. New York: Seven Stories Press, 2003.

DE MARINIS, Marco. *En busca del actor y del espectador*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2005.

DEPEN – Departamento Penitenciário Nacional. Brasília, 2020. Disponível em: <http://antigo.depen.gov.br/DEPEN/depen/sisdepen/infopen/relatorios-analiticos/br/br>. Acesso em: 15 mar. 2020.

DESGRANGES, Flávio. *Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*. São Paulo: Hucitec, 2006.

DIÁRIO de um detento. Intérprete: Racionais MC's. Compositores: Mano Brown e Jocenir. *In: SOBREVIVENDO no inferno*. Intérprete: Racionais MC's. São Paulo: Cosa Nostra, 1997. 1 CD.

DIAS JUNIOR, José do Espírito Santo. *Entre Cabarés e Gafieiras: um estudo das representações boêmias em Belém – 1950-1980*. 2014. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

DICKIE, George. O que é arte?. Trad. Carmo D'Orey. In: D'OREY, Carmo (org.). *O que é arte? A perspectiva analítica*. Lisboa: Dinalivro, 2007. P. 101-118.

DORIA, Gustavo A. *Moderno Teatro brasileiro*. Crônicas de suas raízes. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

DUARTE, Joca. *Espetáculo Rebeldia Rebeldia, do Grupo de Teatro Erga Omnes*. 2018. 1 fotografia.

DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. 1993. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 1993. 2 v.

DUBATTI, Jorge. Teatro como acontecimento convival: uma entrevista com Jorge Dubatti. *Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 2, n. 23, p. 251-261, 2014.

DUBATTI, Jorge (coord.). *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002)*. Micropoéticas II. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2002.

ÉGUA Pocotó. Intérprete: MC Serginho. [S.l.: s.n.], 1997.

ELENCO em Pauta com Cesar Augusto | Entrevista com Ricardo Aguiar | Programa 06. [S.l.: s.n.], 2017. 1 vídeo (6 min 41 seg). Publicado pelo canal Programa BeUp!. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Twz3-YmXGkw&ab_channel=ProgramaBeUp%21. Acesso em: 29 jun. 2020.

O ESPETÁCULO DO CIRCO DOS HORRORES. [Compositor e intérprete]: Facção Central. São Paulo: Sky Blue, 2006. CD 1.

FABIANI, Jean-Louis; ETHIS, Emmanuel. O Festival e a cidade: o exemplo de Avignon. *Revista crítica de ciências sociais*, n. 67, p. 7-30, 2003.

FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. Verbete amador. In: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João R.; LIMA Mariangela A. de (coord.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva. 2006. p. 22-28.

FELIX, Harlen. Novas exigências geram descontentamento na classe teatral: Drama nos Palcos. *Diário da Região*, São José do Rio Preto, 2017. Disponível em https://www.diariodaregiao.com.br/index.php?id=/cultura/teatro/materia.php&cd_matia=1043761. Acesso em: 11 jan. 2019.

FERREIRA, Flávia do Carmo. GEMPAV comemora o Dia da Prostituta com programação especial. In: SOUSA, Fabiana R. *Grupo de Estudos Trabalho Sexual (GETES - UFSCar)*. São Carlos, 11 jun. 2012. Disponível em:

<https://grupodeestudostrabalhosexual.wordpress.com/2012/06/11/gempac-comemora-o-dia-da-prostituta-com-programacao-especial/>. Acesso em: 11 jan. 2019.

FERREIRA, Leonel. *Entrevista*. Entrevistador: Zeca Nosé. Via *internet*, 17 set. 2019.

FERREIRA, Tais. Teatro amador como pedagogia cultural. *Lamparina-Revista de Ensino de Artes Cênicas*, v. 1, n. 5, 2014. p. 20-31.

FICHE, Natália Ribeiro. *Teatro na Prisão: trajetórias individuais e perspectivas coletivas*. 2009. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

FIGARO, Roseli (coord.). *Na cena paulista, o teatro amador: circuito alternativo e popular de cultura (1927-1945)*. São Paulo: Ícone, 2008.

FIGARO, Roseli. Quem são e qual a importância dos grupos amadores de teatro? *aParte XXI*, n. 5, p. 36-48, 2012.

FISCHER, Stela Regina. Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

FORNACIARI, Christina G.; BUCCI, Magno; CONCILIO, Vicente; NARVAES, Viviane; NOSÉ, Zeca; BUCH, João M. Teatro Aprisionado: trocando experiências artísticas em contextos carcerários. *Urdimento - Revista De Estudos Em Artes Cênicas*, v. 3, n. 39, p. 1-29, 2020.

FORNACIARI, Christina Gontijo; SOARES, Rebeca Lima; PRETTE, Nailanita; SILVA, Inácio Andrade. Performance e Direitos Humanos: projetos de arte em instituições de cumprimento de pena. *Revista Raízes e Rumos*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 7-17, 2018.

FORT, Gloria. *Foto de arquivo pessoal do autor*. 2013. 1 fotografia.

FORT, Gloria. *Viagem Belém-Macapá de navio*. 1995. 1 fotografia.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.

FRANÇANI, Giovana M.; ZILIOLI, Daniela; SILVA, Patrícia R. F.; DE MELO SANT'ANA, Roberta P.; DE LIMA, Regina A. G. Prescrição do dia: infusão de alegria. Utilizando a arte como instrumento na assistência à criança hospitalizada. *Revista Latino-Americana de Enfermagem*, v. 6, n. 5, p. 27-33, 1998.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GIFFONY, Gyl. *De quem é a cena?: a regulamentação do exercício amador e profissional de atores e atrizes*. Fortaleza: Ed. La Barca, 2010.

GODOI, Marcílio Ribeiro de. *Escrita e sobrevivência em Cartas da Prisão (Frei Betto): o absurdo como origem e deslimite*. 2013. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.

GOMES, Micael Carmo Côrtes. *Portas entreabertas: em busca de uma educação sensível a partir das imagens, espaços e narrativas com teatro-educação*. Tese (Doutorado em Educação) – UNESP, Araraquara, 2012.

GOOGLE MAPS. Brasil, 2020. Disponível em: <https://www.google.com.br/maps>. Acesso em: 11 jan. 2019.

GOVERNO do Distrito Federal. *Projeto Político-Pedagógico Centro Educacional 01 de Brasília*. Brasília, DF: Governo do Distrito Federal, 2018. Disponível em: <http://www.se.df.gov.br/wp-conteudo/uploads/2018/07/PPP-CED01Bras%C3%ADlia-CREPP.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2018.

GOVORKOV, Viktor. *Teatro Amador*. 1930. Pintura.

GRINCHPUM, Ana Paula Lemos; MARTINS, Vera Lúcia. Sistema Prisional Brasileiro: o contexto vivenciado pelas mulheres no meio carcerário. In: 9 JORNADA DE PESQUISA E 8 JORNADA DE EXTENSÃO, 2016, Santa Maria. *Anais [...]*. Santa Maria: FAMES, 2016. 18 p.

GRUPO DE TEATRO CATALINAS SUR. Argentina, 2013. Disponível em: <https://www.catalinasur.com.ar/>. Acesso em: 30 jan. 2013.

GRUPO DE TEATRO de *agitprop* Blusa Azul. Biblioteca Estadual Russa, 1926. 1 cartaz.

GUÉNOUN, Denis. *O Teatro é necessário?*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HOLDSWORTH, Nadine; MILLING, Jane; NICHOLSON, Helen. Theatre, Performance, and the Amateur Turn. *Contemporary Theatre Review*, v. 27, p. 4-17, 2017.

HUTCHISON, Robert; FIEST, Andrew. *Amateur arts in the UK*. London: Policy Studies Institute, 1991.

IBGE. *Estimativas da população residente no Brasil e unidades da federação com data de referência em 1º de julho de 2019*. [S.l.: s.n., 2019]. Disponível em: https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/media/com_mediaibge/arquivos/7d410669a4ae85faf4e8c3a0a0c649c7.pdf. Acesso em: 30 jan. 2021.

IBGE. *Perfil dos estados e dos municípios brasileiros: cultura*. Rio de Janeiro: IBGE, 2014.

ICLE, Gilberto. Da Pedagogia do Ator à Pedagogia Teatral: verdade, urgência, movimento. *O Percevejo online*, v. 1, n. 2, 2009.

IGUAL, Ana Paula. Funap celebra Dia Internacional dos Direitos Humanos na Penitenciária Feminina de Ribeirão Preto: O evento contou com roda de conversa e espetáculo teatral. In: SAP/SP. São Paulo, 2016. Disponível em: www.sap.sp.gov.br/noticias/not873.html. Acesso em: 5 abr. 2020.

IPEA. *Atlas da violência*. Dados Série. [Brasília: IPEA, 2020]. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/dados-series/17>. Acesso em: 5 abr. 2020.

ISSA, Milena Lordelo. *O Curso mais real de literatura conta a tua história: Uma escrita de si da mulher encarcerada* Salvador. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Direito) – UFBA, Salvador, 2018.

JUNIOR, Raulino. Cultura mostra a tua cara: Grupo de Teatro Amador Mecenaz. [S.l.: s.n.], 2016. 1 vídeo (4 min 15 seg). Publicado pelo canal Raulino Júnior. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uQSp5XWOH4s>. Acesso em: 15 jan. 2019.

JUNQUEIRA, Maria Hercília Rodrigues. A expansão do self de presidiários: encontro da psicologia com a arte e a profissão. 2005. Tese (Doutor em Psicologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

JUSTIÇA. In: Dicio, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2021. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/justica/>. Acesso em: 30 jan. 2021.

JUSTUS, Marcelo; KAHN, Tulio; CERQUEIRA, Daniel. *O “Mistério de São Paulo” e o Papel do PCC na redução de homicídios nos anos 2000*. Campinas: Unicamp, 2016.

KASTNER, Guilherme. Um mundo melhor é possível. *Psi Jornal de Psicologia*, p. 16-17, jan./fev. 2012.

KAUFFMANN, Sérgio. Uma plataforma de resistência: o teatro e a escrita criativa com mulheres transgênero encarceradas. In: CRUZ, Carla; CRUZ, Hugo; BEZELGA, Isabel; FALCÃO, Miguel; AGUIAR, Ramon (coord.). *A busca do comum: práticas artísticas para outros futuros possíveis*. Porto: i2ADS, 2019. p. 107-114.

KOUDELA, Ingrid. *Jogos Teatrais*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009.

KOUDELA, Ingrid. O que é teatro amador?. *Revista aParte XXI*, v. 1, p. 15-27, 2011.

KOUDELA, Ingrid. *Texto e jogo: uma didática brechtiana*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

KOUDELA, Ingrid Dormien; SANTANA, Arão Paranaguá de. Abordagens metodológicas do teatro na educação. *Ciências Humanas em Revista*, v. 3, n. 2, p. 145-154, 2005.

KRIADAKI. *Espetáculo Os Saltimbancos*. 2008. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.facebook.com/GTKRIADAKI/photos/a.1994019747507827/1994488950794240>. Acesso em: 08 jan. 2021.

KÜHNER, Maria Helena. *Teatro Amador: Radiografia de uma Realidade (1974-1986)*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

LAQUÊ abre inscrições para atores iniciantes. *Amazônia Jornal*, Belém, 28 nov. 2006. *Amazônia Hoje*, p. 4.

LA-ROCQUE, Tyara de. O glamour da zona decadente. *In*: LA-ROCQUE, Tyara de. *Tyka sem um ponto*. [S.l.]: 14 nov. 2007. Disponível em: <https://wladlima.wordpress.com/2007/11/22/conheca-tyka-sem-um-ponto-o-blog-de-tyara-de-la-rocque/>. Acesso em: 08 jan. 2021.

LARRUE, Jean Marc. Les amateurs et la question de l'art. *In*: CAUNE, Jean; BORDEAUX, Marie-Christine; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (dir.). *Le Théâtre des amateurs*. Et l'expérience de l'art. Accompagnement et autonomie. France: L'Entretemps Editions, 2011. p. 42-53.

LAZZARATTO, Marcelo Ramos. Arqueologia do Ator: personagens e heterônimos. 2008. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

LEADBEATER, Charles; MILLER, Paul. *The Pro-Am Revolution: How Enthusiasts are Changing Our Society and Economy: How Enthusiasts Are Changing Our Society and Economy*. London: Demos, 2004.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEITE, Gabriela. *Filha, mãe, avó e puta: a história de uma mulher que decidiu ser prostituta*. Rio de Janeiro: Objetiva. 2010.

LE MOS, Aline. *Entrevista*. Entrevistador: Zeca Nosé. Franca (SP), 7 fev. 2020.

LEVINSON, Jerrold. Defining art historically. *The British Journal of Aesthetics*, v. 19, n. 3, p. 232-250, 1979.

LEVINSON, Jerrold. Extending art historically. *The journal of aesthetics and art criticism*, v. 51, n. 3, p. 411-423, 1993.

LEVINSON, Jerrold. Refining art historically. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 47, n. 1, p. 21-33, 1989.

LIMA, Wlad. [Correspondência]. Destinatário: Edyr Augusto. Belém, [2006 ou 2007]. 1 arquivo online.

LIMA, Wlad. *Dramaturgia Pessoal do Ator*. Belém: Grupo Cuíra, 2005.

LIMA, Wlad. *Entrevista*. Entrevistador: Zeca Nosé. Belém (PA), 2019.

LIMA, Wlad. *Espetáculo Laquê*. [Acervo pessoal. 2006?]. Não publicado. O documento encontra-se no Anexo 1 desta tese.

LIMA, Wlad. *Espetáculo Laquê*. [2007]. 27 fotografias. Acervo pessoal.

LIMA, Wlad. *Uma ratazana de porão e sua cartografia do teatro ao alcance do tato*. [S.l.: s.n.], 2009.

LIMA, Wlad. *O Teatro ao alcance do tato: uma poética encravada nos porões da cidade de Belém do Pará*. 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFBA, Bahia, 2008.

LIMA, Wlad. *Webpostfolio v. 2*. [S.l.: s.n.], 2010. Disponível em: <https://issuu.com/livrosdeteatro/docs/teatrodeporao>. Acesso em: 08 jan. 2021.

LIMA, Wladilene. *Dramaturgia pessoal do ator: a história de vida no processo de criação de Hamlet – Um extrato de Nós com o grupo Cuíra, em Belém do Pará*. 2004. Dissertação (Mestre em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2004.

LIMA, Wlad; PROENÇA, Edyr Augusto. Em que dia morrem os teatros? *Cuíra*, [2015]. Disponível em: <http://cuira.com.br/teatro.htm>. Acesso em: 10 mar. 2019.

LIMA, William da Silva. *Quatrocentos contra um: uma história do Comando Vermelho*. Petrópolis: Vozes, 1991.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1997.

MAGNO BUCCI e Antonio Pantaneschi. 2011. 1 fotografia.

MANCUSO, Bruno Freddi de. *O Ator no Audiovisual: Primeiras Reflexões*. Trabalho (Conclusão de Curso) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

MARQUES, Verônica Texeira. *et al.* Cultura e arte: políticas públicas para reinserção social no presídio feminino sergipano. In: Seminário Internacional de Pesquisa em Prisão, 1., Faculdade de Direito da USP, São Paulo, 2 out. 2015. *Anais [...]*. Brasília, DF: Andhep, 2015. 18 p. Disponível em: <http://andhep.org.br/anais/arquivos/1seminario/GT2.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2019.

MARTINS, Annie. Práticas teatrais na cidade de Manaus: dificuldades, desafios, conquistas e aprendizados dentro e fora da universidade. In: CONFAEB. POLÍTICAS PÚBLICAS E ENSINO DA ARTE, XXVI, Boa Vista, 2016. *Anais [...]*. Roraima: Confueb, 2016. p. 287-301.

MATEUS, Paula. A teoria histórica de Levinson: uma proposta debilitada. *Filosofia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, v. 26, n. 1, p. 133-147, 2014.

MATEUS, Valeska. Detentos encenam peça para comemorar uma década do projeto “Teatro no Presídio”. *A cidade on*, 2017. Cotidiano. Disponível em: <https://www.acidadeon.com/ribeiraopreto/cotidiano/NOT,2,2,1247999,Detentos+encenam+pe+para+comemorar+uma+decada+do+projeto+Teatro+no+Presidio.aspx>. Acesso em: 10 mar. 2019.

MAYOR, Mariana Soutto. O teatro do século XVIII no Brasil: das festas públicas às casas de ópera. *Revista Aspás*, v. 5, n. 2, p. 103-110, 2015.

MAXX, Matias. Sobrevivendo no inferno: o relato de presos que não pertenciam a facções. Agência Pública, São Paulo, 23 jan. 2019. Disponível em:

<https://apublica.org/2019/01/sobrevivendo-no-inferno-o-relato-intimo-de-tres-condenados-que-nao-pertenciam-a-faccoes/>. Acesso em: 10 mar. 2019.

MCCARTHY, Kevin; BROOKS, Arthur; LOWELL, Julia; ZAKARAS, Laura. *The performing arts in a new era*. Santa Monica: Rand Corporation, 2001.

MC PATO; SAM. *Liberdade!*. [S.l.: s.n.], 2008. 1 vídeo (4 min 37 seg). Publicado pelo canal PiinguinLoko. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NQ13IU85i9w>. Acesso em: 29 jun. 2020.

MELLO, Andreia Skackauskas Vaz de. *Prostituição, gênero e direitos: noções e tensões nas relações entre prostitutas e Pastoral da Mulher Marginalizada*. 2014. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

MENDES, Julia Guimarães. *Teatros do real, teatros do outro: os atores do cotidiano em cena contemporânea*. 2017. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. *Du théâtre amateur: approche historique et anthropologique*. Paris: CNRS éditions, 2004.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. Os dois teatros. *Sala preta*, v. 1, n. 12, p. 125-140, jun. 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57552/60598>. Acesso em: 13 jul. 2020.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. Les deux théâtres. *Theatre and Film Studies 2010*, Tokyo, International Institute for Education and Research in Theatre and Film Arts Global COE Programme, Theatre Museum, Waseda University, v. 5, p. 159-176, 2011.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine; CAUNE, Jean; BORDEAUX, Marie-Christine (dir.). *Le Théâtre des amateurs*. Et l'expérience de l'art. Accompagnement et autonomie. France: L'Entretemps Editions, 2011.

MIRANDA, Michele Campos de. Performance da plenitude e performance da ausência: vida/obra de Luís Otávio Barata na cena de Belém. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Rio de Janeiro, 2010.

MONIS. Fátima Cristina. O trabalho do ator: a preparação que antecede a cena. *Pro-Posições*, Campinas, v. 15, n. I (43), p. 191-208, jan./abr. 2004.

MORENO, Jacob Levy. *Psicodrama*. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

MORENO. Jacob Levy. *Who shall survive? Foundations of sociometry group psychotherapy and socio-drama*. Oxford, England.: Beacon House, 1953.

MORALES, Yara. *Entrevista*. Entrevistador: Zeca Nosé. Ribeirão Preto (SP), 7 fev. 2020.

MORIMURA, Mariana. Detentas da PF de Ribeirão Preto encenam peça de teatro. *In*: SAP. São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.sap.sp.gov.br/noticias/not209.html>. Acesso em: 13 jul. 2020.

MOSTAÇO, Edécio. Uma incursão pela estética da recepção. *Sala Preta*, v. 8, p. 63-70, 2008.

MOTA, James. Espetáculo teatral *E se eu fosse um camarão*, do Grupo de Teatro Comunitário do Canto da Lagoa. 2016. 1 fotografia.

MOURA, Caroline. Da prisão para os palcos: A história de três homens livres pelo teatro. *Le Monde Brasil Diplomatie*, São Paulo, 13 dez. 2018. Disponível em: <https://diplomatie.org.br/da-prisao-para-os-palcos-a-historia-de-tres-homens-livres-pelo-teatro/>. Acesso em: 13 jul. 2020.

MULATI, Cesar. *Espetáculo Gran Circus do Mulheres de Atenas*. 2006. 3 fotografias.

MURRAY, Laura. Vitória da Puta Política. *Beijo da rua*, Rio de Janeiro, ano 28, n. 2, p. 12, 2017.

NARVAES, Viviane. O Teatro do Sentenciado de Abdias Nascimento. *In*: Encontro de História da ANPUH, 23., 2016, Assis. *Anais [...]*. São Paulo: Anpuh, 2016. 7 p.

NARVAES, Viviane; FICHE, Natália Ribeiro. Teatro na prisão: limites, desafios e possibilidades. *In*: BALTAZAR, Márcia Cristina (org.). *Teatro na Margem*. São Paulo: HUCITEC, 2015. p. 133-158.

NASCIMENTO, Emanuelle Sousa; BARRETO, Cristiane Santos. Corpografias da prostituição. *Teatro: Criação e Construção de Conhecimento*, v. 4, n. 2, p. 25-34, 2016.

NEVES, Larissa de Oliveira. *As Comédias de Artur Azevedo – Em Busca da História*. 2006. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

NICOLETE, Adélia. Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramaturgico. *Sala Preta*, v. 2, p. 318-325, 2002.

NINA, Ronaldo. *Espetáculo Bizarrus*. 2010. 1 fotografia.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo. A opção pelo teatro em comunidades: alternativas de pesquisa. *Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 1, n. 10, p. 127-136, 2008b.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo. Teatro e comunidade. *In*: FLORENTINO, Adilson; TELLES, Narciso (org.). *Cartografias do ensino do teatro*. Uberlândia: EDUFU, 2009. p. 173-183.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo. Teatro em comunidades: questões de terminologia. *Anais ABRACE*, v. 9, n. 1, 2008a. Não paginado.

NOGUEIRA, Marcia Pompeo. Tentando definir o Teatro na Comunidade. *Anais ABRACE*, v. 8, n. 1, 2007. Não paginado.

NOSÉ, Zeca. Carta-artigo para um ator aprisionado. *Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 3, n. 39, p. 1-32, 2020.

NOSÉ, Zeca. *Espetáculo A Viagem de Chico*. 2020b.10 fotografias. Acervo pessoal.

NOSÉ, Zeca. *Teatro de vizinhos: a transmissão de experiências para a criação de grupos de teatro comunitário*. 2014. Dissertação (Mestrado em Teatro) – UDESC, Santa Catarina, 2014.

NUSS. [Facebook.] São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/UmbandaNUSS/>. Acesso em: 13 jul. 2020.

OLIVAR, José Miguel Nieto. Banquete de homens: sexualidade, parentesco e predação na prática da prostituição feminina. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 26, n. 75, p. 89-101, fev. 2011.

OLIVAR, José Miguel Nieto. Prostituição feminina e direitos sexuais... diálogos possíveis?. *Sexualidad, Salud y Sociedad*, Rio de Janeiro, n. 11, p. 88-121, 2012.

OLIVEIRA, Valdeir Gomes. *Teatro no cárcere: narrativas de atuantes no Conjunto Penal de Juazeiro/BA*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Vale do São Francisco, Petrolina, 2017.

PAGNAN, Rogério. Queda de homicídios não tem ligação com número de prisões, dizem especialistas. Em entrevista, ex-governador Alckmin atribuiu menor criminalidade a encarceramento. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2019. Caderno Cotidiano. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/05/queda-de-homicidios-nao-tem-ligacao-com-numero-de-prisoas-dizem-especialistas.shtml>. Acesso em: 21 fev. 2020.

PASTORAL CARCERÁRIA. *Agenda Nacional pelo Desencarceramento 2016-2017*. [S.l.: s.n.: 2017]. Disponível em: https://carceraria.org.br/wp-content/uploads/2016/10/AGENDA_PT_2017.pdf. Acesso em: 03 mar. 2020.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PELE. *Cartaz de divulgação do espetáculo Entrado*. 2003. 1 cartaz.

PENNA FRANCA, Luciana. *Teatro Amador: A cena carioca muito além dos arrabales*. 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

PENNA FRANCA, Luciana. Teatro amador no Rio de Janeiro: associativismo dramático na construção da cidadania. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 39, p. 95-121, 2018.

PENNA FRANCA, Luciana. *Teatro amador no Rio de Janeiro: associativismo dramático, espetáculos e periodismo (1871-1920)*. 2016. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

PEREIRA, Beatriz da Silva Lopes. *Tudo preto e preto e branco: uma alquimia cultural no teatro de revista brasileiro*. 2018. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

PEREIRA, Leandro. *Entrevista*. Entrevistador: Zeca Nosé. Serra Azul, 13 fev. 2020.

PERFORMANCE e direitos humanos: discursos pela tolerância. *Fotoperformance do projeto Performance e direitos humanos: discursos pela tolerância*. 2017. 1 fotografia.

PESSUTO, Kelen. *O “espelho mágico” do cinema iraniano: uma análise das performances dos “não” atores nos filmes de arte*. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

PESTANA, Sônia. A arte como instrumento de ressocialização. Fotos de Laiane Liboni. In: SAP/SP. São Paulo, 2015b. Disponível em: <http://www.sap.sp.gov.br/noticias/not1037.html>. Acesso em: 03 maio 2020.

PESTANA, Sônia. Teatro na prisão liberta a emoção. In: SAP/SP. São Paulo, 2015a. Disponível em: <http://www.sap.sp.gov.br/noticias/not542.html>. Acesso em: 03 maio 2020.

PIMENTA, Rosângela Duarte. *Desvendando o jogo: futebol amador e pelada na cidade e no sertão*. 2009. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

PINHEIRO, Karla. Campanha de conscientização as mulheres é lançada em presídio. In: INFONET. Sergipe, 30 mar. 2019. Disponível em: <https://infonet.com.br/noticias/cidade/campanha-de-conscientizacao-as-mulheres-e-lancada-no-copemcan/>. Acesso em: 30 abr. 2020

PINTO, Luísa Isabel da Costa. *O teatro como meio de reinserção social de reclusos*. 2018. Tese (Doutoramento em Artes) – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2018.

PITTS, Natasha. País revela, em números, realidade carcerária do país. *Fórum*, 13 nov. 2012. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/noticias/pesquisa-revela-em-numeros-realidade-carceraria-do-pais/>. Acesso em: 08 jan. 2020.

PORTO, João Timótheo. *Encontrar o que não pode ser dito: uma experiência na cena prisional com o Teatro do Silêncio*. 2011. Artigo Científico (Especialização em em Educação Profissional Integrada à Educação Básica) – Instituto Federal de Educação, Brasília, DF, 2011.

PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Edusp, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

PRATES, Jane Cruz. A arte como matéria prima e instrumento de trabalho para o assistente social. *Textos & Contextos*, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 221-232, 2007.

PRAZER. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2021. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/prazer/>. Acesso em: 03 dez. 2020.

PRÊMIO Innovare. Aula teatral no sistema prisional do Piauí. Edição XIV. [S.l.], 2017. Disponível em: <https://www.premioinnovare.com.br/pratica/aula-teatral-no-sistema-prisional-do-piaui/print>. Acesso em: 04 maio 2020.

PRÊMIO Innovare. Teatro no Cárcere um novo despertar. Edição VII. [S.l.], 2015. Disponível em: <https://www.premioinnovare.com.br/proposta/teatro-no-carcere-um-novo-despertar-20150514114355856327/print>. Acesso em: 04 maio 2020.

PRENTKI, Tim; PRESTON, Sheila (ed.). *The applied theatre reader*. New York: Routledge, 2013.

O PRISIONEIRO da grade de ferro. Direção: Paulo Sacramento. Produção: Paulo Sacramento; Gustavo Steinberg. Roteiro: Paulo Sacramento. São Paulo: Imovision, 2003. 1 DVD (123 min), color.

PROAÑO-GÓMEZ, Lola. *Teatro y estética comunitaria: miradas desde la filosofía y la política*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2013.

PROENÇA, Camila Bordallo. Design gráfico como parceiro em projetos de transformação social: criando a visualidade do Teatro Cuíra. Trabalho (Graduação em Design Gráfico) – Instituto Europeo di Design, São Paulo, 2012.

PROENÇA, Edyr Augusto. Cuíra em Memórias. In: PROENÇA, Edyr Augusto. *Opinião não se discute*. [S.l.], 31 dez. 2010. Disponível em: <https://opiniao-nao-se-discute.blogspot.com/2010/>. Acesso em: 15 nov. 2019.

PROENÇA, Edyr Augusto. *Entrevista*. Entrevistador: Zeca Nosé. Belém, 21 ago. 2019.

PROENÇA, Edyr Augusto. *Espetáculo Laquê*. [Arquivos pessoais. 2006?]. Não publicado.

PROFISSIONAL. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2018. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/profissional/>. Acesso em: 21 nov. 2018.

PUPPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Dentro ou fora da escola?. *Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 1, n. 10, p. 55-60, 2018.

PUPPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Em cena: mutações e desafios. *O Percevejo Online*, v. 1, n. 2, p.1-7, 2009.

PUTA DEI SP. 2014. Facebook: Observatório da Prostituição. 1 cartaz. Disponível em: <https://m.facebook.com/observatoriodaprostituicao/posts/1380038392271299>. Acesso em: 13 jul. 2020.

PUTA DEI CAMPINAS. 2015. 1 cartaz. Disponível em: <https://cartacampinas.com.br/2015/05/campinas-realiza-a-segunda-edicao-do-puta-dei-com-desfiles-e-performances/>. Acesso em: 13 jul. 2020.

PUTA DAY MANAUS. 2018. 1 cartaz. Disponível em: <https://amnews.com.br/les-artistes-cafe-teatro-celebra-o-dia-internacional-das-profissionais-do-sexo/>. Acesso em: 13 jul. 2020.

QUEIROZ, Nana. *Presos que menstruam*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2015.

RAMOS, Diana Helene. *Preta, pobre e puta: a segregação urbana da prostituição em Campinas-Jardim Itatinga*. 2015. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2015.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. 23. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987. 2 v.

REQUIÃO, Simone. *Prisão, Pistas e Encadeamentos: Uma experiência de Teatro no Conjunto Penal Feminino (CPF) – Salvador*. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – UFBA, Salvador, 2018.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Editora Letramento, 2017. (Coleção Feminismos Plurais.)

RIEDEL, Erika. *Emílio Di Biasi: o tempo e a vida de um aprendiz*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010. (Coleção Aplauso.)

ROBERTA, Paula. Detentos da penitenciária José Maria Alkmin encenam peça teatral. In: SEJUSP. Belo Horizonte, 14 jul. 2015. Disponível em: <http://www.seguranca.mg.gov.br/politica-de-privacidade/story/2701-detentosedapenitenciaria-jose-maria-alkmin-encenam-peca-teatral>. Acesso em: 03 maio 2020.

ROCHA, Maria de Lourdes Naylor. *Teatro na Prisão: A Dramaturgia da Prisão em Cena*. 2006. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

RODRIGUES, Janilce. *Teatro em cadeado, uma experiência em “cela de aula”*. Brasília, DF: [s.n.], 2019.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 5a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953, t. IV, p. 1.477.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

RUSCHE, Robson Jesus. *Teatro: gesto e atitude investigando processos educativos através de técnicas dramáticas, com um grupo de presidiários*. 1997. Dissertação (Mestrado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

SANTOS, Danilo. *Entrevista*. Entrevistador: Zeca Nosé. Serra Azul (SP), 13 fev. 2020.

SANTOS, Fransley Lima. *Homicídios na população masculina da região metropolitana de São Paulo entre 1979 e 2013*. 2017. Teses (Doutorado em Saúde Coletiva) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

SANTOS, Gildo Joaquim Carvalho dos. Quando é que nós vamos fazer teatro, professor? 2018. Trabalho de Conclusão do Curso (Licenciatura em Teatro) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SANTOS, Roberto. *História Econômica da Amazônia*. São Paulo: Quatro, 1980.

SÃO PAULO tem menor taxa de homicídios do Brasil. São Paulo (Estado), 5 jun. 2019. Disponível em: <https://www.saopaulo.sp.gov.br/spnoticias/sao-paulo-tem-menor-taxa-de-homicidios-do-brasil/>. Acesso em: 03 maio 2019.

SAP realiza mais de 235 mil atendimentos em Jornadas da Cidadania e Empregabilidade de 2018. In: SAP. São Paulo, 06 jul. 2018. Disponível em: <http://www.reintegracaosocial.sp.gov.br/noticia.php?noticia=772>. Acesso em: 03 maio 2019.

SARAIVA, Luís Júnior Costa. *O renascer de Vénus: prostituição, trabalho e saúde em tempos de SIDA: (Belém-Brasil e Lisboa-Portugal)*. 2009. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2009.

SARAPECK, Helen. O sistema prisional é passível para fissuras? Indagações e incertezas sobre o tema In: BEZERRA, Antônia Pereira; PARO, César Augusto; CANDA, Cilene Nascimento; TURLE, Licko (org.). *Teatro do Oprimido: práticas político-pedagógicas - “ensaio para a revolução*. Salvador: UFBA, 2018.

SCHER, Edith. *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad*. Buenos Aires: Argentores, 2010.

SCHOENBERG, Arnold. New music, outmoded music, style and idea. *Style and Idea*, p. 37-51, 1975.

SEGALL, Lasar. *O marinheiro e a prostituta*. 1929. Pintura.

SEM... NEXO Com... Plexo. *Cartaz divulgação espetáculo O Topo do Mundo*. 2013. 1 cartaz.

SEMER, Marcelo. *Sentenciando tráfico: pânico moral e estado de negação formatando o papel dos juízes no grande encarceramento*. 2019. Tese (Doutorado em Direito) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997.

SHAKESPEARE, William. *Sonho de uma noite de verão*. Tradução Rafael Raffaelli. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2016.

SILVA, Emerson de P.; SILVA, Andressa; FERREIRA, Frederico de C.; SILVA, Marcus V. S. da. Teatro na Prisão: Relato de experiência da vivência com os jogos teatrais na Escola Estadual São José – Macapá – AP. *Revista Samaúma*, Macapá, v. 1, n. 1, p. 36-49, 2019.

SILVA, Flaviano Souza e. *Atos de prazer: o Grupo Palco & Rua e o teatro amador na cidade de Ouro Preto-1976 a 2012*. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

SILVA, Joel. *Atrizes refletidas em espelho*. 2017b. 1 fotografia.

SILVA, Joel. *Magno Bucci com as atrizes do grupo Mulheres de Atenas*. 2017a. 1 fotografia.

SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro: 1895-1964*. São Paulo: Quíron, 1976.

SIQUEIRA, Fabiana. *Por um sonho de nação: Paschoal Carlos Magno e o teatro do Estudante de Brasil*. 2014. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

SOUSA, Silvia Lilia Silva. Na batalha e na militância: o cotidiano de prostitutas no bairro da Campina, Belém-PA. *Iluminuras*, Porto Alegre, v. 19, n. 47, p. 278-290, dez. 2018.

SOUSA, Silvia Lilia Silva. *Memórias das esquinas: as trajetórias de prostitutas na batalha pelo bairro da campina, Belém-PA*. 2017. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal do Pará, Pará, 2017.

SOUZA, J. Galante de. *O Teatro no Brasil*. Tomos I e II. Rio de Janeiro: MEC, Instituto Nacional do Livro, 1960.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o Teatro*. Tradução Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 1979.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

STEBBINS, Robert A. *Amateurs, professionals and serious leisure*. Canada: McGill-Queen's Press-MQUP, 1992.

STEBBINS, Robert A. Serious leisure: A conceptual statement. *Pacific sociological review*, v. 25, n. 2, p. 251-272, 1982.

STEBBINS, Robert A. *Serious Leisure: a perspective for our time*. New Jersey: Transaction, 2008

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

SZVAT, Bia. Teatro Universitário, teatro de engajamento? *Revista aParte XXI*, n. 3, p. 33-44, 2010.

TALENTO, Ricardo. Proyecto comunitario en jaque. [Entrevista concedida a Diego Braudi.] *Diario Página 12*, Argentina, 26 mayo 2012. Seção Cultura & Espetáculos. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-25332-2012-05-26.html>. Acesso em: 21 jul. 2020.

TALENTO, Ricardo. El teatro comunitario desde sus protagonistas: Abriendo puertas para imaginar otras experiencias en la escuela. Fragmentos de la charla abierta realizada el 11 de junio de 2005. [S.l.]: CEPA, 2005.

TEATRO em Presídio - Confraria da Serra - Parte 1. [Documentário]. [S.l.: s.n.], 2016. 1 vídeo (16 min 48 seg). Publicado pelo canal Tv Unaerp. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ufJBwVB0KjM>. Acesso em: 29 jun. 2020.

TEATRO em Presídio – Grupo de Teatro Mulheres de Atenas. [Peça “Mas que vejo eu aí... que quadros d’amarguras!”]. [S.l.: s.n.], 2017. 1 vídeo (41 min 41 seg). Publicado pelo canal Tv Unaerp. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j47n8JZHJiQ&feature=youtu.be>. Acesso em: 29 jun. 2020.

TRINDADE, José Ronaldo. *Errantes da Campina*: Belém, 1880-1900. 1999. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

VARELLA, Drauzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Ed Civilização Brasileira, 1999.

VARELLA, Drauzio. *Prisioneiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VARGAS, Maria Thereza. Uma dramaturgia deixada a margem. In: FÓSCULO, Avelino. *Antologia do Teatro Anarquista*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009. p. IX-XXVII.

VILHENA, Deolinda Catarina França de. Produção teatral, da prática à teoria. In: CONGRESSO ABRACE, 5., São Paulo, 2009. *Anais* [...]. São Paulo: Abrace, 2009.

VITÓRIA, Maria. *Entrevista*. Entrevistador: Zeca Nosé. Belém (PA), 2019.

WAINER, João. *PCC – Primeiro Cartel da Capital*. [Série documentário em 4 episódios.] Mov Uol. 2019. Disponível em: <https://www.uol.com.br/mov/reportagens-especiais/pcc.htm>. Acesso em: 13 jul. 2020.

WEKWERTH, Manfred. *Diálogo sobre a encenação*: um manual de direção teatral. 3. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

WILLIS, Graham Denyer. *The killing consensus*: police, organized crime, and the regulation of life and death in urban Brazil. Oakland, CA: Univ of California Press, 2015.

WHITTAKER, Robin Charles. *Un/Disciplined Performance*: Nonprofessionalized Theatre in Canada’s Professional Era. 2010. Thesis (Doctor of Philosophy) – University of Toronto, Canada, 2010.

APÊNDICE 1 – Entrevistas

Entrevistas grupos Mulheres de Atenas e Confraria da Serra.

(Algumas correções foram feitas nas entrevistas para melhorar a fluidez da leitura e evitar a exposição dos entrevistados. Todavia, tomamos os devidos cuidados para que as opiniões expressadas não sofressem nenhuma modificação).

MAGNO BUCCI (Criador do projeto Teatro em Presídios no ano de 2006, coordena os grupos de teatro Mulheres de Atenas e Confraria da Serra)

Zeca - Magno, eu queria começar agradecendo muito pela disponibilidade de conversar comigo, obrigado.

Magno - Então, como estava dizendo [antes da entrevista começar a ser gravada], a repetição temática é uma estrutura recorrente lá [nas penitenciárias], porque cada espetáculo é uma turma. Dificilmente você tem uma mesma pessoa que participa de um espetáculo, por causa da mobilidade, da saída, entrada e transferência. Teve uma época que três espetáculos tinham a mesma temática e estrutura. Como a ideia parte das conversas que eu tenho com eles, não é uma coisa que eu chego e digo: “vai acontecer isto!” Nesta sequência, três grupos diferentes queriam falar sobre o que acontece com o preso depois que ele sai. Quais são as oportunidades que eles têm. Invariavelmente acontece: ele sai [da prisão], encontra dificuldade de emprego, de preencher seu espaço social e profissional. Quando arruma um emprego, acontece uma coisa e pelo fato de ele ser ex-detento cai a culpa em cima dele. O que acontecia nestas peças: um roubo, o ex-detento é condenado, mas no fim ele acaba sendo redimido porque aquele que alegou que a carteira foi furtada esqueceu embaixo da cama; ou aquele que foi acusado de ter violado a caixa registradora tinha dado o dinheiro para a mulher pagar as contas. *A Paixão de Cristo* foi a primeira experiência que eu tive na qual eles tiveram que decorar, fizeram todo um trabalho em cima da dramaturgia para atuar. Era uma ideia que eu estava há muito tempo querendo levar. A cenografia era uma cortina de papelão (que é o único material de acesso que a gente tem). O importante foi que, embora o apelo cristão em alguns momentos seja forte, esta temática não teve nada diretamente ligada à questão religiosa. Eles é que produzem tudo, figurinos e cenografia. Geralmente, a gente não sabe quando monta o benefício, quando vai sair, se é transferido para o semiaberto, várias coisas. Muitos espetáculos a gente teve que adiar, ou teve que fazer substituição. Tanto é que a gente deveria ter feito na Páscoa, mas não conseguimos. Nós fizemos depois porque teve alguma pessoa que foi para o fechado.

Zeca - Alguns destes atores ainda estão lá?

Magno - Só um está. Porque na masculina eu trabalho com regime fechado. Quem vai para o semiaberto, ou é designado para outras funções, ou é transferido para outras unidades. Então não fica lá. A cada nova experiência é um grupo novo. Vamos supor, se não desse para fazer o espetáculo naquela época ou não terminava, ou esperava para entrar alguém que pudesse suprir aquela falta, o que demora. Eu só trabalho uma vez por semana com eles, e tem problema de leitura. Tanto é que eu peguei este texto que eu já tinha feito em 2003, é um texto de um outro companheiro de Barretos que fez para usar o espaço do peão de boiadeiro. Eu queria ocupar o espaço em outras épocas, então fizemos em 2003. Ele fez um texto profundo, estruturado, pesquisado. O que eu fiz? Eu cortei noventa por cento do texto, trabalhando com

falas curtas, rápidas. Pelo problema de assimilação, de decorar. É complicado por diversos fatores, você trabalhando uma vez por semana, três horas. Quando eu comecei em 2006 na feminina, cheguei com um projeto maravilhoso, todo fundamentado, em bases teóricas. E eu fiquei uma semana, quinze dias conversando com a direção em cima deste projeto, quarenta bibliográficas, aquelas coisas... quando eu entrei, e tive o primeiro contato, saí de lá e rasguei o projeto. Uma das coisas que perguntavam através da expressão facial era o seguinte: veio fazer aqui o que, veio ver como que é e ir embora? Ou vai colaborar com a gente? Porque as instituições (e a instituição que eu falo é o seguinte, desde o ASPE), se não acreditam no processo eles cortam, não deixam acontecer. Tem mecanismo, neste caso tanto da masculina quanto da feminina. Quer dizer, hoje a gente está em uma situação tranquila, todos e todas assinam e endossam o projeto. Quando eu entrei, a única coisa era fazer apresentação para as companheiras, companheiras, instituição ou família. Vencemos esta batalha e conseguimos a exposição de fotografias, fizemos duas exposições, foi uma etapa. O livro era outra etapa, e sair de lá uma outra. Isto deu uma valorização. Não para o meu trabalho, mas para o trabalho deles. Quando eu chego lá, e falo: “gente, olha nossa responsabilidade!” E mostro uma série de matérias.

Zeca - Eu queria começar um pouco sobre sua carreira antes do presídio.

Magno - Eu comecei a fazer teatro na escola, em 64/65. Eu tinha uma professora de português que na época já era aluna da pós-graduação em teatro na ECA, e ela falava muito de teatro. Aí tinha aquelas festas juninas para arrecadar dinheiro para a formatura, e tinha a quadrilha e alguém precisava ser o noivo, e ela me apontou. Depois, o que aconteceu? Começaram a me chamar na escola para fazer esquetes, fazer poemas. Em 65, o TUCA ganhou em Nanci com *Morte e Vida Severina*, e ela arrumou os convites para a gente. Eu cheguei lá, e aquela efervescência. Eu fiquei alucinado! No mesmo ano, em julho, ela arrumou outro convite, e eu fui ver *O Inspetor Geral* no Teatro de Arena, com o Guarnieri. Aí desandou tudo, eu comecei a frequentar teatro e a fazer teatro amador. Na própria escola eu montei *Morte e Vida Severina*, eu fazendo Severino. Eu atuava e dirigia, trazia a enxada do meu pai. Fui começando a frequentar, a pular de grupo amador. Este foi meu começo. Em 73, eu ainda alucinado com *Morte e Vida Severina* (que aliás, foi o tema da minha tese de doutorado), eu procurei a PUC para fazer graduação, buscando encontrar aquele TUCA que eu tinha visto antes. Não existia mais, por questões políticas e estas coisas todas. Então eu fiz pedagogia, pensando em trabalhar com teatro de estudante (porque nesta época eu trabalhava como ator no TBC). Terminei a faculdade em 76, em 78 já comecei a pós-graduação com Clovis Garcia, foi meu eterno orientador. Eu tive como professores: Eudynir Fraga, o Gianne Ratto, sabe, gente da mais alta competência. E sempre fazendo teatro amador. Quando eu vim para Ribeirão, em 78, tinha uma instituição que buscava se transformar em universidade, e que precisava de professores mestres e doutores. Nós viemos em um grupo grande, eu era o menorzinho que estava começando na pós-graduação. Então eu comecei a dar aula de teatro para o curso de comunicação, e aí começa minha carreira de diretor. Porque quando eu vim para cá, [eu pensei] como eu vou dar aula de teatro se eu não tenho um grupo para experimentar alguma coisa? Então criamos o grupo, se chamou GUT: Grupo Universitário de Teatro, em homenagem ao meu grande mestre Décio, que criou o GUT na USP, então nós demos ao nome do grupo o GUT.

Zeca - O GUT ainda funciona?

Magno - Não funciona.

Zeca - Você tem vínculos na Itália também, certo?

Magno - Lá em 1995, nós fomos com o Coro Cênico aqui da USP. Nós fomos para a Grécia para fazer um intercâmbio entre cidades irmãs. Em 97, um maestro italiano (porque eu faço

também um trabalho desde esta época em Coro Cênico. O Coro Cênico é uma cunha entre a ópera e o teatro musical, o *show* americano, onde a música e o canto coral estão equilibrados. Não é novo, não foi eu que criei, isto foi o Marcos Leite, em 78 no festival da Shell, na Globo, em que ele aparece com o coro dele maquiado cantando, e com o pé no chão, foi uma revolução). Então a gente trouxe esta ideia, que estava abandonada, para este nosso trabalho que começou na USP e que não está mais. Então eu faço a direção cênica e artística deste grupo. Então nós fomos para lá [Itália], era uma atividade para eles completamente nova, eles veem coral na perspectiva da ópera. A gente não tem uma visão aristotélica, em que o coro é uma unidade. Cada elemento dentro da unidade tem uma personalidade, e eu particularizo isto tudo. Se você vê um espetáculo, vai entender. As vozes estão juntas, estão timbrando, mas cada um é uma individualidade. Então, o que aconteceu, este maestro, que até hoje a gente tem ligação, me levou para lá, a gente compõe alguns trabalhos em alguns conservatórios, poucos ainda, a gente esta trocando experiência, de levar esta atuação, esta presença cênica para a música coral.

Zeca - Eu já pergunto, como continuação, o que a experiência prévia influência no trabalho com os presos. Por exemplo, você falou do coro, que é uma coisa que eu adoro também, que eu acho um elemento fundamental no teatro comunitário, o quanto desta pesquisa do Coro Cênico você leva para dentro do presídio?

Magno - Praticamente eu levo tudo e nada! Porque é difícil pensar em uma série de exercícios de improvisação que tenha um caráter acumulativo, ou uma evolução em espiral, eu não tenho segurança de chegar lá e fazer. Por não saber como eu vou encontrar o dia lá. Não sei se eu vou ter todos, se eu vou demorar para entrar. Tem um ritual, tem todas as variáveis possíveis. Algumas vezes eu chego e tem o camburão com preso. Enquanto não houver todo o processo ninguém entra. Então as vezes eu entro e tem só uma hora de trabalho. O que eu posso levar é o seguinte: primeiro que eu tive que aprender uma forma diferente de trabalhar com eles. Se, por exemplo, na Itália, eu dirigi uma ópera (a única ópera, que a outra foi uma opereta). Se eu tive cinco ou seis ensaios foi muito. Eu tinha assistentes, e não precisava falar duas vezes, falava uma vez só e acontecia. Era uma comodidade. Com eles é o contrário, preciso ter a paciência, compreensão, o dimensionamento de cada um, a percepção de dizer o que eu preciso, por que eles entendem de forma diferente. Qualquer coisa fora do normal... tem uma cena agora que eu estou montando com eles - eles estão no trem - e uma determinada hora eles estão em câmera lenta, isto é fora do normal para eles. Ou então, a cena que eu fiz na sexta com as meninas, elas estão montando Fernão Capelo Gaivota, que tem toda uma associação com a liberdade, com sair. Nós ensaiamos numa sala de aula, e eu pedi: “junta aquelas duas mesas” (sempre uma guarda me acompanha) e subir em cima da mesa é um ato de rebeldia, uma transgressão total, você está entendendo? Eu preciso captar tudo isto. Eu mudei muito a minha maneira de dirigir, de ficar sentado e dizer faz isto, faz aquilo. Não!

Zeca - Como é ter liberdade no aprisionamento? Você acabou de falar que você propôs subir na mesa, e que seria uma transgressão, como funciona?

Magno - Olha, hoje nós conseguimos a liberdade artística, ela é respeitada. Lá é um espaço que se fala baixo, mas tem cenas que elas têm que gritar, e elas gritam! Porque elas sabem que estão respaldadas - está fazendo teatro, então pode. Tive uma experiência muito louca na peça delas, no teatro Santarosa, que foi baseada em relatos verídicos de empregadas domésticas. No teatro, no camarim, tem uma parede que é de espelho, uma delas, na hora que entrou disse: “a quanto tempo eu não me vejo”, foi a expressão dela. Olha a extensão disto, ela não se via. Lá [na cadeia], o espelho é deste tamanho [gesto com as mãos], mas isto aí tem um alcance interno que ela não se vê como pessoa, como gente, com identidade, como coisa nenhuma. A quanto tempo eu não me vejo... não era nem se estava gorda ou magra. Então esta experiência foi muito louca. Eu chamo todos pelo nome, não pelo apelido. Não quero saber por que eles

estão lá, mas as vezes eles me contam. Peço licença, que a casa é deles não é minha. Pode falar o maior absurdo, não pera aí, vamos pensar se é isto mesmo. Isso é uma coisa que eu aprendi para lidar. Não é nem uma questão de suscetibilidade, é uma questão que você precisa entrar naquele lugar. Eles ficaram a semana inteira em uma rotina que precisa chamar qualquer funcionário de Senhor e Senhora. No meu caso, eles chamam por extensão, mas eu não faço questão. E eles passam os dias discutindo coisas do dia a dia de uma prisão, não de uma vida. E comigo eles têm outra possibilidade. Eu tenho que respeitar isto, eu tenho que entender isto, porque eles falam assim: “olha professor, que programa que eu posso ver para ajudar na minha personagem, mas eu só pego tal canal, e eu tenho que desligar tal hora”. Então estas coisas eu precisei trabalhar em mim. Sou aquele que tenta cutucar, provocar. Nós estamos montando um espetáculo de um cara do interior que sonha em vir para a capital, comunica a família que é contra, mas ele reúne as economias. Na capital, encontra o malandro, o viciado, o ladrão, apanha, e encontra o bom velhinho, e aí, você fica ou você volta? Aí eles que vão decidir.

Zeca - Que bonito. Algum momento você teve algum problema com a direção, no sentido da temática apontada, nunca ninguém chegou a dizer não toca nisso?

Magno - Nada, nenhuma censura de nenhuma base, nenhum funcionário, ninguém falando, nenhuma restrição. Eu sempre mostro o roteiro antes: “estou fazendo isto.” Eventualmente, eles vão assistir porque eu convido, porque eu preciso para resolver a questão do cenário. Eles [atores] também bem sabem o que eles podem ou não abordar. [gravação interrompida a pedido do entrevistado]

Magno – Na cadeia não se chega e diz: “Então moçada.” “Professor, aqui é rapaziada, não tem moça, ok”. “Puxa, você é folgada.” “Professor, aqui não se fala folgada, folgada é quem tem [gesto com as mãos] deste tamanho”. Eu falo assim: “você entendeu?” Você responde: “entendeu”. Você não respondeu: “entendi”, porque os outros falam entendido, e todo mundo começa a rir: Entendido! você entendeu?

Zeca - Entendeu! [risos]

Magno - E uma série de coisas, de termos que a gente tem que tomar cuidado, mas como a gente tem uma relação, eles falam: “aqui isto a gente não fala”. “Comeu?” Não se fala “comeu”, se fala me alimentei. O que eu digo para eles: “aqui não tem censura, passando da porta para lá a gente tem que tomar cuidado, porque a gente está falando dos companheiros, da família”, e a família é uma coisa muito importante para eles.

Zeca - Alguma vez você sentiu que errou a mão e eles não gostaram de ter feito algo?

Magno - Antes de acontecer isto eles falam. Uma vez eu precisava de uma mãe para Jesus, e sempre foi um problema papéis femininos. Este grupo tinha uma consistência diferente. Eu disse, se você quiser a gente faz um tipo de caracterização que seria muito mais o pai do que a mãe, mas a única coisa que ele perguntou: eu vou ter que mudar a voz? Eu falei não, não vai precisar mudar nada, é você, você no papel de mãe de Jesus e acabou. Em outra peça, uma vez eu cheguei e disse: “gente, só tem homens nessa peça, eu preciso de uma personagem feminina, quem é que vai fazer?” [os presos responderam] “Eu não vou fazer, eu também não”. [Magno] “Então como a gente introduz uma personagem feminina aí, eu vou deixar para vocês resolverem”. Na semana seguinte eles resolveram: uma hora toca o telefone, o português atende: “oh mulher, o que você quer?” A personagem apareceu, genial! Resolveu o problema. Agora que o grupo também está com outra estrutura, tem na peça uma velhinha que também vira caricatura, que é um momento que é próprio para isto, e a mãe que também é caricatura. Mas é uma coisa difícil, porque lá, qualquer coisa que você faça chega no raio e

podem bagunçar. Então todas as peças que subiram ao palco, antes a gente já resolve o problema, eles sabem se vai dar ou não.

Zeca - Como você foi para a penitenciária?

Magno- Isto foi em 2006, estava num momento da vida meio complicado. Separação e estas coisas, longe dos filhos, e eu fazendo a mesma coisa a tanto tempo. Pega um texto, faz o estudo do texto e põe em cena. Vendo uma coisa na televisão, desfile da miss penitenciária, uma das coisas que você vê uma vez na vida e outra na morte. Coincidentemente uma aluna me falou: “professor, estou fazendo estágio na penitenciária feminina, você não quer ir lá?” Então eu fui sem pretensão nenhuma, e a diretora na época falou: “a gente está precisando sempre de atividades.” Eu falei: “então está bom” (isto foi no final de 2005), fiz aquele tal projeto que eu te falei, elaborado; e em fevereiro eu fui lá. A diretora falou: “quer começar amanhã?” E eu: “já?” Ela falou: já! A gente não tem quase nada. Eu comecei de uma forma absurda, arrogante. Quando eu entro lá ela me apresentou e tudo, tinha umas dez doze pessoas, e eu - a porta é aqui [faz sinal ao lado] - e eu sinto que fecham o cadeado. Eu pensei: “meu deus do céu!” Quando eu estava me acalmando abre o cadeado e entra uma cadeirante, fecha o cadeado. Eu expliquei a proposta, ninguém me falou nada, e aquele negócio... acho que uma luz, me deu compreensão de ler a expressão delas, e a expressão dizia assim: “você veio aqui para ver como que é? Isto aqui é um aquário? Você vai ficar ou vai embora?” E eu falei assim: “vamos fazer o seguinte, eu vou ficar aqui um ano, toda a semana, trabalhando com vocês, ao final de um ano, ou eu continuo ou a gente para por aqui.

Zeca – Vamos falar da Paixão de Cristo?

Magno - A paixão demorou mais de um ano...

Zeca - Todos os processos são longos assim?

Magno - Não, depende do grupo.

Zeca - Desculpa, mas você está falando que depende do grupo, mas pelo que eu entendo tem uma na masculina e outro na feminina.

Magno - Não, é assim, teve uma época na feminina que eu não podia demorar mais de três meses em um projeto, por que o grupo: “ah, eu estou aqui e meu benefício vai sair”, cantava a liberdade dela e ia embora. Então são sempre dois grupos: um na feminina e um na masculina, só que a duração de cada grupo é incerta, pode durar seis meses ou um ano. Eu nunca sei. Se não tiver pronto a gente não faz, pois tenho que demorar mais porque tenho que fazer substituição. O que acontece também, hoje em dia, não sou eu que seleciono os integrantes, alguém avisa o raio (não todos os raios) vai ter teatro! Quem quer fazer teatro? E passa uma espécie de uma lista. A lista vai para o departamento em que eu estou ligado, a relação vai para o chefe da segurança, o chefe da segurança que apita, o Zeca não pode, o João pode.

Zeca - Você falou que não é para todos os raios.

Magno - Tem raio que não é contemplado, fica fechado, então não são todos os raios. É diferente na penitenciária feminina, pois hoje que eu trabalho no semiaberto e vai quem quer. Porque cada penitenciária é uma orientação. Então o diretor de disciplina ele escolhe. Neste processo a lista cai para a metade. Então quando chega para mim a coisa está mais ou menos estruturada. Só que cada dia um tem um problema, é uma dor de dente, é uma dor de mente (lá eles falam muito de dor de mente para qualquer problema de cabeça, depressão, diz que é dor de mente). A *Paixão de Cristo* nós demoramos mais de um ano, quando chegou na época não deu para fazer na Páscoa, nós adiamos. O interessante dessa peça foi ter a responsabilidade de decorar. Não é só decorar, mas a responsabilidade com o próprio grupo. Isto eu sempre deixei claro. Tem que produzir, então pede para a segurança para vir em um horário alternativo para

produzir, tem a questão grupal, de manter viva a ideia do trabalho, e sair um pouco dos limites da penitenciária. E esta foi uma maneira de sair dos limites da penitenciária, publicar o livro, pois estas pessoas estão abandonadas. Eu pedi várias vezes partição para este projeto, aqui em Ribeirão, porque você tem um custo, eu tenho um custo, o mínimo que eu faço eu tenho a minha gasolina, é a festa que eu faço. Ótimo, não tem, não tem problema. Mas não é nem essa a questão, [a questão é que] não tem ninguém que se emocione ou se encante com esta ideia.

[gravação interrompida a pedido do entrevistado]

Zeca – Você tinha falado sobre o cenário, e como prende ele na parede...

Magno - Tem que fazer um bate

Zeca - Já está gravando, só para te avisar

Magno- Você tem que pegar um barbante, prega de um lado, prega do outro (você imagina que a cola fica). Se você tem visita íntima você vai para o seu canto, então como faz? Pega quatro ou cinco metros de barbante estendido para não cair, você não pode pregar nada, então, eu nem quero saber como que é, então isto aqui (aponta no livro) então isto tudo é fixação do cenário, cola que eles fazem.

Zeca - Quando um ator está com dificuldade de fazer uma cena, como é a direção?

Magno - Com o tempo a gente aprende a dar a personagem para aquele que você acha que vai fazer. Por exemplo, tinha um lá que era fortão, era um acrobata, então a personagem que eu dei para ele dá cambalhota.

Zeca - O corpo dele já estava predisposto...

Magno - Já está, o que acontece é que o único empecilho é o papel feminino, os outros eu busco não dar além do que eu percebo do que eles são capazes. Então, por exemplo, tem este rapaz que eu te falei que é o padre da igreja, ele é muito falante, é muito comunicativo, ele faz o rádio, faz o filho serelepe porque tem condições. Então muitas vezes, na improvisação deles, eu pego elementos para jogar na personagem, e a improvisação sempre é em cima do que eles querem falar.

Zeca - Improvisação é um aspecto importante do seu trabalho?

Magno - Fundamental, justamente pela dificuldade de decorar, de uma semana para outra eles esquecem. O problema da alfabetização influi na leitura do texto, tem muita gente que o companheiro precisa ler para ele. Então, eu preciso trabalhar fundamentalmente com a improvisação e o roteiro é uma sequência: você vai entrar, vai contracenar com fulano e vai falar de três assuntos, futebol, política e mulher, o último vai ser o futebol, quando ele falar de futebol você espera um pouco para entrar em cena. Mas isto tudo é o que eu te falei, depende do grupo, a maioria era assim. Uma coisa muito importante no trabalho é quando eles são reconhecidos pelo raio, quando eles passam a te chamar pela personagem. Eles dão uma outra importância. E quando sai no jornal, eles não te largam mais. Muitos chegam para mim e dizem: “a hora que eu sair daqui eu vou te procurar”. eu falo: “sim, para qualquer coisa”. Outra coisa, as possibilidades, tem um menino que desenha, eu não sabia. Um dia eu disse, quem pode fazer o desenho de um cenário? Então chegam para mim, deixa que o Bruno faz o desenho, o cara lá dentro se sente, isto é legal! O reconhecimento. Uma vez foi tão engraçado. Eu não sei se te contei, tivemos aquela festa que eu sempre faço, uma semana depois da apresentação, aí um chegou um para mim e disse: “professor, assim numa boa, se você tiver alguma treta lá fora, dá o nome para a gente que a gente manda conversar...” eu falei: “não, obrigado, está tudo bem, todos meus amigos.” É a moeda de troca deles, como é que eles vão me pagar, me dão um cigarro!

Zeca - Se eu fosse iniciar um projeto semelhante, o que você recomendaria? Para a pessoa não partir do zero, por que você meio que partiu do zero, não?

Magno - É um teatro que possibilita você não ter amarras a técnicas. E, neste caso, eu busco a superação das condições de vida do encarcerado. Você tem que buscar o teatro como função pedagogia, em alguns casos sem assumir a responsabilidade terapêutica, você ouve, mas não é terapeuta. A confiabilidade é fundamental. Eu vou fazer um exercício da Viola Spolin, não! Se vier, ele vem naturalmente. Eu conheço a Viola, eu conheço o teatro o Boal, eu já fiz. Mas eu não vou com esta proposta para lá. Eu posso usar, sacar mão no meio de um processo, opa! Tá ali. Mas a minha fundamentação é na possibilidade de humanizar, socializar.

Zeca - A socialização também acontece no momento da apresentação? Imagino que o impacto nos companheiros e nas famílias seja importante.

Magno - É fundamental, eu não posso determinar, mas falo para eles: “olha, façam gestões junto à assistência social e à psicologia, vejam quando a gente pode convidar as famílias.” Porque é um acontecimento. Não são todas as apresentações, porque as famílias têm dificuldade para prestigiar, mas eu já presenciei cada momento. Então, socialmente também é fundamental que a família seja contemplada, veja os resultados, sinta a troca. Teve uma vez que a mãe de um... a peça no pavilhão, eles ficam no fundo e a entrada é por aqui [gesto com as mãos], por uma questão de segurança eles ficam no fundo, ninguém sai dali. Você não pode ficar transitando. Foram entrando... aí chegou a mãe de um rapaz, ele teve permissão de sair dali para receber a mãe. Ninguém podia receber a mãe, o guarda não podia falar com ela. Ele veio, recepcionou a mãe, colocou no lugar, voltou para trás e fez a peça. Saiu cumprimento, beijou. Olha o ganho! Como que uma pessoa passa a ver a atuação do filho, a vida do filho em uma atuação desta, muda tudo. Então isto aí é o que me interessa neste trabalho, entendeu? Que não tem expectativa de seguir a metodologia, porque o espontâneo como acontece até hoje é maravilhoso, é revelador, são conquistas diferentes, você não imagina,

Zeca - Me fala um pouco como é a recepção dos guardas, como os guardas recebem o espetáculo? Fala um pouco mais também dos companheiros e da família.

Magno - Os companheiros, é maravilhoso. Os companheiros a receptividade é a melhor possível, porque tem alguns que falava assim: “você faz teatro... olha ele faz teatro [deboche].” Vencendo esta barreira, vendo o espetáculo já muda. Então todos são cúmplices positivamente. Família, nem preciso dizer, que é só encantamento, então família não tem o que falar. Os guardas eles... todos, todas, eles precisam estar na função deles, então qual é a preocupação, a preocupação é na vigilância. Porque eles estão lá trabalhando, não estão lá como espectadores, só vou te dar um exemplo, quando nós fizemos no Santarosa, a ASPE na porta do camarim, ok.

Zeca - Elas chegaram algemadas?

Magno - Não, entraram no bonde sem algemas nem nada, porque era o semiaberto, mas a ASPE, quando terminou o espetáculo, eu perguntei para as pessoas se alguém quisesse falar alguma coisa, perguntar alguma coisa. Então, [a ASPE] vamos reuni-las toda aqui na plateia neste canto para conversar. Não pode abrir assim como a gente faz, então eles estão sempre na função deles. O que é mais importante é que hoje já há aceitação, este é o legal. [Gravação interrompida a pedido do entrevistado]. Teve uma vez há alguns anos atrás (quando você saiu da cela, tem que passar por uma das galerias, que é entre uma grade e outra, ali você é revistado. Tira toda a roupa, em alguns casos tira até a cueca, em outros fica de cueca. O preso pega a roupa e balança na frente do guarda, para ver se não tem nenhum volume). Um deles estava com papelzinho na cueca, não sei o que ia fazer. Na hora de tirar a roupa deixou cair o papel. Dia de apresentação. O ASPE pegou o papel e disse: “o que é isto, eu vou quebrar teu

galho, você vai fazer a peça, mas depois você vai para o pote”. Se fosse no começo ia para o “pote” na hora. Isto aí eu acho já uma conquista, hoje a instituição, a unidade, fica junto.

Zeca - Me conta por que motivos a peça deixa de ser feita, já aconteceu de no dia ter apresentação, e por algum motivo não ser apresentado?

Magno - Já teve várias vezes, nunca nenhuma foi proibida no dia da peça, sempre eu tinha um aviso. Semana que vem não dá para fazer porque fulano foi para o “pote” ou foi de liberdade. Então você tinha tempo de avisar todo mundo, de chegar na hora e fazer nunca teve.

Zeca - Alguém já voltou da liberdade para fazer, falou tipo, eu saio, mas tal dia eu volto aqui?

Magno - Não pode, mas eu encho o saco deles. Hoje já tenho um grau de liberdade muito grande, eu chego e falo assim: “Olha, eu vou ligar para o juiz a hora que eu sair daqui que é meu amigo, e vou falar para te segurar até o final do ano,” eles: “Pelo amor de deus!”

[Gravação interrompida a pedido do entrevistado].

Magno - Quando elas chegaram, não foi nem de camburão, era uma van de presos, eu pedi para estar lá às dez horas, porque eu tinha que fazer este espetáculo às duas horas da tarde. Elas tinham que estar de volta às quatro horas. A direção disse assim: “bom, mando comida?” – “Não precisa, vou providenciar tudo.” Fiz uma mesa... sabe aqueles sanduiches de metro. Você não imagina, quando eu dou festa lá, elas dizem: - professor, fazem quatro anos e três meses que eu não como uma empadinha, que eu não tomo uma coca cola. Teve uma peça que uma menina, ela ia e voltava dos ensaios, porque ela tinha problemas na cela. Um dia, eu cheguei para ela e disse: “olha, a gente está quase para apresentar, eu não tenho papel para você porque um dia você vem, outro dia você falta”. E ela disse assim: - “professor, eu só quero usar um vestido longo, usar um sapato alto e me maquiar, porque faz cinco anos e três meses que eu não coloco um sapato alto, que eu não visto um longo” (estou chutando o tempo). - Então ela disse: - “para mim, está bom, eu só vou ficar andando”. Ela ficou andando no palco, no fundo, o tempo inteiro, de sapato alto: grande realização! Para ela foi um máximo! Não abriu a boca, não falou um “a”, ficou rodando. Só pelo fato de se maquiar, bijuteria, vestido longo, e sapato alto, eu falei ótimo! É isto que eu quero, pode ficar andando. Não tem problema se tem a ver ou não com a peça, fica andando, ganhei o dia. Quando eu comecei com este projeto, 2006 estava para me aposentar, cinquenta anos de teatro, todo mundo: “você é louco! Onde você está na cabeça... você não precisa disso,” eu ouvi gatos e sapatos. Eu eu dizia: “não, eu preciso devolver alguma coisa para alguém”. Esta questão da estética, de exigir que as cortinas se abram, não tem cortina.

Zeca - A minha grande defesa é que esta estética é subvalorizada no teatro amador. Como eu estou te entrevistando, eu tento ouvir e não falar. Mas a mãe que assistiu, que você acabou de contar, nenhum espetáculo vai dar a emoção que ela teve, pode ser a Fernando Montenegro, o Paulo Autran, os maiores atores, eles nunca vão dar a emoção para esta mulher teve ao ver o filho dela.

Magno - Você falou uma coisa importante. Para quem dá o sentimento, se você sente, você trabalha com estética.

Zeca - Eu percebi isto, de outra ligação estética, quando vi minha filha entrando numa festa junina com uma lampadinha na mão. Eu comecei a chorar de emoção, e pensei: “por que eu estou chorando, se eu faço isto a vida inteira e isto é muito simples?” Eu percebi que ao ver minha filha, minha vinculação estética vai por outro viés de outros espetáculos.

Magno - Está correto, é outra estética, esta que você cria lá. Em uma parede de papelão, pintado, que parece uma muralha da China, a impressão de digital dos atores estão ali, a visão deles está ali.

Zeca - Você está certíssimo, acho que não consigo medir a importância deste trabalho, acredito neste teatro, mais do que nos outros teatros, acredito neste teatro.

Magno - Eu estou muito envolvido, eu já encontrei algumas pessoas fora, que saíram. Eu digo para eles: “a hora que você sair não me passa nem na porta disto aqui, combinado? Combinado. Eles me ligam: “professor, estou segurando as pontas, não aconteceu nada.”

Zeca – Alguns deles saem e voltam a ser presos?

Magno – Nestes anos só um que voltou, mas você nem pode condicionar este trabalho a ressocializar. Não quero nada! Quero chegar lá, através do teatro, abrir um palco, abrir uma conversa, não vou recuperar. Não vou perguntar por que está lá, não vou discutir. Essa não é minha função.

Zeca - Eles tentam te abordar coisas da criminalidade, você foge do tema?

Magno - Eu não fujo, eu só não dou linha. Uns contam que faziam isto, que faziam aquilo, eu digo: “bom, a hora que você sair não vai continuar fazendo isso porque você sabe como é isto aqui.” Porque o maior medo deles é sair e voltar. Uns tem vergonha de dizer o que fez, tem muitos que eu nem sei, que eu não pergunto. É uma questão de respeito mútuo. É engraçado o grau de intimidade, chega três horas eu falo assim: “boa gente, vamos marcar para” [presos] “mas ainda tá cedo, fica até três e meia”. Eles têm que voltar, mas eles tentam adiar o máximo possível de voltar para a cela. Tem que chegar na cela as quatro horas. Eles dizem: “você vai tomar vinho agora?” Eu digo: “vou tomar meu vinho, sossegado, tranquilo.” Eles dizem: “manda lembranças lá para as meninas”, este grau de intimidade flexiona, flexibiliza o papo. Então eles se abrem, coisas assim que eles não podem discutir nem entre eles, porque cai na gozação.

Zeca - Te ouvindo me dá muito impressão de que você entende as regras do jogo, e que eles entendem as regras do jogo, estou certo?

Magno - Está correto, porque se eu infringir alguma regra meu trabalho é cortado, se você que dá aula infligir qualquer regra o trabalho não acaba? Você pode ser transferido, pode vir outro professor. A escola faz parte do programa de remissão, então, o Zeca sai vem o João, o trabalho a mesma coisa. Se infringir a regra sai aquela firma e entra outra. No meu caso, se eu cometo um erro com a administração penitenciária, acaba o trabalho de teatro lá. Eles não vão procurar ninguém. Se é escola, eles vão procurar porque é determinação do governador, tem que ter educação, tem que ter escola, tem que ter trabalho. Meu trabalho não, se eu erro, tchau.

Zeca - E a remissão, por que não sai a remissão se é um trabalho cultural?

Magno - É uma questão política. Tem promotor de justiça que advoga esta causa. A leitura foi uma questão de lobby sabe, de dizer para os políticos que precisa ter uma remissão se a pessoa lê um livro e faz uma resenha. Precisa sensibilizar o Ministério da Justiça para ter a remissão. Agora, eu não sei por que não tem.

Zeca - Qual é a diferença do trabalho com os profissionais e com os presos.

Magno - A diferença é brutal, no meu caso, eu devo me adaptar a cada universo. Não dá para falar em profundidade de personagem. Eu tenho que respeitar, eu não posso exigir deles como eu exijo com elenco profissional. Na prisão eu sugiro, funciono também como dramaturgo. Não dá para comparar, são dois processos distintos.

Zeca - Minha última pergunta, eu faço em todas as entrevistas. O que eu sou obrigado a falar para ser justo com seu trabalho? O que não pode faltar na minha tese sobre o seu trabalho?

Magno - Eu acho que o que nós conversamos, o que você pontuou foi perfeito. Eu senti nesta conversa uma convergência muito importante que é pensar a ação teatral para além da questão histórica, antropológica do ator, e da função exclusiva do teatro tradicional e do clássico. Acho o que mais importante para nós, nesta nossa conversa, foi a convergência de ideais e visões, de que o teatro é um perfeito modo contínuo para ativar a vidas, ativar consciências, ativar ações e reações no sentido da promoção, da superação. Eu acho que isto é que eu não colocaria nenhum senão nas suas questões, nas suas preocupações, senão reafirma a tua postura, a tua proposta, a tua visão, a tua sensação de que o teatro é uma máquina fantástica, é uma usina fantástica de produção de consciências e de humanidades.

Zeca - Magno, eu agradeço muito, muito obrigado pelas palavras todas.

ALINE APARECIDA (Egressa do sistema penitenciário, atuou no grupo Mulheres de Atenas e participou do espetáculo *Olha o que eu vejo aí... que quadro de amarguras*).

Zeca - Está gravando, eu queria começar agradecendo muito por você estar aqui conversando comigo

Aline Aparecida - Eu que agradeço.

Zeca - Eu queria saber como chegou a informação que tinha o grupo Mulheres de Atenas para você?

Aline - Eu fiquei sabendo do grupo através de uma pessoa que estava lá comigo, ela já participava e tinha feito outras peças. Um dia eu estava lá, sem fazer nada, e ela falou para mim: “Aline, vamos participar do grupo de teatro?” Eu disse: “não quero não”, mas ela disse: “eu já coloquei seu nome, você vai, se você não gostar você não precisa voltar”. E eu disse: “eu não sei, eu sou um pouco tímida”. E ela: “não, vamos sim”. Aí acabou me convencendo, eu fui na primeira aula, e me apaixonei! Se eu soubesse já tinha ido antes.

Zeca - Você chegou a ver apresentação das companheiras antes?

Aline - Não, apresentação não. Eu via as meninas no ensaio, toda semana tinha ensaio, mas a peça em si não cheguei a assistir.

Zeca - E sua primeira impressão do Magno?

Aline - A primeira impressão que eu tive dele... fiquei desconfiada, mais de canto... observando. Mas ele chegou logo conversando, foi me integrando com o grupo. Isto foi muito bom. Eu senti nele segurança tanto na pessoa em si, como no trabalho dele. O primeiro impacto foi: “aqui que eu quero ficar!” A primeira impressão que eu tive dele foi só coisa boa, coisa positiva, uma pessoa carismática e que me acolheu bem.

Zeca - E o processo de criação da peça, o que você lembra?

Aline - O tema foi o professor Magno que trouxe. Ele esperou só que a gente tomasse uma iniciativa, falasse: “não, eu vou fazer, eu consigo.” Ele sempre falou assim: “vocês conseguem.” Nós: “oh professor, eu não sei se vou conseguir fazer.” E ele: “então Aline, calma!” E eu: “vou ter que falar assim, vou ter que falar assado.” E ele falava: “não Aline, estuda, se concentra que você vai conseguir.” Então a peça das empregadas a gente foi se ajeitando, cada uma fez um papel ali, e cada uma colocou um pouco de si. Eu fiz um papel e coloquei um pouco de mim para fazer meu papel. Foi muito legal.

Zeca - Você lembra de alguma proposta do magno, o que ele propunha para vocês no dia a dia do trabalho?

Aline - Ele trazia para nós, como eu vou te falar... só pelo fato de saber que no dia ele [Magno Bucci] ia ao presídio, eu já acordava melhor. Só o fato de ele estar lá aquele dia, eu falava: “hoje eu vou fazer o que eu gosto.” Porque, querendo ou não, dentro daquele lugar, por mais que eu estava ali, o dia que ele ia já era um motivo para eu falar: “nossa eu vou sair daqui hoje”. Só a chegada dele já motivava a gente a ser a ser melhor do que aquilo ali. Eu sentia que podia fazer o impossível. Quando eu entrava dentro da sala de aula, já no ensaio, eu não me sentia dentro do presídio, por que a pessoa dele, o encorajamento dele. A gente tem muito medo né, de como vai ser aqui fora perante a sociedade. E ele, com a calma dele, a paciência. Eu falo, todo o profissionalismo que ele trazia para a gente, com palavras, ninguém ali podia dar, isto foi a maior segurança.

Zeca - Lembra de ter tido alguma dificuldade em alguma parte do texto?

Aline - Nossa, várias! [risos] eu lembro da parte final, que eu subo em cima de uma companheira. Eu estava ali tensa, e ele falava: “coloca tudo para fora. Tudo que você sente, tudo que você pensa, tudo que você passou.” Ele me encorajou naquele momento, naquela cena, eu coloquei tudo para fora, tudo que eu passei calada, foi uma maneira de colocar para fora, de eu me expor sabe. Foi libertador para mim!

Zeca - Em algum momento ele dava bronca?

Aline - Não, eu nunca vi o Magno bravo ou de mau humor, a partir do momento que ele passava do portão era uma pessoa extremamente profissional. O profissionalismo dele é assim fora de base. A pessoa dele em si sabe. A confiança dele na gente, porque a confiança é a responsabilidade que ele teve. Então eu acho que isto dele, a competência dele de fazer tudo certinho, de encorajar.

Zeca - Eu estava vendo o vídeo da peça, o cenário me chamou muito a atenção, você sabe me dizer um pouco de como foi criar este cenário?

Aline - No começa a gente estava meio assim: “como vai ser?” Aos poucos, porque a gente teve um tempo de se organizar, a gente se reunia durante a semana, quando não tinham as aulas. A gente falava: “vamos fazer isto.” Outra dava outra opinião: “eu acho que desta forma fica melhor.” E a gente foi montando com tudo que a gente tinha em mãos. Tudo o que era permitido a gente usava, e por fim saiu assim, um cenário maravilhoso.

Zeca - Vocês todas trabalharam juntas para fazer o cenário então?

Aline - Todas juntas, mesmo quando não tinha aula a gente se reunia e confeccionava. Uma tinha o brinco, todo mundo tinha maquiagem. A gente foi se organizando. O cenário foi tudo feito com o pouco, porque era muito pouco o que a gente tinha. O pouco virou muito.

Zeca - Tinha um apoio da instituição também?

Aline - Sim, porque quando não tinha aula a sala ficava trancada. Quando elas [ASPES] sabiam que a gente estava ali para estreiar a peça, a gente teve um apoio sim, não todas, mas da maioria. Quando não era aula elas davam a chave da escola para as monitoras, as monitoras iam com a gente para a sala de aula e nós ficávamos por horas e horas até o horário permitido, mas a gente teve um apoio assim, não de todas, mas de algumas.

Zeca - E na estreia, não no teatro, mas a estreia lá para as companheiras, como foi?

Aline - Nossa, não tenho nem palavras, foi um privilégio, sabe? Ali eu me permiti ser quem eu quisesse, na peça e no final, as minhas companheiras que estavam lá, elas poderiam também ser como eu estava sendo. Pensar em mostrar para elas que só basta a gente querer. [gravação interrompida a pedido da entrevistada]

Zeca - Ta gravando, a gente estava falando de como foi a estreia?

Aline - Assim, foi uma coisa bem incrível, porque no dia até mesmo as ASPES, que de uma forma de outra elas estavam ali (por mais que fossem ASPE), elas estavam ali como público também, se emocionaram. Foi muito emocionante! Várias delas choraram, porque querendo ou não, é a realidade que a gente vive hoje na sociedade. Todas as pessoas vivem e se calam, então muitas que estavam ali se depararam com a gente que estava ali. Foi bem, emocionante, tanto para quem assistiu, como para a gente também. Várias meninas se emocionaram, porque várias já passaram por isto. Depois disto, várias queriam fazer, queriam participar, mas não tinha mais papel para todas.

Zeca - Como foi antes de entrar em cena, tipo assim, falta cinco minutos, você está ouvindo o barulho ali na frente, como foi?

Aline - Foi uma sensação, será que eu vou conseguir? Dá aquele frio na barriga. Será que vai sair como eu planejei, como eu quis, como eu me empenhei? Assim, um pouco antes eu falei: “nossa eu não sei se vou conseguir.” Eu duvidei um pouco de mim mesma. Eu respirei fundo. Não vou mentir, eu gaguejei, acho até que eu errei um pouco da fala, mas eu improvisei ali na hora e foi. Todas estavam na mesma *vibe*. Vamos colocar em cena tudo que a gente aprendeu, tudo que a gente conquistou. É uma conquista para a gente estar ali apresentando para as companheiras. Para mim foi tudo que eu aprendi eu quis passar, foi bem legal.

Zeca - Aí na apresentação você disse que foi muita emoção...

Aline - Antes, durante e depois também.

Zeca - E no raio tiveram comentários, você se lembra?

Aline - Nossa, teve muito, as meninas brincavam, sabe? “Nossa, agora elas são importantes, é artista. Agora ficaram famosas, saíram em revista.” Literalmente, muda tanto a forma das pessoas [que fazem], até mesmo as próprias companheiras que estão ali. Elas disseram: “nossa ela está ali, quem diria. Nossa, justo você, nem conversava.” Quando a gente saiu na revista todo mundo queria ver, todo mundo queria conversar, falando: “nossa como foi legal!” Aí depois no meio da noite elas falavam de todas as partes. A diretoria também, a diretora chegou a elogiar a gente (que é muito raro acontecer). Ela foi, elogiou, parabenizou a gente, isto é muito importante, né; não só para mim, mas acho que para todas, o reconhecimento

Zeca - Eu queria saber um pouco como foi quando vocês souberam que iam se apresentar no teatro Santarosa.

Alina - A gente fazia a peça para apresentar dentro do presídio, dali a gente foi construindo o cenário. Aí chegou o Magno um dia: “Vocês vão apresentar em um teatro.” Estava no começo, o professor Magno quis saber da gente como seria, se a gente ia topar. Nossa, eu lembro. Na hora que ele falou ninguém acreditou. Ele falou para nós: “vocês vão ser as primeiras pessoas do presídio a sair daqui, a sair para ir fazer uma peça,” isto foi muito emocionante. Foi daí que partiu um comprometimento maior. Mais aulas para a gente aperfeiçoar. Toda a semana com uma novidade. De início a gente não sabia disto, aí marcou a data. Já ia aumentando o frio na barriga. Você sabe como é, né? A gente foi se empenhando tanto que nas nossas aulas ele falava: “nossa, perfeito.” Chegou um dia bem próximo de a gente apresentar, ele falou assim: “é assim que eu quero que vocês se apresentem, é isto daí, não quero nem mais nem menos, eu quero isto.” Quando chegou neste dia foi muito importante para nós, vimos no olhar dele que a peça estava de um tamanho, de uma proporção, que tinha um nível para apresentar para as outras pessoas, então assim foi sensacional, muito mesmo.

Zeca - Eu vou te fazer uma pergunta, que para mim é um pouco sensível, mas talvez para você não seja, lembre-se que você não precisa responder, e que eu posso parar o gravador.

Aline - Certo

Zeca - Sua família foi te assistir no teatro, ou alguém conhecido?

Aline - Não, na verdade, minha família é toda de Franca, eu avisei meus pais e meu filho. Foi transmitido ao vivo pelo jornal, não a peça, mas um trecho, então eu avisei meus pais com antecedência, no dia de visita, que a gente ia se apresentar. Minha família inteira estava ligada no jornal esperando, meu pai assistiu tudo, ele disse: “Aline, no dia que eu vi você se apresentado, eu vi naquele dia que você quis ser uma pessoa melhor, que você deu sequência na sua vida.” Foi muito emocionante para eles, foi muito emocionante para o meu filho, ele falava: “olha minha mãe está na televisão.” Minha avó me assistiu, nossa, sem palavras.

Zeca - Nossa, me arrepiei, muito bonito! Como foi a saída do presídio, vocês foram algemadas? Como foi este processo de chegar no teatro, se você não se incomodar de falar?

Aline - Não, eu falo. Depois de tantos anos (já faziam quatro anos que eu não saía), no dia que eu acordei, eu sabia que ia ter a apresentação, que eu ia sair em uma van, sem ter algemas, sem ter uma ASPE para olhar o que você está fazendo, sem ter um policial do seu lado para saber se você vai correr, se você vai fugir, se você vai fazer alguma coisa assim. No dia quando eu acordei, a primeira coisa que eu fiz foi dizer assim: “obrigado meu Deus!” Eu lembro como se fosse hoje: “Obrigado pela oportunidade.” Só agradei, porque eu sabia que aquele dia ia mudar a minha vida, como mudou, sabe, foi muito libertador.

Zeca - Não teve ASPE, quem acompanhou vocês?

Aline - Não, na van teve a ASPE, mas não teve escolta. Então foi uma confiança que foi colocada em nós, que depositaram no professor Magno, as agentes, a diretoria. Vocês são as primeiras, tudo depende de vocês. A partir do momento que o portão abriu a gente foi vendo a rua, vendo os carros passar. Para você vai ser uma coisa normal, mas ali, naquele momento, foi muito intenso. A gente se emocionou muito, chegou no teatro chorando. A gente encontrou o professor Magno lá, as lágrimas escorrendo. A gente se abraçava. Falava: “meninas, olha o que a gente conseguiu.” Tudo isto resultado do que a gente plantou, do que a gente batalhou para estar ali. Durante o trajeto a gente mesmo não acreditava. Algumas ficavam: “nossa olha o cachorrinho na rua. Olha o ônibus, oh meu deus! Olha os prédios,” tanta coisa que a gente não para ver. É uma coisa que mexe muito. Acho que foi concluído com sucesso, porque a gente chegou lá no teatro e foi maravilhoso! Eu me lembro como se fosse hoje, a gente chegou no camarim, tinha um camarim só para a gente, como se fosse estrela mesmo. A gente entrou, aquele espelho enorme. As meninas: “meu deus, um espelho, maquiagem, tudo!” A gente estava perdida, eu falava para as meninas, olha isto! O que é isto? É tudo nosso! A gente não acreditava. Aquilo ali foi organizado para nós. No tempo que a gente esteve presa nunca teve nada. Nunca fizeram nada assim, tipo: “isto é para você. Vocês são importantes.” A forma que a gente foi recebida, tinha salgadinho, suco, tinha de tudo lá. A gente estava sentindo que era verdade mesmo. Foi um dia muito feliz, um dia muito importante que eu nunca vou esquecer. Desde a nossa chegada lá, o professor aguardando a gente. A hora que a gente chegou e foi conhecer o palco, o cenário, a gente falava: “meu deus do céu!” A gente falava: “como vai ser? Será que a gente vai dar conta? Será que a gente vai conseguir?” E acabou que a gente comeu, e depois foi se vestir e colocou a roupa. Foi muito legal. Eu olhava assim... quem é esta? Sou eu mesma? Eu não acreditava, de verdade. Não é possível, tudo isto. Eu posso ter isto, é isto que eu quero, entendeu? E foi tudo conforme o planejado, as mil maravilhas.

Zeca - Eu assisti o vídeo hoje, eu estou com ele bem vivo na cabeça, eu me emocionei muito no final, quando todos se levanta em uma onda só.

Aline - Nossa, aquele final foi...

Zeca - O pessoal todo fez uhu.

Aline - Nossa, foi o momento que eu mais me emocionei, eu falei: “meu Deus eu consegui!” Porque quem estava ali foi porque acreditou na gente, acreditou que a gente era capaz de ir, apresentar e fazer um bom trabalho. Mostrar para a sociedade que a gente pode ser diferente, só basta alguém acreditar. Eu vi naquele momento que todos acreditavam, foi isto que gerou o resultado que gerou. Aquele momento ali... foi um momento da minha vida que... eu na situação que eu estava passando, tudo que eu passei, eu vi aquelas pessoas de pé me aplaudindo eu vi... tudo que eu havia perdido. Todas as esperanças, todos os meus sonhos reviveram dentro de mim, sabe? Foi uma coisa que reacendeu, porque eu vi que eu era capaz. Se eu estava ali era por empenho, dedicação. Pelo professor Magno e por mim mesma. Então foi uma sensação maravilhosa. Foi muito emocionante também que no término da apresentação cada uma de nós recebemos uma rosa. Com aquela rosa ali me senti abraçada, eu me senti amada. Amada pela minha família, amada pela sociedade. Você ter um reconhecimento, um gesto tão lindo, tão simples e tão lindo ao mesmo tempo. Foi uma coisa que eu vou levar, de verdade. Por mais que a gente estava voltando para aquele lugar, que ia voltar tudo ao normal, eu voltei de alma limpa, aliviada, de verdade, a sensação de que eu estava voltando uma pessoa melhor, uma pessoa mais amada. Por todos que estava ali, por todos que não estavam também. Na volta eu procurei levar isto comigo, a gente vai triste, não fui chorando, não voltei reclamando, não voltei nada. Eu voltei com a sensação de dever cumprido, eu fiz o que tinha que fazer, e dali outras portas abriram. Senti o meu coração que eu estava diferente.

Zeca - E como estava o raio quando vocês chegavam?

Aline - Quando nós chegamos estava todo mundo super ansioso esperando, na verdade a gente levou com a gente todas aquelas que estavam lá. Levou um pouquinho de cada uma que estava ali. Parecia que a gente era famosa... artista chegando. Eu lembro como se fosse hoje, eu cheguei, tinha uma amiga minha, que sempre me dava muita força: “não Aline, vamos ensaiar,” ela dizia: “fica aqui, eu vou ensaiar com você.” E ela me deu muita força, me deu muito incentivo, e quando eu cheguei, eu lembro como se fosse hoje, ela estava no corredor e veio assim: “minha artista!” Me deu um abraço como se eu fosse uma pessoa importante mesmo. Não só por ela, mas todas. Elas queriam saber como foi, se foi difícil, se deu certo. Porque elas assistiram também na televisão. Mutas queriam saber se a gente comeu, se a gente bebeu, umas contavam que viram o cachorro na rua, outras contavam que viram o ônibus. A gente passou para elas tudo que a gente viveu lá, sabe?

Zeca - Vocês chegaram a apresentar para o fechado, vocês estavam no semiaberto certo?

Aline - Não. É porque lá é separado. Quem está no semiaberto não pode ir no fechado. Infelizmente a gente não pode ter este contato.

Zeca - Eu estou pensando que talvez seja mais fácil sair para o teatro Santarosa, do que ir apresentar no fechado.

Aline - Sim, verdade, mas foi uma experiência única, uma experiência que jamais eu imaginei que teria dentro daquele lugar. Hoje eu me pego encenando em casa, até converso com meu cachorro, improviso. É uma coisa que faz parte de mim. Não dei continuidade, por vários motivos, pelo trabalho, tenho um filho, mas quem sabe um dia, né?

Zeca - Minha última pergunta, eu vou descrever o espetáculo, vou usar algumas falas suas. O que eu não posso deixar de falar, para ser justo com este espetáculo? O que, na sua opinião, não pode faltar na minha tese? Porque se faltar você vai falar, nossa, ele não entendeu nada!

Aline - Na minha opinião, o fundamental foi a confiança que o professor Magno teve na gente. Isto foi a base de tudo. Foi a confiança dele no grupo, nas pessoas (que tiveram o comprometimento também). A equipe toda, porque por trás dele eu sei que tem cinco mais

peessoas envolvidas para a gente de estar saindo para apresentar no teatro. A equipe teve o suporte técnico, o suporte psicológico. Acho que isto foi fundamental. Acho que não pode deixar de ter a confiança que foi depositada tanto no nosso trabalho como no trabalho dele [Magno]. São pouco que conseguem fazer, é um trabalho muito difícil. Se não fosse o esforço, a dedicação do professor Magno, se não fosse esta confiança dele, nada disto teria acontecido. Acho que a confiança e a parceria que nós tivemos.

YARA MORALES (atriz do grupo Mulheres de Atenas)

Zeca - Agora eu estou gravando, queria agradecer muito por dar esta entrevista para mim. Queria perguntar a quanto tempo você faz teatro com o Magno?

Yara - A minha primeira aula com Seu Magno foi dia 06 de abril do ano passado,

Zeca - Faz um ano

Yara - Quase um ano

Zeca - E quais foram as experiências?

Yara - Nós começamos com leitura, a parte gestual, olhar... ele trabalhou muito a autoestima da gente, e nossa primeira peça mesmo foi: *O Caso do Vestido*.

Zeca - Eu ouvi que vocês falavam que umas companheiras saíram, o grupo era maior nessa época quando você entrou?

Yara - Quando eu entrei nós estávamos em quatro pessoas, por que aqui nós estamos em poucas pessoas porque a cozinha está em reforma, então a unidade tinha poucas pessoas, e ainda está bem abaixo do normal. Nós começamos com textos assim, com Manuel Bandeira, *A Evocação ao Recife*, nós trabalhamos com outros textos, com a linguagem corporal que ele fez antes da gente fazer realmente uma peça. Foram atividades que nos fizeram integrar bem o grupo. Eu não aceitava o papel que eu ia fazer no *Caso do Vestido*, porque sempre fui independente, feminista! E daí fui fazer justo a mulher que vai pedir para a concubina ficar com o marido, aquilo eu não aceitava. Eu falava: “Seu Magno do céu, este homem é machista”, e ele: “entra na personagem, vão ter várias visões deste texto.” E realmente. Nós fomos convidadas pelo professor de psicologia da USP, porque ele viu já um lado, que não era de uma Maria da Penha, mas da mulher dando a volta por cima. Na verdade, ela é uma mulher da época, era o normal, mas eu teimei para fazer esta peça, e na realidade foi realmente incrível, porque dá hora que nós terminamos a peça, até uma semana antes, eu ainda tinha problemas com o papel, eu tenho mágoas, então eu não conseguia. Tinha o texto decorado, porque eu gosto de ler, mas eu não conseguia aceitar o papel. Aí eu fui para a saidinha, minha mãe conversou muito comigo, minha avó, contei para ela, conversamos, meu pai falou assim para mim: “Yara, todas as mulheres eram assim, e ela receber o marido de volta, ela era uma mulher muito mais íntegra.” Voltei da saidinha dos dias dos pais, emotiva, porque né, deixei a família. Eu estudei bastante, era uma professora. Tenho uma família estabilizada, porém, depois que você comete um crime fica uma situação que você mesmo se culpa, e de repente você vê pessoas inteligentes, importantes vindo te cumprimentar, e a repercussão que deu. Por isto que eu falei que foi um divisor de águas, porque a gente realmente vê que a gente errou, mas tem um potencial incrível. E se eu não tivesse errado eu não teria conhecido o Seu Magno. Se eu não tivesse conhecido o professor Magno eu nunca teria uma autoestima tão alta como eu tive naquele dia, nunca! Porque ele olhava para a gente com um olhar equiparado, a gente sabe que ele é uma pessoa extraordinária, ele nunca olhou com um olhar

de superioridade, sempre no mesmo nível, e isto fez que a gente sempre tentasse fazer o melhor para ele, a gente não quer decepcionar de forma nenhuma. Na minha escola tinha um teatro maravilhoso, a acústica do meu teatro era uma coisa linda, mas eu não tinha coragem nem de tocar ali, quando eu fiz balé eu sempre ficava doente para não apresentar, então, era uma coisa que eu não imaginava.

Zeca - Você sabe que a coisa de fugir é uma coisa muito normal no teatro, e aqui você já pensou em inventar uma doença para não apresentar?

Yara - Eu não podia decepcionar Seu Magno, era uma coisa assim: ele trabalhou muito com a gente. Não é todo mundo que dá esta atenção para quem está preso. Muitas pessoas na sociedade acham que a gente vai voltar para o crime. Ele poderia ficar em casa, em seu conforto, por que eu vou perder tempo com aquelas meninas? E ele não, ele não falta, ele vem com chuva, com sol. Eu sei que nunca vou ser artista, tenho 43 anos, porém eu sei que eu tenho muita coisa para descobrir dentro de mim. E Seu Magno tira muito isto da gente.

Zeca - Você falou isto do artista, mas você já é artista, é porque a gente pega artista de televisão, você faz teatro com o público. Você já é, gera emoção com suas companheiras. Tu lembra de algum exercício que o Magno passou que tenha te marcado, alguma proposta?

Yara - Alguns momentos que facilitaram foi o gestual com a mão, porque eu só ficava travada.

Zeca - E como ele lidou contigo?

Yara - Ele falava assim: “movimenta a mão nesta fala, como você acha que a sua mão deveria estar” eu cruzava os braços. Como eu já estava com ar superior quando o marido volta, ele vem pedir perdão. O olhar, ele sempre falava, o olhar vai transmitir a fala. Então se você falar uma coisa com um tipo de olhar você vai passar esta impressão, porém se você olhar de outra forma vai passar de outra forma. Outra coisa que foi muito interessante, ele falava assim: “você vai ver a plateia, usa um ponto fixo.” Aí o que eu fiz, na hora eu olhei para uma colega de canto do meu lado direito, e do meu lado esquerdo tinha a professora de português, que é uma pessoa encantadora também, quase da minha idade. Então eu fixei o olhar nela, mas parecia que eu estava olhando para todo o público, mas eu estava olhando só para esta pessoa aqui. Outra coisa que ele lidou muito foi esta coisa de ter vergonha. Se você fala para dentro, falar para fora. Ele fala assim: “Não estou ouvindo! Mais alto!” A gente já ia falando mais alto.

Zeca - Vocês apresentaram para este grupo de promotores, foi aqui dentro mesmo.

Yara - Foi, foi em um salão aqui embaixo.

Zeca - E apresentaram para as companheiras também, para o resto da unidade.

Yara - Não para todas, uma parte assim

Zeca - E como foi?

Yara - Eu acho que elas não esperavam, porque já tinha tido um outro, algumas que já estão a mais tempo já tinha assistido uma outra peça. Mas nossa, foi muito legal, elas falaram: “como vocês conseguiram, nossa ele deve ter sido muito bravo,” e eu disse: “pelo contrário, não foi a arrogância foi o carinho que fez a gente fazer”. A aceitação foi muito grande.

Zeca - Aí teve o caso do vestido e teve o Fernão Capelo Gaivota, como foi o processo Fernão

Yara - O Fernão foi mais difícil, porque era de comédia, e aí eu tinha mais dificuldade, eu achei o drama mais fácil por ter vergonha e tudo o mais. Mas as duas companheiras que estavam trabalhando junto com a gente, que era a Maiara e a Suzana, que graças a deus esta semana ganharam a liberdade, elas... são muito brincalhonas, e a gente já tinha assim uma

feição desde o fechado. Então elas acabaram levando este trabalho. E isto a gente estudando a noite, elas sentavam comigo: “tia Yara, tia Yara” (por que aqui o “tia” para as pessoas um pouco mais velhas é uma forma de respeito e de carinho, e elas me chamavam de tia, eu gosto) [e elas falavam] “oh tia Yara, e se eu fizer uma dancinha nesta parte?” Eu falei: “faz, se ele gostar...” e realmente elas colocaram. Ele ouviu muito a opinião nossa.

Zeca – Como foi feita adaptação do livro, o Magno que fez?

Yara - Não, um outro grupo já tinha feito com duas pessoas só, mas eu não assisti, quem assistiu já tinha visto uma versão, mas menos divertido, foi uma coisa mais séria e tal. E nós estamos no objetivo de fazer uma comédia, de transformar em uma comédia. Porém com a mesma essência, mas de uma forma que atraísse mais as meninas. E realmente nós estávamos trabalhando neste sentido. Mas aí uma delas acabou tendo este problema, problema não... ganhou um benefício, que é direito de quem tem filho de menor, e depois teve a Suzane que ontem, por uma graça de Deus, ganhou a cadeia e foi embora. Ela era o Fernão perfeito, porque ela faz a voz, fazia todo o gestual, ela se jogava no chão. ela dançava sobre a mesa.

Zeca - O Fernão foi apresentado para as companheiras também?

Yara - Não foi, porque em dezembro as meninas estavam com muito serviço para poder juntar um dinheiro para levar para a família. Ele [Magno] entendeu esta parte nossa. Por exemplo, uma caixa de acetato custa um e trinta, então elas tiveram que trabalhar bastante. Já este começo de ano foi meio conturbado por causa da Mayara indo embora. Eu falo de mais...

Zeca - Foi perfeito. Minha última pergunta, o que você acha que não pode faltar na minha tese senão eu não vou fazer jus ao trabalho aqui de vocês? O que se eu não falar a hora que você ler você vai dizer, ele devia ter dito aquilo?

Yara - Sua tese seria só com seu Magno?

Zeca - Como assim?

Yara - Você está estudando só o trabalho que ele faz, mas que outros fazem também?

Zeca - O que ele faz... no caso eu pesquiso um teatro de prostitutas em Belém também, mas no caso dos presídios é só o trabalho do Magno.

Yara - Eu acho que não pode faltar esta parte do coração do que ele faz, de vir... no presídio... passar sua habilidade, seu dom, não sei como você pode chamar, passar com amor, o conhecimento passado com amor eu acho que faz a mudança da pessoa

Zeca - eu agradeço muito Yara, estou desligando o gravador, muito obrigado.

LEANDRO PEREIRA (Ator do grupo Confraria da Serra)

Zeca - Leandro, muito obrigado por me receber. Me conta como você começou a fazer teatro, como você chegou aqui?

Leandro - Todo o começo a gente começa por baixo. A gente nunca começa uma casa por cima, começa pelo alicerce, e para eu começar aqui no teatro foi uma barreira grande. Eu via as pessoas vindo e fiquei curioso, né? Que é este negócio aí? Eu falei: “mas é teatro? E como faz? Deixa eu ir também? Talvez eu me identifique.” Eu tive várias qualidades em situações negativas, quem sabe eu não posso ter alguma para fazer alguma coisa boa nesta vida. Aí me falaram: “Hei mano, está certa já a equipe.” Nisto tinha um rapaz, que é amigo meu, e do nada surgiu o nome dele. Ele começou a ir, mas foi um dia só e não se identificou com o teatro. Eu

falei: “pelo amor de deus, você não quer ir mais, tem certeza? E ele falou: “tem outras coisas para eu fazer.” Eu falei assim: “então faz o seguinte, dá a oportunidade para mim, ajuda eu lá cara, poxa! Eu já terminei meu estudo, estou querendo fazer alguma coisa e o teatro vai ser uma boa.” Ele falou assim: “vou dar uma força para você lá, vou falar que eu não quero ir mais.” Eu fiquei naquela ansiedade, a gente pede sempre para Deus iluminar. O “não” a gente sempre tem dentro da cadeia, é sempre o “não”! As vezes a gente nem tem dificuldade em receber o “não”, porque a maioria das coisas é “não”. Mas a gente vai em busca do “sim”. Então aquilo criou uma expectativa dentro de mim. Como sou evangélico eu realizo o trabalho de pastor dentro da igreja. Eu já passei em alguns pavilhões na unidade de Serra Azul (estou há quatro anos e poucos aqui). Nós fizemos teatro em peças bíblicas, nós elaboramos e elas ficaram muito legais!

Zeca - Desculpa te cortar, me fala um pouco deste teatro bíblico que vocês fizeram, você disse várias, me conta um pouquinho disto?

Leandro - Como assim?

Zeca - O teatro bíblico, o teatro da igreja.

Leandro - Foi dentro do raio, dentro do raio é tipo...

Zeca - Pera aí, que vou te guiar, você é pastor a quanto tempo?

Leandro - Eu sou pastor desde 2017, há três anos...

Zeca - Desde que você começou a ser pastor você começou a fazer teatro com os outros presos?

Leandro - Na verdade eu comecei a fazer teatro antes de ser pastor. Eu já sou evangélico a mais de quatro anos. E vai fazer quase cinco anos que eu estou nesta unidade. Onde eu morava no pavilhão cinco tinha uma igreja, uma cela que era denominada igreja. E nós morávamos lá. Um pastor muito inteligente, uma pessoa muito respeitada deu esta ideia, e ele falou assim: “vamos fazer uma cena”. “Mas que cena pastor?” “Vamos fazer aquela cena de David, do rei David, quando ele foi usar de benevolência lá com o filho de Jonatãs”.

Zeca - Vocês apresentaram onde?

Leandro - Tem as celas e tem a quadra. Então o que acontece: no fundo é a cela mesmo. Imagina que aqui são as celas [gesto com as mãos], aqui a quadra e vamos supor que chega ali e tem um fundo. Só que a cela é só aqui deste lado. Na frente tem um pátio e aqui tem um tanque. Aqui nesta parte a gente já montava o culto. Eles já estão acostumados com o culto todo o final de semana. Mas eles não sabiam que nós íamos fazer uma cena diferente esta semana; porque o culto é uma mensagem de pronunciamento, anuncia a verdade de Deus. Porém aquele dia a gente queria fazer a mensagem dentro da dinâmica. Dentro do teatro. Daqui a pouco, com pedaços de manta velha, manta é cobertor. Outro cobertor simbolizando o rei. Daqui a pouco eles veem o cara entrando de rei, tira o púlpito, que é o altar. Vem uma mesa. Tem um banquete em cima desta mesa, colocou os pães, os pratos e as canecas. O rei sentava e catava um cabo de vassoura, tipo um cajado. Fizemos uma coroa para ele de cartolina. Aí do nada já entrou os servos, que fazem parte da cena principal. O rei demonstra sua benevolência, aí eles trazem o Mefiboséte. Ele ficou assim diante do rei. Nossa foi muito legal! E já tem um louvor ensaiado junto [canta]: “você tá na mesa do rei, você”. Foi muito interessante.

Zeca - Feito só por vocês mesmos...

Leandro - Feito por nós mesmo, sem eles saberem de nada. Do nada ali eles viram acontecendo. Teve uma outra que a gente fez *O Bom Samaritano*, esta foi muito marcante. Eu

acredito que se tiver alguém lá no raio do pavilhão cinco ele não esqueceu mais. Porque nesta o bom samaritano demonstra compaixão. E nesta passagem de Jesus se encontra em Lucas. A gente pegou um rapaz que ia saber falar bem a parte de memória, de mente. Ele treinou, teve um treinamento dentro da igreja que é o ensaio. Uma pessoa fez o papel de Jesus, o outro doutor da lei: “Senhor, mas como eu faço para ter a vida eterna.” O Jesus começa a contar esta parábola para ele, era só falada, porém nós dávamos vida nela. Mas como dá a vida, traz ela em cena, e nós entramos. Ele fala tudo no decorrer do texto, mas nós fizemos no diálogo. A bíblia vai falar assim: vai descer o homem de Jerusalém, o homem de Jerusalém para Jericó, e no caminho os salteadores vão espancar ele. Mas desta vez não fui eu que apanhei [o ator representava chico na peça dirigida por Magno Bucci, tendo uma cena em que a personagem apanhava], foi o pastor Anselmo, ele foi o homem. Aí no que bateram nele roubaram as roupas tudo, a bolsa e levaram. Nisto entrou o sacerdote, entrou o Levita. Entra o bom samaritano, nossa, é impressionante, porque lá no fundo tem o corredor, e tinha aquela multidão antes de entrar Jesus para dialogar com resto da lei. Ele está lá, no fundão, ninguém está vendo, só estão vendo que o cara está se amarrando de roupa de lençol, porque a gente não tem como fazer um vestido, a gente fez com um lençol lá, fez umas amarrações, enrolamos o sacerdote tudo de lençol, fizemos tipo um caracol de lençol, e o rapaz ainda era mais escurinho, ficou engraçado), e a população vendo: o que este rapaz está aprontando? Daqui a pouco as pessoas no culto, aí a gente vinha com Jesus assim: [os atores] mestre, rabi, senhor, Jesus, filho de Deus, aquela gritaria, e as pessoas começaram a olhar e tal, o que tá acontecendo?

Zeca - A quanto tempo você está preso?

Leandro - Eu estou preso há cinco anos.

Zeca - É a primeira cadeia?

Leandro – Não, é a terceira cadeia, porém é a primeira vez que eu participo do teatro.

Zeca – Perguntei isto porque queria saber se você já viu outros casos de pessoas fazendo teatro sem a ajuda de ninguém.

Leandro - Não, dentro da cadeia eu nunca tinha visto assim, a única vez que eu vi foi quando aconteceu lá,

Zeca - Nossa achei lindo

Leandro - Nós fizemos quatro histórias bíblicas, que foi a do *rei David*, que foi a do *Mefibosete*, fizemos a do *bom samaritano*, fizemos a do *cego de Jericó*.

Zeca - Agora vamos aqui, você está a quanto tempo no grupo?

Leandro - Aqui eu estou a um ano, um ano e pouco.

Zeca - Participou do jogral?

Leandro - Participei.

Zeca - E qual tu gostou mais?

Leandro - O da copa. Mas eu gostei muito da *Eguinha Pocotó*. Foi uma quebra de gelo, sabe? Você ver que uma música aqui dentro da cadeia, ela é tipo, uma música que dá para você zombar, tirar distração. Você brincar com uma pessoa. A gente quebrou o gelo aqui, deixou as diferenças de lado. Ali a gente está para fazer a cena mesmo, artística, como ator, independente de qualquer situação. Então eu gostei muito, achei interessante. Mas foi interessante também o da copa. Porque eu assisti a primeira. Há... a primeira vez que eu vim aqui, eu assisti o teatro. Nós já tínhamos feito aquele [da igreja], mas antes de eu entrar eu vi

uma, eu vi a da copa, eu tenho até a foto deles comigo. Aí me despertou mais ainda a curiosidade, porque eu já queria, e eu já tinha feito o da igreja, e ouvi eles falando: FILHO DA FRUTA! Porque coitada, a mãe do juiz era o alvo né, e no final eles deixam uma reflexão: sempre a mãe do juiz é mais lembrada, e a mãe do bandeirinha? Não é intensão de ofender, machucar ninguém, mas sim descontrair dentro deste lugar.

Zeca - Me fala um pouco da construção da *Viagem do Chico*, como foi o processo de criação do espetáculo?

Leandro - O Seu Magno, que é um grande cara para nós, ele tem umas ideias brilhantes. Neste dia ele disse: “nós vamos fazer uma cena agora.” Ele falou assim: “qual vai ser o tema?” Um falou para ser escolinha do professor [Raimundo], o outro falou tal. Eu falei: “podia fazer tipo a história do Chico, a historinha do Chico Bento, que ele sai da casa dele para ir atrás do primo dele que mora na cidade. Porque ele não se identifica com a cidade,” aí ficou o Chico Bento, e começamos a elaborar dentro disto. Vamos fazer ele sair de dentro da fazenda e indo para a cidade. “E como vai fazer? Como vai ser? Ele vai conseguir alcançar o sonho dele ou ele vai voltar para trás?” Aí ficou esta reflexão. A cada passo que a cena nascia, ela nascia primeiramente dentro de nós, porque é interessante a pessoa não conseguia ter esta mente e ver: “poxa, ela estava criando,” e ele deu esta construção para a gente fazer, para a gente criar, acreditando no que a gente podia fazer. Aí saiu o que você assistiu.

Zeca - Qual foi a maior dificuldade, tipo, como ator, ou escrever a peça, ou fazer o figurino.

Leandro - Tirando o frio da barriga [risos], que a gente tem, porque como eu já falei, eu sou meio acostumado a lidar com o público, porque a eu sempre prego a palavra né? Então já estou acostumado. Mas falar que não dá um frio na barriga é mentira, porque cada cena tem o seu momento, então eu acredito que o mais difícil foi a parte de chegar ali e errar mesmo. É uma dificuldade imensa dentro do sistema prisional você alcançar alguma coisa. Eu tinha feito um jogral, nós apresentamos duas vezes o jogral, e ele [Magno] veio com a ideia, vamos fazer uma de cenário, eu falei: “nossa, o coração palpitava mais rápido”, e eu falei assim: “interessante!” Ele começou a falar para nós que seria, veio querendo saber de nós, ele falou o que poderia ser, perguntou: o que vocês acham? Impulsionou nós para abrir a boca. Eu tenho a história lá do Chico Bento, que ele sai da casa dele e vai visitar o primo dele na cidade, e para ele é tudo estranho. Então, é como se fossemos nós, que temos a nossa família, mas infelizmente fomos conhecer outro mundo, tudo estranho. A gente criou diferente, não vai atrás do primo, mas ele que tem o sonho dele, o pai não querendo deixar, o primo falando que ele era sonhador, a vó que também não apoiando, então só a mãe apoiava, e após a persistência ele foi em busca do sonho, e lá ele enfrenta vários obstáculos, sem ter um apoio lá. Mas, ele queria ser alguém, não queria só ficar dentro do sítio igual o pai dele, então tem aquela força que não deixava ele desistir, mesmo enfrentando a frustração, o desprezo do empresário, foi enganado pelo cara 171. Ele passou por tudo isto, ele viveu, mas acabou, deitou ali pensando que o outro dia ia ser melhor, sem saber de nada, apanhou, perdeu, só tinha pouca coisa e perdeu, mas a única coisa que ele não perdeu dentro dele foi a fé, a esperança, e a força de acreditar que ele ia realizar o sonho dele.

Zeca - E como é trabalhar com o magno, o dia a dia do trabalho? Pode falar mal também que eu não mostro para ele.

Leandro - Nossa, se eu te falar... não é nem ser puxa saco. Pelo pouco tempo que eu estou com ele, este cara é sensacional! Que nem eu falei, para mim ele me deu a força, ele me fez tirar um pouco de mim e passar para as pessoas, a transmitir, compartilhar, e mostrar algumas coisas que a gente pode ser. É sensacional a gente saber que tem uma pessoa que nem o Seu Magno, que além de ele fazer tudo o que ele faz, sem contribuição (tipo de recompensa, salário). Você vê que a satisfação dele é gratificante. Não é só o fato de ele pegar o carro, por

gasolina e vir aqui, mas ele ver que tem um resultado positivo, Será que é só alegrar as pessoas? Ele deixa você expor sua dificuldade, e a sua qualidade. Quem não tem dificuldade? Eu acredito que o empenho dele para as pessoas aqui dentro da cadeia é gratificante, é bonito.

Zeca - Uma última pergunta, o que você acha que não pode faltar no meu estudo. Por exemplo, vocês fazem o trabalho aqui, mas eu não estou aqui. O que é mais importante neste trabalho, o que não pode faltar no meu trabalho.

Leandro - Hoje em dia, vamos supor, a pessoa vai montar um documentário, até na televisão, ela tem o atrás dos bastidores. Você conheceu a gente atrás dos bastidores, você conheceu tanto nós, pelo pouco tempo, você conheceu um pouquinho de nós. Você conheceu as pessoas que muitos tem preconceito, viu a gente. Poxa, o Leandro, o Leandro roubou, o Leandro traficou, então você pode conhecer um pouquinho de cada pessoa, e transmitir isto que as vezes a nossa palavra não pode fazer. Não lá fora! O fato não é ser lá fora, o fato é transmitir que nem todos que estão dentro da cadeia tem o mesmo objetivo de continuar dentro dela ou viver a mesma vida. Eu gostei muito de uma frase, eu até dei uma aperfeiçoada nela, como eu não consegui gravar ela do jeito que eu ouvi, eu guardo ela comigo, é... tipo assim: “você perde tudo, você chega em uma situação difícil. Só aquele que perdeu na vida sabe o valor da vitória.” Então, você vê várias pessoas que perderam o sonho, família, perdeu tudo nisto aqui, mas ainda ela está lutando para vencer. Eu acredito que dentro da sua peça, além de demonstrar o empenho (olha com o que a gente cria as peças). Para falar a verdade para você, até eu fiquei surpreso, o Seu Magno quando chegava aqui, eu olhava no olho dele, [acho que ele pensava] como estes moleques conseguem... porque ninguém acreditava. O seu Wellington falou assim: “olha, vai ser terça feira que ele vem [a apresentação],” e nós ficamos tudo sentado em cima das mesas, ele falou assim: “poxa, não vai ter como (os materiais da cena estavam quebrados), nós falamos assim: “vai lá, vê lá na escola. Se não der lá, vê se dá aqui no barracão, porque aqui é o melhor lugar. Mas o negócio é o seguinte, deixa aqui esta parte, que aqui a gente resolve, e se o senhor chamar lá na quarta, a gente vai vir e já sabe que vai ter, pode deixar que nossa parte a gente vai fazer, a gente vai dar um jeito.” E quando ele chegou aqui na quarta feira ele já viu o trem de pé, as árvores de pé. Ele falou: “caramba!” Porque eu acredito que é a dedicação de cada um, a vida, a espontaneidade, o carinho, o amor pelo que as pessoas fazem aqui. Talvez, a gente as vezes tenha um pouco mais de dificuldade, mas é aprendendo, tudo se aprende na vida. Então acredito que se você passar um pouco da humanidade nossa, acredito que seu projeto vai ficar com mais vida. Porque a gente é humano.

Zeca - Vou parar a gravação. Muito obrigado!

DANILO SANTOS BITTENCOURT (Ator do grupo Confraria da Serra)

Zeca - Muto obrigado por me receber aqui, pela acolhida de vocês, agradeço muito!

Danilo: Tá bom.

Zeca- Me conta como você começou no teatro, faz quanto tempo que você está no teatro?

Danilo - Faz uns dois anos e uns dois meses.

Zeca - Como foi o primeiro dia, tu lembra?

Danilo - Há, o primeiro dia foi igual o Seu Edi tinha falado ali, veio m monte de gente, ninguém sabia como era aquilo. Mas ali, para mim, que eu também estava passando um momento difícil. Eu precisava distrair minha mente. Precisava sair do nosso dia a dia,

procurar outra rotina. Aí eu comecei a vir, comecei a me desenvolver. Porque eu tinha muita dificuldade para me comunicar com as outras pessoas. Aí eu fui mudando a minha mente, que na época tinha um monte de gente, então a gente ficava com vergonha dos outros companheiros.

Zeca - Dos companheiros ficarem olhando?

Danilo - É, de ficar olhando, fazendo piada. Mas quando a gente chegava no pavilhão, que via os caras dizendo: “nossa como que você consegue? Tem como eu participar também? Nossa, eu achei muito legal a sua parte. Você tem que buscar uma melhora para você mesmo. Você que sabe o que você quer.” Então os próprios companheiros nossos dão força, no dia a dia, porque vem com estas palavras. Então vou seguir em frente.

Zeca - Eu quero voltar um pouquinho atrás, como foi a decisão de vir ao teatro?

Danilo - Porque passou na “capa” esta vez, estava passando, a “capa” é na cela, passou de cela em cela. Quem quer ir para o teatro? Aí eu dei o meu nome.

Zeca - E não ficou nem na dúvida assim, na hora você nem pensou, vou fazer!

Danilo - Não fiquei na dúvida não, me animou na hora.

Zeca - Tu já tinha visto teatro antes?

Danilo - Não, não.

Zeca - Nem na escola tinha visto nada?

Danilo- Eu vi destas de campanha de dengue. Eu já vi também uma vez da Igreja Universal, do jovem que era viciado, que começou a se envolver com o pessoal errado, e conheceu um homem que começou a falar coisa boa para ele e quis mudar a vida dele, estas duas peças que eu lembro.

Zeca - Aí tu falou que está a dois anos e quantas peças você já fez?

Danilo - Eu fiz aqui quatro peças.

Zeca - E quais foram as outras?

Danilo - As outras foram as de jogral. Jogral da época do futebol. A gente fez duas de jogral: da copa, foi aquele ano que foi a copa, e depois a gente fez outro jogral da Éguinha Pocotó, e no meio dela tinha umas piadas, falava de japonês. A gente fez na escola essa daí.

Zeca - Agora a viagem do chico, me conta um pouco como foi chegar na história, como vocês construíram, me conta do processo.

Danilo – A gente foi construindo. Seu magno ajudou, né. Ele falou, a gente foi dando opinião, e falamos vamos fazer sim! E chegou no final, eu lembro que Seu Magno chegou: “tem que ter um fim feliz para o chico? Eu disse: “não, não pode ficar sendo que nem novela. Vamos fazer assim, a gente para a apresentação e cada um fala como se fosse o Chico, a gente dá nosso depoimento ali” Ele chegou e disse da hora: “vamos então” e todo mundo foi de acordo. Porque a gente só faz com a opinião de todos, se todo mundo for de acordo a gente vai, mas se alguém tiver uma opinião ao contrário, aí o parceiro dá o ponto de vista e a gente vai analisar. Aqui sempre todo mundo sai contente, ninguém sai descontente.

Zeca - Tu lembra de alguma dificuldade sua e que o magno te ajudou? Tipo falar baixo, ou qualquer outra coisa?

Danilo - O que ele me ajudou? Igual eu falo, eu era meio fechado, acanhado. As vezes a gente tem que fazer algum gesto, tem que fazer um rosto, pois não pode ficar com o nosso. Para incorporar o personagem. Aí foi onde eu fui desenvolvendo.

Zeca - E o que ele te falava, o que ele te dizia?

Danilo - Ele falava para eu fazer as caretas com a barbicha. Eu falava: “você é louco.” Teve dia de pensar: “nossa, ele está falando para fazer isto, mas não é ele que vai apresentar”. Aí eu fui desenvolvendo, porque ali o que dá mais coragem mesmo é nossos companheiros. Porque as vezes a gente vai conseguir, eu vi gente se desenvolver. Também tem hora que eu interpreto. Porque meu crime é roubo, lá fora eu não tinha vergonha de chegar roubar. A maioria dos meus crimes eram sem máscara, e mostrar meu rosto. Então isto aqui é a coisa mais fácil do que eu fazia. Eu fui pondo isto aqui na minha mente, querendo mudar a minha mente. Hoje eu até penso em sair daqui e procurar um teatro. Eu falo para minha mulher vir também, porque minha filha vai fazer quatro anos. Não, a Calaisa vai fazer uns seis anos, e minha mulher é encanada com o balé. Eu falo: a gente tem que arrumar um futuro para ela, um teatro já vai ser várias portas que vai abrir para ela.

Zeca - Calaisa, que nome bonito. Me chamou muito a atenção na peça as panelas, todo o artesanato que vocês fizeram, fez todo mundo junto?

Danilo - Ali todo mundo divide. As panelas foi eu que fiz. Dividiu, um foi para o trem, outro foi para o rádio, outro foi para a árvore. O menino mesmo da árvore tem o dom de desenhar, foi ele que fez o cartaz. Então ele se envolveu nisto aí. Eu vi que ia dar conta de desenvolver nas panelas, e eu fiz as panelas, então eu peguei o Alex que também me ajudou a fazer as colheres. Sempre que eu preciso de uma ajuda, eu digo: “pega uma cola para e me ajuda a fechar aqui”.

Zeca - E sempre é o papelão, né?

Danilo - Porque o material que a gente tem é só este aí.

Zeca - No dia a dia, os agentes ajudam vocês? Porque os agentes tem que trazer vocês para cá. Eu vi naquele dia eles trouxeram a alimentação de vocês.

Danilo - É que....

Zeca - Você quer que eu pare?

Danilo - Para.

(gravação parada)

Zeca - Eu estou gravando novamente, porque é um saco alguém te gravar sem você ter consciência. Então no dia da apresentação, eu vi vocês muito agitados no dia da estreia.

Danilo - Eu mesmo nem dormi, o dia da estreia do jogral foi tranquilo, a gente fez a cena ali. Eu nunca tinha feito. Eu mesmo nem dormi, nossa eu nem dormi. Como vai ser? Muita gente? Eu já vim nervoso. E na hora que eu cheguei, os meninos: “então vamo embora” [eu pensei] “então vamos então”. Na hora que eu vi que já ia começar... por que igual o Seu Magno fala, a gente entra em cena e já incorpora o ator, já não é a mesma pessoa, a gente já desenvolve nosso trabalho, que é o que a gente tem, a gente faz o nosso melhor, né?

Zeca - Deu vontade de fugir, de não fazer.

Danilo - Não, igual àquela questão que eu falei. Eu sempre me coloco, toda vez que eu tenho que fazer, que já fiz coisa pior, isto aqui é... é coisa mais fácil.

Zeca - Tu já fez roubo de cara limpa, não vou fazer isto.

Danilo - Não vou fazer teatro, que é menos vergonhoso. Eu estou fazendo um bem para mim mesmo e mostrando para as outras pessoas que sou capaz de mudar, né?

Zeca - E na apresentação tinha uns companheiros que moram contigo?

Danilo - Tinha, tinha uns companheiros da minha cela?

Zeca - E o que eles falaram?

Danilo - Como você dá conta? E eu disse: “vamos lá fazer.” E eles: “não tenho coragem não.” Aí a mesma coisa que estava falando: “na rua estava roubando, metendo revolver para todo lado, não vou ter coragem de fazer isto aí”.

Zeca - Mas os caras tiraram um barato, ou se divertiam pra caramba?

Danilo - Não, se divertiam! Queira ou não, tem a hora de distração que eles falam: “nossa, a hora que você entrou daquele anjinho lá.” Os caras são da hora lá.

Zeca - E você ficou orgulhoso?

Danilo - Eu fiquei muito orgulhoso. Os caras tudo lá, os professores também, é sem palavras. Tem professor que falou: “sai e segue esta carreira aí, se é um sonho seu, vai e coloca em prática.” Os professores apoiam muito também.

Zeca - Minha última pergunta. Para eu tentar entender o trabalho do Magno, o que você acha que eu devo falar no meu estudo, que se eu não falar isto meu estudo não vai ser bom o suficiente.

Danilo - O que me parece mais importante, aqui para mim, é que aqui com o teatro a gente tem muita chance de mudar nossa mente, muita chance de mudar nosso modo de viver. Por que igual eu te falei ali, eu estava com a mente como? Estava com a mente muito abalada. Eu já estava para ir embora e caiu outro BO para mim, então eu vou sair e não quero saber de mais nada. Na hora que eu conheci o teatro eu fui mais saindo da cadeia, eu mudei minha mente com um dom que eu não sabia. Então eu foquei nisto aqui e é isto aqui que eu quero para minha vida. Eu penso assim: “se tivesse em outras cadeias isto, ia ajudar muitas outras pessoas, ajudar muito. Igual, se os outros parceiros tivessem a oportunidade de formar mais grupos, ia mudar a mente de muita gente, porque é uma força e tanto que a gente tem aqui.

Zeca - Eu te falei que ia fazer a última pergunta, mas vou fazer mais uma, vocês que são os atores, que atuam junto, vocês ficam também mais unido lá no raio, que dizer, vocês se fortalecem uns aos outros fora do teatro?

Danilo - Igual, tem muitos aqui que eu não conhecia, vim conhecer depois do teatro, vim ter uma coletividade depois do teatro. A gente conversa muito, de manhã se cumprimenta, dá a mão um para o outro, e fala: “hoje você vai lá no teatro? Não, hoje não estou bem, não vai dar para ir,” e eu falo: “então tá tranquilo, eu aviso lá por você lá.” Então muitos pegam uma coletividade, a maioria aqui. Eu mesmo peguei a coletividade depois que eu vim participar do teatro. Igual o companheiro era de outro raio, chegou lá no raio agora, e a gente já tem uma amizade, né? A gente se sente igual uma família, mais próximo do que nossos próprios companheiros de cela.

Zeca - Danilo, muito obrigado pela entrevista, obrigado mesmo.

Danilo – Eu que agradeço tu estar aqui.

TIAGO GOMES (ator do grupo Confraria da Serra)

Zeca - Já está gravando. Eu queria começar agradecendo muito, vocês me receberam muito bem, foram muito atenciosos comigo, então muito obrigado. A quanto tempo você está no grupo de teatro?

Tiago - Dois anos.

Zeca - Tu lembra como foi seu primeiro dia aqui no grupo?

Tiago - Nossa, é difícil a gente chegar e ver aquele monte de gente. E nós: “e agora”. Já que tá aqui, vai ter que sair alguma coisa. A gente fica naquele momento, e mundo começar a falar ao mesmo tempo o que tá na mente. A gente não pode “ramelar”, a gente tem que olhar para o outro. Depois que a gente fala as primeiras palavras, começa a ter o que? Começou a ter autoconfiança, a gente começa a falar que nem todo mundo. Foi uma experiência inesquecível.

Zeca - E a primeira lembrança do Magno?

Tiago - A primeira vez que eu vi, falei: “nossa,” ele falou: “eu estou aqui, eu faço parte de um grupo de teatro, estou aqui para trabalhar com vocês, vocês estão dispostos?” Um já olhou assim... “teatro? Para fazer o que? Uns [os atores que já participavam] “há, fazer umas peças, e a gente vai aprender com vocês e vocês vão aprender com a gente,” e a gente: “tudo bem, então vamos!” E ele começou a conversar, e começou a explicar o que é teatro, que teatro é uma arte; e eu comecei a gostar, e comecei a me apaixonar por poder conversar, por poder soltar as palavras, poder aprender. Eu falei: “enquanto eu estiver aqui eu vou continuar fazendo. E Seu Magno falou: “eu estou aqui, o que eu puder ajudar vocês eu vou ajudar. E estou aqui até hoje.

Zeca - Me fala um pouco sobre a viagem do chico, como foi construir a peça?

Tiago - O processo foi exatamente desta forma, a gente falou: “vamos fazer uma história” então eu falei: “vamos fazer a história do Chico”, aí veio o Chico Bento e saiu a peça. Então vamos renovar, o Chico Bento morava onde? Na fazenda, né? Então vamos colocar algumas coisas neste Chico Bento. Vamos tentar modificar, aí o Chico Bento virou o Chico, e a história do Chico como vai ser. A gente: “ele mora na fazenda”, “mas só vai ficar nesta fazenda? Como vai ser?” “Uma superação, vamos fazer a história do chico com começo meio e fim.” Então a gente fez a história do Chico na fazenda, com a família dele, com os pais dele, que ele tem o sonho de um dia sair dali, e poder ir para uma cidade grande, poder trabalhar, ajudar a família, então a gente começou a fazer, aí pouquinho a pouquinho o seu Magno já pensava: “e vamos fazer desta forma - e a gente concordava, ou desta - desta não! Então vamos fazer desta então.

Zeca - Vocês iam contra o Magno então, quando achavam que não estava legal?

Tiago - Sempre ele vinha: “tudo bem, vocês querem desta forma, então, mas vamos lá, vamos ver como vai ser os personagens, quem vai ser a mãe? Quem vai ser o pai? Quem vai ser o sobrinho?” Aí todo mundo quando falava: a mãe! Já tem aquele certo preconceito, né? Mulher e tal, aí: “eu não vou ser! Então vai ser você,” então o outro: “vou ser eu, tudo bem, isto aí não vai dar nada não, é uma peça de teatro que a gente tá fazendo.” A gente chegou, sentou e conversou.

Zeca - Quais eram seus personagens?

Tiago - Eu fiz o pai do Chico, o velho que está na praça que conversa com o Chico quando ele chega, fiz o bêbado do trem e o velho também quando volta, quando o Chico tá no chão que ele volta para ajudar o Chico.

Zeca - E a estreia, me fala um pouco da estreia.

Tiago - Nossa, estava com o coração saindo pela boca: “deixa eu ver quem tá ali, será que tem muita gente?” Esta é a primeira peça que a gente faz de poder expressar, de poder falar, de poder fazer as coisas. “Será que vai parar? Será que vai esquecer?” E a gente: “vamos lá! A gente tá aqui hoje e a gente vai fazer.” [Os companheiros:] “a peça vai sair perfeita, pode ficar tranquilo, só acompanha.” Quando a gente chegava aqui a gente já falava, pensa certinho no que vai falar, presta atenção no momento de falar alguma coisa, então a gente chegava e conversava e sempre incentivando o companheiro: “vai para lá!” Para ele se sentir o que? Confiante né? A gente foi e conseguiu, graças a Deus deu tudo certo.

Zeca - E a sensação logo depois de ter acabado?

Tiago - Nossa, um alívio, acabou! Graças a deus foi bem! Foi bom, todo mundo gostou fora os elogios aqui e lá no raio. Eu pensei mesmo de chegar no raio [e disserem:] “vi você fazendo a peça lá, negócio feio vocês estavam fazendo lá, ladrão, bandido fazendo teatro,” mas não, minha mente pensou de uma forma mas chegou lá foi totalmente diferente. Os companheiros: “nossa, que legal, gostei mesmo, gostei do teatro”.

Zeca - Deram maior apoio.

Tiago - É, deram maior apoio e disseram: leva meu nome lá, para que eu possa fazer também. Eu falei: “nossa mano, que coisa legal!”

Zeca - Então foram super reconhecidos?

Tiago - Fomos sim, reconhecidos, satisfação né? É satisfação de poder fazer e o pessoal gostar. Porque eu gostei, eu falei: “seu Magno, enquanto o senhor tiver aqui no teatro, enquanto eu tiver aqui cumprindo minha pena, o erro que eu cometi, eu quero sempre estar aqui fazendo este teatro”. Apesar de a gente ter uma certa dificuldade, né, de sair do raio.

Zeca - Se quiser que pare de gravar você me avisa.

Tiago - Não, as vezes tem até uns guardas que falam: “na rua estava roubando e aqui na cadeia tá fazendo teatro” eu digo: “não senhor”, porque se for falar alguma coisa eles acabam achando que a gente está aqui debatendo com eles. Podem até explodir a gente e mandar a gente para outro raio, a gente: “não senhor, a gente está para mostrar para vocês que não quer mais saber desta vida, a gente quer mudar”. Eu perdi meu pai eu estava preso, dez anos que eu não via ele, ele veio para São Paulo para se cuidar, ele estava com uma cirrose de tanto que ele bebia. Mas sempre foi um pai excelente, nunca deixou faltar o pão de cada dia dentro de casa, criou cinco filhos, nunca deixou faltar nada, eu que fui descarado, me envolvi nesta vida, nesta vida de ilusão, é uma vida que não tem futuro. O futuro dela é cadeira de roda, cadeia ou morte. E hoje, graças a Deus, eu sou casado a doze anos com minha mulher, e no começo pensei que ela ia me abandonar. Passei dez anos na rua, dez anos sem me envolver com nada, trabalhando. Aí tive a recaída e me envolvi. Ela foi me visitar, lá em Guarulhos, aí ela falou assim: “que confiança eu vou ter que você vai sair daqui, e não vai voltar a fazer as mesmas coisas, voltar a roubar”. Eu falei: “filha, confiança eu não vou te dar, mas vou te dar minha palavra como pai de família, como uma pessoa que te ama, que tá com você até hoje.” Entendeu? Não vou mais querer saber desta vida. Meus filhos (porque eu tenho uma filha de quinze anos de outro relacionamento), vai ser minha filha, meus filhos e você. Ela falou: “não Tiago, eu fico até assim de te dar um filho, vou te dar um filho e você nesta vida.” E eu: “não, não tenho mais nada para falar para você, o que vai mostrar para você vai ser meu dia a dia.” Aí eu vim para esta penitenciária, eu com cinco meses nesta penitenciária, deu esta volta no teatro. Quem quer fazer teatro? Eu falei: “eu quero fazer! Coloca meu nome aí.” E foi no quarto dia tive uma mudança de raio, eu estava no raio quatro e eu fui para o raio três, para a escola. E continuei fazendo o meu teatro, e os caras: “olha vai ficar muito puxado na escola e teatro.” Vem aquelas dificuldades, vem os problemas. Eu estudo de tarde e faço o teatro a

tarde. As vezes dá tempo de eu sair do teatro e ir para a escola, mas os guarda põe a gente na gaiola e fica... e fica... tá tendo contagem no raio, e fica... e só vai tirar a gente de lá quatro e quinze, quatro e vinte, e a escola acaba o que? Quatro e quarenta aí já vai para o raio [agente:] “já vai para o raio preso.” E eu falo: “tudo bem.” Eu falei com seu Wellington, [e ele:] fica tranquilo, que ninguém vai tirar você da escola ou do raio, e eu falei: “muito obrigado.”

Zeca - Muito bom, eu tenho uma pergunta que eu sempre pergunto para todo mundo, perguntei para o Magno, pergunto para todo mundo, o que você acha que não pode faltar para minha pesquisa (por que eu estou falando sobre presos que fazem teatro), o que você acha que se eu não falar eu não vou estar à altura do teatro que vocês fazem, a informação que não pode faltar, o que é fundamental que eu fale se não vai ser meia boca o que eu estou fazendo?

Tiago - Eu acho que só de você estar aqui hoje, reunindo a gente aqui e fazer uma entrevista com a gente, isto já é um gratificante. Por que sua força de vontade, que você acredita que a gente pode mudar, entendeu? Se não fosse isto você não estaria aqui. [você pensaria] “O que eu vou fazer o que lá? Preso não quer nada, só quer saber de...” você viu que a gente acredita que quer mudar, que a gente tá no teatro, firme e forte, agradecendo a seu Magno, a você, entendeu? Tem esta vontade sua, esta vontade é a nossa vontade, nós acreditamos que vocês acreditam em nós, a gente tem certeza, o que não pode faltar? É isto aí, de mostrar para a sociedade a realidade.

Zeca - O que eu gosto muito, eu posso gravar ou posso não gravar, mas o que eu gosto muito é saber que a arte nasce em qualquer lugar, e tem um escritor de teatro que eu gosto muito, se chama Chico de Assis, e ele fala: “fazer teatro te faz uma pessoa melhor”, por que você pensa no outro, você se põe no lugar do outro, entende,

Tiago – Assim, antes do teatro, eu, pessoalmente, não gostava nem de conversar.

Zeca - Se quer que eu pare de gravar é só me falar.

Tiago – Não. Hoje, como eu estou no teatro eu aprendi a conversar, aprendi a falar, a me expressar. Não quero saber de nada não, goste quem gostar, se não gostar também vou estar falando do mesmo jeito. Aprendi a falar (hoje mesmo nem me reconheço), eu falo mesmo. Nossa, o que eu aprendi com o teatro, teatro é arte, arte é visão, né? De eu poder ver de uma forma diferente do que eu via outra hora. Hoje eu vejo diferente, hoje eu vejo aquele sorriso no rosto daquela pessoa, que está abrindo o coração, está enchendo meu coração de alegria, eu falei: “antigamente, eu fazia a pessoa chorar, hoje estou fazendo as pessoas rirem”.

Zeca - E faz as pessoas que estão no sofrimento, né? Por que o que eu vi seus companheiros rirem muito, foi uma coisa...

Tiago - E as professoras, elas vão na peça, elas viram o jogral que a gente fez. Elas olhavam assim para nós: “eu gostei do jogral, eu gostei muito, muito obrigado por vocês trazer um pouquinho do que vocês faz para nós aqui” e eu olhei para elas, fiquei sem entender a frase: “trazer um pouco do que a gente faz para elas.” Daí eu fiquei pensando, eu falei: “olha que legal, antigamente, até os professores só queriam dar aula para nós, hoje não, elas conversam, e falam: “Tiago, agora no final do mês, vai ter o teatro? Vocês vão fazer o que para nós e tal? Eu falei: “professora, a gente ainda não fez nada, mas nós estamos elaborando para fazer.” Quando elas voltaram a dar aula, elas pegaram e falaram: “vocês não fizeram nada nem para nós” e nós: “não, a gente vai fazer professora, e vai mostrar para elas, este talento a gente já aprendeu, né?”

Zeca - Companheiro, eu vou parar de gravar, eu agradeço muito!

ALEX JUNIOR (ator do grupo Confraria da Serra)

Zeca - A partir deste momento está sendo gravado. Eu queria começar agradecendo muito a colhida de vocês, muito obrigado. Vamos começar falando de como você chegou no grupo de teatro?

Alex Junior - Eu vou começar do início então. Foi o seguinte, eu tinha voltado do semiaberto para o regime fechado, aí eu tentei ir para a escola, mas não conseguir. Me alegaram que com falta [disciplinar] eu não podia estudar. Foi onde passou uma listagem nas capas do pavilhão, se a gente queria fazer teatro. Eu peguei e dei meu nome, me interessei, porque eu sempre fiz atividade dentro do presídio, Eu dei meu nome, cerca de um mês chamou meu nome para ter uma entrevista com seu Wellington, que é responsável pelo teatro, e foi onde eu fui e fiz a entrevista com ele.

Zeca - Faz quanto tempo isto?

Alex Junior - Dois anos e quatro meses.

Zeca - Então tu tá a dois anos e quatro meses fazendo teatro.

Alex Junior - É, fazendo teatro.

Zeca - Então tu participou de todos os jograis, qual você gostou mais?

Alex Junior - Gostei mais do da copa.

Zeca - Como era este jogral?

Alex Junior - Do futebol? Do futebol foi o seguinte, ele fala a respeito da mãe do juiz, a respeitar a mãe do juiz, porque é o seguinte, é... para aí. [gravação interrompida]

Zeca - Está gravando.

Alex Junior – Então, este jogral é o seguinte, fala da mãe do juiz, nenhum time perdedor é o que vai levar a culpa, quem vai levar a culpa é a mãe do juiz, a mãe do juiz vai levar tudo nas costas.

Zeca - Tudo, todo mundo xinga ela?

Alex Junior -Todo mundo xinga ela.

Zeca - E da viagem do chico, me conta um pouco como foi, como foi criar a peça.

Alex Junior – Então, para criar a peça foi o seguinte, o professor Magno foi dando umas dicas para a gente, a gente também já sabia mais ou menos o que falar, e tá sendo muito legal a peça.

Zeca - E a estreia, com foi?

Alex Junior - Nossa, o coração foi a mil, tipo, foi como jogar uma final de campeonato, a barriga ficou... como eu posso te falar... ficou aquele frio na barriga, né? Nossa,

Zeca - Você sabe uma coisa que eu achei muito bonito, o cenário todo que vocês fizeram, os objetos, as panelas, os pratos, os talheres, tu participou de fazer?

Alex Junior – Participei.

Zeca - Me conta um pouco como foi, como foi ter a ideia do que ia ter.

Alex Junior - Então, a gente teve que ter uma criatividade do caramba, por que é o seguinte, é... a gente não tem muito recurso, neste lugar aqui, então teve que vir da nossa mente, mas graças a Deus deu tudo certo.

Zeca - Que legal. Alguém do seu barraco veio assistir?

Alex Junior – Veio.

Zeca - E como foi depois, quando tu chegou lá?

Alex Junior - Ah, cheguei lá e o pessoal já nossa, mano, foi muito bom a peça, gostaram muito.

Zeca - Ninguém sacaneou, ninguém falou mal?

Alex Junior - Não, mas veio os caras que é mais fanfarrão né, já veio, já sacaneou, nossa, [retirado à pedido do entrevistado] estava de cachorro lá, de demônio, e depois ele apareceu traficante, nossa o bichinho é desenrolado mesmo,

Zeca - Todo mundo elogiou lá então?

Alex Junior – Elogiou.

Zeca - Você falou seu apelido, você que eu tire seu apelido, ponha só seu nome?

Alex Junior - Só meu nome.

Zeca - Então todo mundo gostou.

Alex Junior - Todo mundo gostou.

Zeca - Eu pergunto para todo mundo uma coisa, eu vou escrever sobre o que vocês estão fazendo certo? O que para você é fundamental que eu fale, o que é o mais importante, se você fosse falar do teatro que faz com o Magno, o que seria?

Alex Junior - Do teatro?

Zeca - É

Alex Junior - É...

Zeca - Tipo assim, em poucas palavras, o teatro é...

Beleza, é... uma experiência nova de vida

Zeca - Uma experiência nova de vida

Alex Junior - É

Zeca - Você já tinha ido ao teatro antes?

Alex Junior - Já fui já, mas quando eu era muito pequeno, eu estudei no SESI antes, e lá no SESI tem várias atividades, então já fui ao teatro lá.

Zeca - E você já imaginou fazendo teatro?

Alex Junior - Eu nunca me imaginava né, tive que cair neste lugar aqui para conhecer o teatro né?

Zeca - Muito obrigado, muito obrigado pela entrevista.

Alex Junior - Obrigado você.

FLÁVIO DOMINGOS (ator do grupo Confraria da Serra)

Zeca - Eu quero agradecer muito, agradecer muito pela acolhida, pela atenção que vocês tiveram comigo, o tempo todo sendo muito gentis muito obrigado Flávio. A gente é chara, eu também sou Flávio. Me conta como você chegou ao teatro, como foi? A quanto tempo você faz teatro?

Flávio - Bom, primeiramente, o agradecimento vem de nós, da minha parte mesmo, agradeço muito. Quando surgiu esta oportunidade? Foi no pavilhão, o pessoal passou pegando o nome de quem queria participar do teatro, e como eu estava no pavilhão eu vi sobre este assunto e me interessei desde a primeira vez. Isto já faz mais de dois anos, e quando a gente se encontrou a primeira vez tudo foi novidade, para mim foi ótimo, gostei muito e até hoje eu participo. Já apresentei algumas vezes.

Zeca - Você participou dos jograis?

Flávio - Participei.

Zeca - Qual tu gostou mais?

Flávio - A que mais gostei foi... foi de todas! Porque todas foram uma nova experiência. Mas, a mais legal foi a de agora, a do Chico.

Zeca - Então me conta um pouco como foi criar o Chico.

Flávio - Assim, o nosso professor bem inteirado, e ele começou a dar umas sugestões, é como ele gosta, que a gente seja participante, com opiniões em tudo, da construção. Ele foi abrindo e a gente foi criando a primeira parte, segunda parte, terceira parte. Ele queria um final.

Zeca - Que opções de final vocês tiveram?

Flávio - Tivemos diversos, será que ele ia se dar bem? Será que ele não vai se dar bem? Como seria o final do Chico? Será que ele ia voltar para sua casa, para o sítio? Ou ele ia construir sua vida, uma empresa, conseguir um trabalho? E todas as sugestões foram bem vindas pelo professor. Mas, como dizer... foi inválida. Aí ele queria mais, e surgiu uma opinião que eu mesmo dei, eu disse: a gente podia acabar sem um final. Uma história com começo, meio, e sem o final. Deixar o final para o público decidir do que eles entenderam da peça, que aí vem nosso depoimento em cima da história do Chico, por que nossa história não tem ainda um fim aqui, dentro deste presídio, ela teve um começo, estamos no meio, e o fim? Depende de nós, então assim, a gente se inspira na história do Chico.

Zeca - Os companheiros no final entenderam isto, o que eles te falaram? Da história do Chico, eles comentaram tudo o que aconteceu com o Chico?

Flávio - Comentaram... alguns tiveram o interesse de saber tudo como foi. Outros comentaram que gostaram.

Zeca - E sendo elogiado, como você ficou?

Flávio - Eu fiquei grato, muito grato.

Zeca - Como é trabalhar com o Magno?

Flávio - É muito difícil encontrar palavras, mas assim, ele é muito extrovertido. A gente sente muita vontade de trabalhar com o seu Magno, trabalhar com ele é trabalhar com um professor que a gente só aprende, mesmo no silêncio, no sorriso, no gesto.

Zeca - E a história do Chico, na hora da apresentação, deu tudo certo? Como você se sentia em cena?

Flávio - Meio atrapalhando, meio me enroscando. O coração acelerado, né? Batendo forte, mas assim, muito legal, tudo muito gostoso.

Zeca - Eu estou escrevendo sobre a experiência de vocês, quem faz são vocês, o que você acha que é o mais importante, o que eu tenho que escrever senão você vai olhar e dizer, esqueceu de falar “isto”, o que é o mais importante de fazer teatro dentro da cadeia?

Flávio - É transmitir que a vida de uma pessoa que só teve perdas, poucas oportunidades, ainda não está perdida, que pode haver uma recuperação, uma regeneração. Transmitir para o povo que ainda há esperança.

Zeca - Muito obrigado, muito obrigado pela entrevista, por me receber aqui.

WILSON ROBERTO (ator do grupo Confraria da Serra)

Zeca - Então tá gravando, muito obrigado por ter me recebido, muito obrigado mesmo, vamos começar do começo, a quanto tempo você faz teatro?

Wilson Roberto - Vai fazer oito nove meses

Zeca - Você estava contando lá que foi meio enrolada a sua chegada

Wilson Roberto – Então, eu já estava querendo vir faz tempo, porque como a gente tá preso, qualquer oportunidade de a gente esquecer um pouco este momento a gente utiliza para estar pensando em nossa família. Eu fiquei sabendo que tinha o teatro, e que tinha meus amigos que faziam, e eu sempre pedia para eles me ajudarem, e eles sempre diziam: “não, a gente tem que terminar uma peça para levar seu nome”, aí eu comecei a dar meu nome para eles. Eles foram tentando, certo dia chamou meu nome lá e eu vim. Mas eles diziam que meu nome não estava; mas eu vim, não desisti. A partir deste dia eu nunca mais faltei, cada vez eu fui gostando mais de poder estar me adaptando, aprendendo junto com o professor Magno, junto do senhor também que está vindo para a gente ter esta experiência, sabendo que vai me ajudar, porque eu estou preso, eu estou aprendendo alguma coisa boa aqui dentro da cadeia.

Zeca - Como foi montar a história do Chico?

Wilson Roberto – Então, foi pedido opiniões para nós, e falaram: “o que você acha Wilson de você estar fazendo uma peça, o que você tem para compartilhar aqui com a gente que é o grupo de teatro, para a gente tá podendo fazer uma peça.” Aí eu dei minha opinião no dia, não era esta da fazenda, era uma outra peça, só que aí nós entramos em um acordo com a opinião dos outros rapazes e acabou fazendo esta da fazenda que é a do Chico, que é o sonhador, que tem os sonhos dele que quer se realizar e tal, e a gente concordou em fazer esta do Chico.

Zeca - Eu quero te perguntar uma coisa, por que você faz um personagem feminino, né? Tem esta peça que foi feita aqui também que é a *Paixão de Cristo*, o Magno tá aqui a doze anos fazendo teatro, aqui foi a primeira que alguém aceitou fazer papel feminino, era para fazer Maria, você é o segundo ator dentro da cadeia, como foi fazer um personagem feminino.

Wilson - No começo ninguém queria fazer, eram meus colegas, e como é um trabalho, é um teatro, então não tem nada a ver eu fazer um papel feminino, sabendo do que eu gosto e o que eu quero, né? Não é porque eu sou um homem que eu não posso fazer um papel dizendo que é um trabalho.

Zeca – Claro.

Wilson - Se for preciso para agradar ao público, fazer ele dar risada, eu vou fazer este papel. Aí quando eles começaram a dar risada falando: “não, ninguém vai fazer,” aí eu falei: “eu faço, pode deixar que eu faço,” eu fui corajoso e dei este passo. “Pode deixar comigo,” sem saber como seria, eu fiz e a rapaziada gostou, falou: “nossa você fez um papel legal lá, e tal, a velhinha,” é isto aí, eu estou aprendendo, quero fazer vocês darem risada, aí tá deste jeito.

Zeca - Tu já tinha ido ao teatro fora daqui?

Wilson - Mais novo eu fui, bem mais novo.

Zeca - Na escola?

Wilson - É, excursão da escola.

Zeca - E você já tinha pensado em fazer teatro?

Wilson - Não, sinceridade nunca tinha pensado de ser eu o protagonista, nunca tinha pensado.

Zeca - E como é ser o protagonista?

Wilson - Eu gostei, no começo a gente fica com uma ansiedade, o coração fica acelerado, um frio na barriga, a gente até pensa que é vontade de usar o banheiro, dor de barriga, mas é por que a gente está ansioso, por que a gente vai se apresentar com o público, mas eu estou gostando de desenvolver minha fala com as pessoas, mostrar que eu quero uma mudança de vida.

Zeca - No raio ninguém assistiu, né?

Wilson - Ninguém assistiu, mas agora eu estou em outro raio que eles vão assistir, a maioria que vai vir aí é da escola.

Zeca - E tu fica mais ansioso de saber que vai ter seus vizinhos ali.

Wilson - Então eles já andaram perguntando para mim como era mais ou menos, eu não falei que era para deixar suspense, acredito que eles vão gostar,

Zeca - Tá todo mundo avisado que vem hoje aqui.

Wilson - Tá.

Zeca - O que você acha que é mais importante nesta experiência do teatro na cadeia, o que mais te chamou a atenção.

Wilson - O que mais me chamou a atenção é eu saber que eu estou tendo uma oportunidade de fazer algo que muitas pessoas lá foram não tem, não conhece. Porque para mim, está sendo, tipo um curso, e lá fora eu tinha que pagar. Eu acho que aprender sobre teatro, como eu vou falar, como eu vou agir, como o senhor Zeca sabe vem o professor Magno, e este professor está nos ensinando. O senhor veio também dar suas opiniões, que é construtiva para nós, que nos ajuda. Eu estou aprendendo tudo que eu posso para sugar esta experiência para minha vida. Vai ser bom, então tá me ajudando nisto. Ter a oportunidade de quando sair daqui não voltar a fazer coisa errada.

Zeca - Teu personagem é cômico né, a velhinha, quando todo mundo ri o que você sente? Fica com vontade de rir também?

Wilson - Quando o povo começa a dar risada ali dentro eu falo: “nossa eles estavam dando risada de mim,” mas passa um minuto ou dois ali, e eu já fico feliz porque eu estou fazendo e eles rirem, eles estão gostando. Porque se eles ficassem com a cara fechada era porque não estão gostando, então eu vejo que eles estão gostando, estão rindo. Eu levo na brincadeira também, eu entro dentro do personagem, vivo o personagem. Enquanto eu tiver aqui eu não

quero perder nenhum teatro, eu nunca perdi, não quero perder. Agora quando eu sair eu vou no teatro, vou participar, se tiver a oportunidade de fazer curso eu vou fazer também, que eu estou gostando.

Zeca - Vocês não tiveram chance de apresentar para as famílias, né?

Wilson - Então, eu sou de São Paulo né, da capital, eu moro lá na cidade Itaquera, então para minha família vir é longe.

Zeca - A gente é vizinho, eu sou de Guaianazes.

Wilson – Guaianazes, olha que beleza.

Zeca - Companheiro, muito obrigado, um grande abraço, muita sorte.

BRUNO ARAÚJO (ator do grupo Confraria da Serra)

Zeca - Eu queria agradecer a todos vocês, por terem me recebido tão bem, muito obrigado, foram super atenciosos comigo.

Bruno - Eu também agradeço o senhor por ter vindo aqui e por estar fazendo este trabalho. Acho que vai ser muito importante este trabalho, e estou gostando muito de fazer parte dele.

Zeca - Bruno me conta como tu chegou ao teatro?

Bruno - Então, eu tinha acabado de chegar na unidade, onde passou uma lista de cela em cela perguntando se alguém gostaria de participar do teatro. Eu peguei e achei interessante, coloquei meu nome, aí veio chamado, passou por uma entrevista com a dona Isabel, que é a assistente social, e ela falou como era o teatro, que ela gostaria de ter o nosso compromisso, porque precisa ter este compromisso, porque as vezes a gente está fazendo uma cena, e se o personagem não participa dos ensaios, acaba atrapalhando no dia da peça. Ela conversou com a gente, explicou que não dá remissão, que não dá nenhuma remuneração, e tem vários trabalhos, tem que montar o cenário, fazer figurino. Eu falei, eu quero investir nisto, eu quero participar sim. Aí o professor Magno explicou que queria fazer, que já tinha começado em 2007 este trabalho. Ele passou tudo o que tinha que passar para a gente, falou que ele gostaria de refazer um trabalho que ele fez na festa do peão, que seria a Paixão de Cristo, aí todo mundo foi de acordo. Ele foi explicando o que precisava, o que tinha que fazer, e ele dava o livre arbítrio para a gente escolher qual papel queria ser.

Zeca - Deixa eu te perguntar uma coisa, faz bastante tempo já, mas tu lembra a primeira impressão do Magno, tu lembra mais ou menos

Bruno - Como eu era muito novo, por que eu vim preso com dezoito anos, quando eu cheguei eu estava meio assim, tudo novidade para mim. Eu não sabia o que era cadeia, eu não sabia como eram as coisas. Para mim, ele era um rapaz aqui da unidade, tipo um funcionário, um agente. Eu fiquei meio naquela, será que é um agente que dá aula para a gente aqui, ou será que ele só vai ficar olhando e vai elaborando a peça. Depois que ele foi explicando. Também tinha um rapaz que já tinha feito outras peças, fez Torre de Babel, fez o Bar do Zé Mané, aí ele explicou para como era. Eu fui me entrosando com facilidade.

Zeca - Você fez a peça da padaria?

Bruno - Da padaria não.

Zeca - O primeiro espetáculo que você fez foi a Paixão. O Magno me contou que é a primeira peça que algum ator faz o personagem feminino, que fazia a Maria, quem era, você lembra?

Bruno - Eu não lembro o nome dele.

Zeca - Você lembra na época como foi, se ele aceitou de boa, se os outros companheiros ficaram tirando sarro.

Bruno - Ele era da igreja, a igreja que a gente fala é os evangélicos, que é convertido e que segue a religião. Na hora que o professor perguntou se alguém poderia fazer, o pessoal que não era da igreja, todos falaram: “você é louco, não tem como não, não existe isto, não tem como fazer papel de mulher.” Aí o professor perguntou de novo: “não tem ninguém que gostaria de fazer a Maria, aí ele falou: “eu mesmo poderia fazer seu Magno,” aí os caras olharam assim... mas ninguém falou nada, por ele mesmo ser da igreja então as pessoas dão uma evitada de zoar, de fazer brincadeira. O pessoal da igreja tem um respeito a mais.

Zeca - Mas agora você e o outro rapaz fazem o papel feminino na peça, como é? O que mudou? Foi o fato de ele ter começado, porque ninguém sacaneou vocês, sacaneou?

Bruno - Não.

Zeca - Todo mundo gostou muito, até agora o que eu ouvi, o que mudou?

Bruno - Então, muita coisa mudou na minha mente depois que eu conheci o teatro. Depois que eu comecei a participar das peças, comecei a me interessar mais pelo assunto. Eu já tinha conhecido o teatro uma vez na escola, só que foi aquela coisa: a professora teve a ideia, e a gente fez uma peça, brincou, mas ficou só naquilo, mesmo assim aquele interesse estava escondido ainda. Quando eu cheguei aqui e comecei a participar, o gosto por teatro foi aumentando, a paixão pela arte. Comecei a ler livros, comecei a ler histórias de outras pessoas que vem do teatro, comecei a prestar mais atenção quando fala do teatro na televisão, entrevistas de atores, diretores, aí então com isto foi abrindo mais a mente. Quando seu Magno foi e perguntou se poderia colocar um papel feminino em uma peça, aí todo mundo já olhou torto: “não tem como não, colocar uma mulher, isto aí não dá não.” Aí eu olhei para o seu Magno falei: a gente poderia usar um papel feminino sem usar nenhum ator. E ele falou: “como?” A gente pode fazer o papel dela através do telefone, conversando com o papel feminino através do telefone, como se ela estivesse respondendo e você falando o que ela estava dizendo.

Zeca - Que peça que foi isto?

Bruno - Barbaridade. Mas neste momento aí foi que eu fiquei ruim, eu passei por um momento de... eu não sei dizer... como chama... acho que a melhor palavra seria depressão. Como eu veio minha condenação, por que minha condenação é muito alta, minha família já não estava vindo me ver fazia um tempão. Depois fiquei sabendo que meu irmão estava arrumando problema na rua lá. Aí quando começou a me abater estas coisas, eu passei um período que eu parei de participar do teatro, mas eu participei dela fazendo o cartaz.

Zeca - Tu sempre desenhou bem.

Bruno - Desenho eu conheci pequeno, eu gostava muito de desenho animado, até hoje eu gosto de desenho animado, e meu padrasto tinha um filho, que ele morava lá em Viradores, perto de Birigui, e ele sempre vinha visitar meu padrasto nas férias, e tinha um desenho animado chamado Dragon Ball e ele começou a me mostrar e ele desenhava muito bem. Ele falava: “você não sabe desenhar,” e eu falava: “não sei,” e ele falava: “o desenho você precisa prestar atenção na imagem e jogar no papel, o que tá lá você vai fazer aqui,” e eu comecei a fazer uns traços, comecei a riscar, ele foi me ensinando, ele foi dizendo: “olha, faz assim que você vai ver como fica,” eu fui fazendo, fui pegando o gosto, comecei a desenhar de pequeno. Tinha uma igreja que eu frequentava, quando eu era pequeno, aí comecei a desenhar na igreja para as professoras, depois comecei a desenhar na escola, as professoras viam que eu

desenhava bem na educação artística aí elas pediam para eu fazer cartazes, fazer algo para a festa comemorativa, e meu colégio fazia gincana na escola, então muitas das vezes eu aproveitava os desenhos para as meninas que iam.

Zeca - E o figurino de *A Paixão de Cristo*. Você lembra como foram feitos?

Bruno - Lembro, a gente construiu tudo.

Zeca - Desculpa vou te cortar, qual foi seu personagem?

Bruno - Meu personagem foram três, primeiro eu fui o ancião, aí depois eu fui o Tomé, e no final eu fui o Dimas.

Zeca - O figurino, como foi para fazer?

Bruno - São tecidos amarrados, alguns costurados, a gente ganhou estas mantas, que eram as mantas que a casa pagava, e estes panos o Seu Magno trouxe que é o tecido que faz flanela, Nós fomos recortando os tecidos, uns que precisava costurar, nós costuramos, recortando, e aqui por ter uma firma de sacolinha na época, então a gente utilizava muitos materiais que eles jogavam fora, também o papelão, porque aqui fazia aquelas sacolinha de shopping, então tinha muito papelão e cola, porque precisava de muita cola, eles favoreciam a gente e a gente montava o cenário.

Zeca - Era um grupo bem grande na época, né?

Bruno - Era.

Zeca - O que tu mais lembra de bacana nesta montagem, o mais legal?

Bruno - Na hora das palmas, é um sentimento que é difícil de explicar, que você pensa poxa todo o trabalho que nós passamos, as dificuldades que nós enfrentamos, porque na hora das palmas nós vemos que nosso serviço foi concretizado, que você se sente realizado na hora que sente as palmas.

Zeca - Que legal. Então depois da Paixão de Cristo veio, você lembra todas as peças? *Paixão de Cristo*, depois... foi a época que você ficou afastado.

Bruno - Foi a Barbaridade.

Zeca - E depois?

Bruno - Depois da barbaridade nós fizemos *A Firma não Faliu*.

Zeca - Contava sobre o que *A Firma não Faliu*

Bruno - A Firma contava sobre uma firma que existia todos os trabalhadores, como existe em todas as firmas, um preguiçoso, um que era o mais velho que sempre fazia tudo certinho, o que sempre chegava atrasado, e ela foi falindo porque não dava conta de fazer os pedidos. Com todas as dificuldades a firma estava chegando a pedir falência, quando o diretor da empresa fala que vai abrir falência então todos param para pensar no que eles estão fazendo, eles falam: “a gente depende deste emprego, se a firma falir a gente também vai cair, então precisamos nos unir,” onde através da dificuldade trouxe a união, e com a união todos eles fizeram a firma voltar a funcionar novamente.

Zeca - E depois de *A firma não faliu*, fizeram o que?

Bruno - Nós....

Zeca - Se lembrar, se não lembrar tudo bem.

Bruno – A gente começou a fazer uma peça, mas terminou, não teve apresentação, só ensaio, a gente já ia montar o cenário, ia ser uma peça sobre um bar que ia contar a história de jogadores.

Zeca - Era aquela que vocês estavam recriando agora.

Bruno - É, aí quando ia montar o cenário chegou o final do ano, e Seu Magno tem que viajar, então não tinha os materiais, os papelões. A gente já estava a uns três meses tentando juntar o papelão que vem do pecúlio, para poder montar o cenário, mas não tinha cola, e Seu Magno voltou das férias e falou: “é o seguinte eu conversei com o pessoal aqui da unidade e eles querem fazer um jogral para apresentar na semana da empregabilidade,” que é a semana da solenidade que tem aqui na unidade.

Zeca - Foram três jograis, né?

Bruno – Foi.

Zeca - Aí chegamos então nas Viagens do Chico, como foi montado este espetáculo, como foi o processo de criação dele.

Bruno - Então, como toda a peça que a gente faz com o seu Magno, a única que foi diferente foi a *Paixão de Cristo*, por que a *Paixão de Cristo* a gente tinha um texto para decorar.

Zeca - Qual o modelo que você prefere, o modelo com texto, ou modelo que vocês fazem nas outras?

Bruno - Então, eu gosto mais deste desse modelo que a gente faz, que é no improviso. Porque, assim, a gente sente uma facilidade maior para se expressar. Agora, decorando, fica o medo de chegar na hora e esquecer a palavra que tem que falar, e as às vezes dá aquelas travadas, porque é ao vivo, né. Aí então eu penso que deste desse jeito, assim, a facilidade é maior para a gente.

Zeca - Agora voltando ao processo de criação, que você estava falando que eu te cortei, o processo de criação que a gente faz sempre.

Bruno - Então, seu Magno vem dá uma ideia, tipo, faz de conta que vocês estão em uma praça, o que vocês iriam fazer. A gente pega e começa: um vai lá, senta no banco da praça, aí vem o outro: “como você está, tudo bem!” Um vai puxando o assunto com o outro como se estivesse se conhecendo ali, naquele momento, aí seu Magno vai vendo, vai pegando as partes críticas e vai dando aquela mudada, ele fala: “eu gostei disto que vocês estão falando, mas gostaria que vocês falassem algo mais,” ou senão: “que vocês comentassem algo político, tenta falar sobre futebol,” aí ele vai fazendo os testes, onde vê que aquilo ficou bom e ele diz: “é esta daí que a gente vai jogar na peça.”

Zeca - E além do Magno, você também consegue perceber quando ficou ruim ou não?

Bruno - Às vezes eu acho que não ficou bom, mas com o Seu Magno eu aprendi que as vezes a ideia mais absurda que a gente tem é a ideal para o teatro. Eu aprendi que no teatro nada é descartável, tudo é reaproveitado, pode ser a cena mais estúpida que você imaginar, aquela mais sem noção, sem pé nem cabeça, você pode fazer ela na peça que com certeza é sucesso.

Zeca – Você acha que para os companheiros que vem assistir é um momento deles relaxarem um pouco? É como sair um pouco da prisão?

Bruno - Então, para mim é. O que me atrai muito aqui no teatro é isto daí, vir, descontraír, viver em outro ambiente. Porque a pessoa que não faz nada na unidade começa a sobrecarregar, porque não sai dali, é sempre a mesma coisa, as vezes as conversas não te interessam, e você já fica meio irritado, tipo se eu quero falar de outra coisa. Vir para cá já

tem isto, porque a gente conversa com o seu Magno que vem da rua, ele traz um ar diferente para nós. Eu mesmo não tenho visita aqui na cadeia, e ele é como se fosse uma visita, ele brinca com a gente, ele descontraí, as vezes a gente vai fazer uma cena, da errada a gente ri de montão, então é algo que eu não sei nem explicar, é muito gratificante.

Zeca - E para quem assiste você acha que dá este sentimento também, hoje eu estava assistindo os seus companheiros vendo a peça, e eles estavam se divertindo muito, você acha que também faz bem para eles?

Bruno - Eu acho que sim, porque eles estão absorvendo um pouco da cultura do teatro. Eu acho que é importante. Às vezes você vive só isolado, e é importante até porque muitos pensam em voltar para a rua e cometer crimes, mas aí eles vendo que pessoas como eles, presos, que estão conhecendo outros caminhos, porque eles não podem conhecer outros caminhos também? Onde acho isto importante para mudar o pensamento, abrir um pouco a mente também.

Zeca - Bruno, o que você acha não pode faltar quando eu estiver falando da experiência de vocês, o que é o mais importante para você do que acontece aqui.

Bruno - Acho que mais importante é falar que o teatro não é algo ingênuo, que tem um fundamento nele. Eu acredito que ele pode ser cultura, arte, diversão, mas ele pode também ser uma ferramenta para a ressocialização. Ele mostra para as pessoas que não existe só uma maneira de viver. Ele faz repensar e analisar, ver que existem outras formas de viver, outros caminhos. Eu mesmo, como eu já fiz vários papéis, através destes papéis me fez pensar muito na vida que eu estava vivendo. Como em *A Firma não Faliu*. Eu fui o dono da firma, fui empresário, nunca tinha vestido um terno e gravata, e eu vesti um terno. Nossa, eu me olhava assim e dizia: “cara, eu nunca imaginei que um dia eu ia usar um terno,” ficava pensando: “poxa, acho que eu tenho um lugar na sociedade.” Quando eu vivia naquela vida, com a mente fechada, eu pensava: “o negócio é viver isto mesmo, eu nunca vou me encaixar em nenhum lugar,” agora eu interpretando aquele personagem eu comecei a raciocinar: “eu tenho jeito para falar,” seu Magno não falava nada, eu chegava e conversava com o pessoal da firma como se fosse patrão mesmo: “é o seguinte, vocês tem que trabalhar, não tem como dar salário para vocês se vocês não trabalharem, se vocês não fazer a produção para eu vender e poder arrecadar o dinheiro para pagar o salário de vocês, não vai ter como aumentar o salário de vocês.” Então eu comecei a imaginar: “poxa, se na interpretação eu consigo viver isto, porque não aprender e usar isto na minha vida,” então eu vi que o teatro ele também pode ser usado como ferramenta para ressocializar as pessoas, acho que isto era importante para você.

Zeca - Eu estou parando a gravação, muito obrigado.

ENTREVISTAS ESPETÁCULO *Laquê*

LOURDES BARRETO (presidente do GEMPAC, prostituta, ativista e atriz do espetáculo *Laquê*. Está presente também Eliana Bortolanza, pesquisadora e ativista da ONG DAVIDA)

Zeca - Vai ser um estudo, e este estudo vai para a internet, a senhora se incomoda que qualquer pessoa possa ler?

Lourdes - Não me incomoda.

Eliana - Ela é uma mulher pública,

Zeca - Enquanto eu não publicar o estudo, a senhora pode mudar de ideia e decidir não participar.

Lourdes - É um filme?

Zeca: Não, não é um filme, é um estudo, eu vou escrever sobre o espetáculo *Laquê*.

Lourdes - Acabou o cigarro?

Zeca- Eu tenho Cigarro.

Lourdes - Beber sem fumar...

Eliana: Ela é uma liderança.

Lourdes. Tu estuda em Campinas?

Zeca - Eu estudo na UNICAMP, em Campinas.

Eliana - Você conhece Itatinga, lá tem uma organização que chama mulheres guerreiras. Em Itatinga é o bairro da prostituição em Ccampinas

Zeca - Eu conheço.

Lourdes - Assim, foi do nada, me chamaram lá no Cuíra para discutir o espetáculo, e, eu disse assim: “eu quero falar do que eu vivi na zona, uma questão política, cultural e social. Quero falar também da violência que nós vivemos na zona (uma profissão ética e com valores).” Eu falei: “nós precisávamos falar de uma prostituta que nos anos 60, ela se suicidou por uma paixão que teve. Foi uma paixão de traição. Ela comprou até o uniforme do cara, que era oficial da marinha. Ele induziu ela. Ela comprou dois uniformes, até o vestido de noiva.” Esta personagem era chamada Ângela, uma cearense. Eu comecei a falar e a Wlad se apaixonou e disse: “a Lourdes vai fazer um roteiro.” Como funcionava na época a questão do laquê, o laquê era uma coisa que toda a zona cheirava a laquê, e hoje cheira a *crack*. O quadrilátero do amor, a gente começou a falar de que a prostituta tem uma de lidar com a fragilidade do humano, dos homens. Mas, também lida com a traição, que eu não chamo de traição, chamo de lealdade. Este cara, chamado de Ernesto, arrumou uma moça de família, que não era prostituta, e começou a namorar. Mas ele nunca largou a Ângela. Quando ele não ia para lá dormir com ela, dizia que estava de serviço e que estava viajando. Ela ficava fazendo programa com todo mundo, que era uma trabalhadora sexual, na casa da madame Anita, uma casa de primeira classe, de grandes executivos e grandes políticos. Ela era uma mulher linda, uma cearense linda. A gente era muito amiga da Ângela e de outra prostituta chamada Lú. Era três, era das três mais elegantes do cabaré, que chamava mais atenção da sociedade. Atenção dos clientes. Um dia, faltando poucos dias para acontecer tudo aquilo que aconteceu, um amigo dele foi no cabaré beber com a gente, e bebia de mais. Ele colocou o seguinte: “olha, fulano de tal está te traindo, está te enganando, vai se casar com uma moça de família.” E ela disse: “mas como, ele só não dorme comigo quando está em serviço.” [ele]: “então, só vou dizer o seguinte, ele vai casar tal dia na igreja de Nossa Senhora de Nazaré.” Ela, pirou na hora, ficou louca, e terminou fazendo aquela confusão toda. Até brigou com ele, mas no outro dia o cara falou que estava viajando, que não estava em Belém, e ela ficou na dela. Começamos a beber, e no outro dia (o cara era meu amigo, também tinha interesse em mim, mas nunca tinha nada, por que eu tinha outros namorados), e ele falou assim: “Ângela, eu já não aceito mais da forma como você está sendo traída, porque ele vai se casar em tal dia na igreja de Nossa Senhora de Nazaré.” Como os caras exploravam a gente, a gente se sentia feliz porque estava apaixonada, estava completamente vulnerável. A Ângela, ela comprou o paletó para o casamento, o uniforme, ele controlava todo o dinheiro dela. Ele abriu uma conta,

naquela época uma puta ter uma conta no banco era a coisa mais difícil do mundo. Ele abriu uma conta para ela lá, todo o dinheiro da batalha ia depositar, acompanhada de um policial, que já estava, na época, na ditadura militar. Foi no final dos anos 60, que aconteceu a morte da finada Ângela, foi queimadura de terceiro grau, aparecia os intestinos dela, nós fomos fazer e escândalo na igreja.

Zeca - Ela se pôs fogo.

Eliana - Ela se pôs fogo?

Lourdes - Ela se vestiu todas as roupas, ela tinha muito [inadiável] tudo de seda pura, de bordado, e ela foi para o quarto. Nós ficamos sentadas no salão bebendo, e sumiu. Eu fui bater na porta e ela disse: eu vou descansar um pouco. Quando a gente viu, foi o fumacê, eram aquelas portas muito grossa, ninguém tinha como quebrar. Ela vestiu todos os longos dela, como naquela época a gente usava álcool para a gente se lavar, ela pegou, se vestiu toda, e deitou-se na cama, pegou fogo na cama, no colchão, era colchão naquela época de capim, porque não tinha colchão.

Eliana - Pegava fogo rápido

Lourdes - Pegava fogo rápido e quando a gente começou a perceber, nós vimos as labaredas de fogo, que digo: meu Deus! Fomos bater, chamei a madame Anita que era dona do cabaré, chamei o Gastão (o Gastão era político e meu amante), começamos a bater na porta e tudo, e quando chegamos lá ela estava, praticamente em carne viva. Aquele vestido (na época a gente vestia este vestido, de linho), ela vestiu todos os vestidos, ela ficou enorme, deste tamanho [gesto com as mãos] e tacou fogo. Foi levada para o hospital (um hospital bem ali, um hospital chamado Lauro Magalhães, bem ali na avenida Nazaré), ficou uma semana internada, em carne viva, aparecia o intestino dela. Ela morreu e sabe o que ele fez? Ele simplesmente foi embora, com uma moça considerada moça de família na época (moça de família se dizia assim), fica com uma puta mas vai casar com uma moça de família. Ele pegou, foi embora com ela para Rio Grande do Norte, ele pediu transferência para o Rio Grande do Norte, e foi embora.

Zeca - As outras prostitutas também sabiam da história, era uma história conhecida na zona?

Lourdes - Não, era uma história, as pessoas falam desta forma, na zona... por que, tinha na época muita tradição das prostitutas se assinarem, elas mesmas se matarem, muitas vezes queimadas, cortada, muitas vezes se cortava de navalha, no pescoço, tinha muita coisa assim, por que o que acontece com a prostituta, ela transa com todos os homens da vida, mas ela se apaixona, então quando ela se apaixona ela se dedica totalmente para aquele homem, ela não quer mais, ela não quer mais outra pessoa, ela quer transar, por que é aquele dinheiro do trabalho sexual, mas ela não trai, ela se dedica totalmente, todo o dinheiro dela, é era de primeira categoria, ele controlava quantos programas ela fazia, ele chegava saía do quarto dela ia para lá, sentava na mesa, pedia uma dose do whisky, uma garrafa de whisky, e ficava controlando quantos programas ela fazia, quando ela acabava no final da noite, que ele ia dormir com ela, no cabaré tinha quarto, por que ele era um cara inclinado, de bom papo, por que rufião sempre tem bom papo, que consegue ensinar uma mulher, ou seja lá o que for, uma se for no caso de uma relação de um homem com uma mulher, de fazer com que ela fique assim abestalhada, dava tudo ele que pagava a diária dela, comprava a roupa dela, com o dinheiro dela, ela ganhava muito dinheiro, era executivo, político, então, este crime foi de uma repercussão muito grande, as outras companheiras que tinham visto também ficaram preocupadas com esta situação todas, e eu era muito amiga dela, e a mãe dela, morava no Ceará, ela bancava tudo, ganhava muito dinheiro, nunca vi uma puta tão empoderada, linda linda, um pouco mais baixa do que eu, mas uma mulher muito linda, muito cobiçada, chegava

no cabaré, ninguém... se ela chegava no salão, cada uma noite vestia um vestido diferente, nenhum homem ia com outra mulher, e ele lapidava ela neste sentido de falar vários idiomas, ensinou ela a falar vários idiomas, para trabalhar com os gringos, ele falava vários idiomas, ele mesmo se tornou-se assim um cafetão não só um rufião, mas um cafetão que ele também arrumava os programas para ela, era completamente exploração, que eu dizia para ela, e ela dizia assim, eu sou louca apaixonada, eu não consigo viver sem ele, e tudo isto aconteceu, depois, eu consegui através do, que naquela época não tinha o celular, era o telefone que tinha na casa, e nós ligamos para vir buscar as coisas dela, que já não tinha quase nada, tinha queimado tudo no quarto, mas ela tinha outra carta bancária, ela ganhava muito dinheiro, era mulher de cara dono da borracha, de Bragança de garimpo da região de tapajós, era uma mulher que chegava vários executivos, vários homens internacionais, éramos três, mas ela superava todas nós, por que era encantador, o olhar dela, a forma dela convencer, e ela era uma apaixonada, desastrada, égua cara, dizia para ela.

Zeca - E a senhora gostava de fazer o teatro?

Lourdes - Muito encantada, encantada, muitas recordações e muitas lembranças, depois, depois do negócio do casamento nós passamos três dias bebendo direto, e ela sumiu da mesa, e eu fiquei na mesa, e quando ia abrir o salão, eu peguei e pá, era daquelas portas largas, foi maior sacrifício abrir a porta, mas ela já foi internada...

Zeca - e a senhora ficou nervosa de fazer a peça?

Lourdes - Não, eu fiquei, não é que eu fiquei nervosa, eu fiquei assim, tão traumatizada, alguns momentos do ensaio eu caía em recordação, viver aquelas coisas todas, era uma mulher tão linda, tão bonita, apaixonada, tão bonita, se entregar de todas as formas de corpo e alma para um homem, eu dizia assim para ele: “olha, mas é estranho, desde sempre ele tá de serviço,” inventava que estava viajando e namorava com a moça de família.

Zeca - E o que a senhora lembra da peça

Lourdes - Eu me lembro da peça o seguinte, também tinham os outros atores, a vida glamorosa, o Laquê, como as mulheres se vestiam, atrás tinha a igreja de Nossa Senhora de Nazaré, onde aconteceu o casamento, o escândalo que nós fizemos, fomos levadas pela polícia, vinha denúncia anônima, ela disse Lourdes - Eu nunca tive um amor tão importante, ele me ama, eu sou a única mulher da sua vida, e eu, naquele tempo, como é que pode, ele passar tanto tempo assim, ele se dizia marinheiro.

Zeca - E a Wlad era muito brava como diretora, se não fazia o que ela dizia como é que ela fazia, ela era brava assim.

Lourdes - Brava, brava, ela dizia, porra caralho, porra, caralho, você sabe como é né? quando tem espetáculo, ensaiando né, muitas vezes, ela teve muita paciência comigo, por que eu não tinha feito espetáculo né, por que eu fiz vários personagens né, no espetáculo eu fiz (inaudível) eu era colega da Ângela, eu vivi vários processos lá, só eu fiz dois roteiros para ela, passei três dias, uma semana, ela trabalhando comigo a personagem.

Zeca - E as apresentações eram boas?

Lourdes - As apresentações fantásticas.

Zeca - Sempre cheio imagino.

Lourdes - Cheio, o espetáculo cheio, foi até o Aurélio do Carmo (nome de alguém, inaudível),

Zeca: E o público vinha falar com a senhora depois da peça, vinha dar parabéns.

Lourdes: Vinha, aliás, o lindo este espetáculo, acho que todas estavam da velha guarda, e eu dizia assim, eu chegava ali no cabaré, também botava moral, primeiro eu era amiga da Ângela, por que teve vários momentos na minha vida, que depois que a Ângela morreu, entrou em depressão, depois eu (fim do áudio por falta de bateria do gravador).

CINDERELA (Atriz do espetáculo Laquê, prostituta e ativista do GEMPAC)

Zeca - Já está gravando, deixa eu falar uma coisa antes, eu agradeço muito a disposição, muito obrigado Cinderela

Cinderela - Eu tenho muita saudade, por que o que eu fiz, era uma coisa que era para o mundo todo, foi uma coisa linda que nós fizemos, fala em ganhar, assim como a gente ganha dinheiro na vida, fazendo o nosso bloque, que é a prostituição, a gente ganhou dinheiro lá, para a gente não se incomodar muito com a prostituição, era a coisa mais linda, então de prostituta a gente tornamos uma grande é é, como que chama, de projeto, que é nosso, o meu deus...

Zeca - O espetáculo?

Cinderela - A gente era umas grandes artistas, além de artistas com os homens, do que a gente fazia com eles. a gente fazia muito bem.

Zeca - Tem alguma coisa de arte na prostituição.

Cinderela – Então, quando eles chegaram [o grupo Cuíra], nós já estamos aqui acomodadas.

Zeca - Então posso te perguntar isto, como foi no começo, a senhora lembra do começo, a primeira vez que vocês viram o grupo ali.

Cinderela - Eu estou falando, não eu estou falando? Quando a gente chegou, abriu aquela casa lá, que era só pneu, e quando botaram lá [o teatro] a gente conheceu a Zê. Então nós fomos, era para prostituta fazer teatro, então nós caímos para lá, cada uma botou seu nome, todas as prostitutas botaram o nome lá, mas nós não contávamos muito com todas elas porque muitas não foram ser correspondida com o teatro, então ficou eu, a Vitória e a Lourdes, então esse teatro ele foi ajudado pelos ricos, pela gente que tinha condições, cada qual dava um pouco o que tinha ali. Eu que sempre fui Cinderela, com homem no quarto ou para cantar mesmo onde eu frequentava, eu cantava sempre Cinderela, por que desde pequena que eu cantava sempre Cinderela, era a cantora que minha mãe cantava muito que era Ângela Maria, e eu achava que eu já era cantora. Eu não pude passar mais para longe porque eu tinha sonho de ser uma cantora assim falada, eu tinha até o cd feito pelo GEMPAC, e quando eu cheguei lá foi a coisa mais linda da vida, eu fui a cantora do baile, as meninas dançava de.... e eu cantava com o artista que era comigo, eu cantava: [cantando: “venha de onde vier, chegue de onde chegar, aquele amor que sonhei, virá que eu sei. [falando:] e as meninas já dançavam com os namorados, e eu estava linda! Uma coroa na cabeça de Cinderela, vestida de sapato alto, vestido comprido. Para mim aquilo ali não vai acabar. Disseram para mim: “Cinderela a coisa mais linda é teu vestido,” e eu digo: “oh meu Deus!” Acho que estava até no céu, pensava que eu estava no céu, para mim, como prostituta, além de ser prostituta com os homens, eu era uma grande dançarina, uma grande cantora, e uma grande pessoa no teatro. Queria prosseguir, você faz o teatro e depois faz uma novela, cada dia a gente botava uma roupa linda, e eu sempre com o meu charme lindo no palco. Naquela época a Lourdes contou a história dela, de uma grande prostituta que tinha aqui na zona que morreu queimada, por causa que ela era prostituta mas estava namorando com o rapaz do navio da marinha, e este rapaz da marinha vinha e só ficava com ela, e ele tinha uma história longe, que ele era noivo fora, com a menina

lá no Rio [de Janeiro] ou em São Paulo, não sei de onde é, ele tinha uma história linda com a prostituta aqui e ia casar na igreja com ela, na igreja de Nazaré. Toda vez que ele vinha ele dava uma lembrança linda para ela que ela se empolgava, e ela dava o dinheiro para ele, sustentava ele. Quando foi o dia do casamento para ele casar com ela, ele não veio, então ela vestiu a roupa todinha, a roupa de casamento e jogou álcool, pegou fogo. Então esta foi uma história muito grande e muito linda, e foi o teatro, eu fui a cantora, era a Cinderela da prostituição, para os coroas, para os velhos, que cantava isto para mim era uma diversão, eu fazia teatro em cima da mesa, é muito lindo viu, a coisa é muito bonita, e vou contando mais uma que quando a gente se acha no auge, eu estou nova mas estou desse jeito, você diz que foi a quanto tempo este teatro?

Zeca - Foi a doze anos

Cinderela - Ainda fizemos o *Laquê*, depois fizemos o *Barata*, depois fizemos a *Cinderela sem vergonha*, fizemos aqui. A gente queria prosseguir, eu e ela [aponta para Maria Vitória], para conseguir fazer mais teatro, mas, não, acabou-se a situação do teatro por causa de muito assalto. Os carros paravam para ver e pagava. O povo vinha no carro para assistir, e cada vinte que chegava lá a gente já contava com aquele dinheiro, era uma alegria louca.

Zeca - Posso perguntar mais uma coisa?

Cinderela – Diga.

Zeca - Como era o trabalho com a Wlad e com o Cláudio?

Cinderela – Olha, não faltava nossa água, não faltava nossa merenda, não faltava nossa fruta, não faltava do nosso transporte, a gente já contava com aquele dinheiro, e ela dizia: “calma, quando sair a bilheteria cada um vai ter seu dinheiro”, e nós: “a gente pode tomar cerveja, a gente pode sair depois,” então era uma alegria, a gente já não ia nem para vida, porque a vida estava difícil, e o teatro era uma segurança na nossa, então a responsabilidade dela lá era manter nossa roupa limpa com o ventilador para não cair bicho, não cair nada. Os sapatos tinham os nossos nomes, Cinderela! Tinha o nome. Chegava cada uma tinha o seu inventário de roupa, e a gente ia lá, ô coisa linda.

Zeca - E dava vergonha de fazer o teatro?

Cinderela - Não, nem um pouco. Eu como prostituta danada, eu papeava muito com marinheiro de bordo, e os marinheiros, quando vinham, quando [o navio] apitava. Lá vem o navio de marinheiro, até de inglês. Aí a gente se arrumava tudo, e ficava embaixo do barco esperando eles chegarem. Então, na nossa versão lá [do espetáculo *Laquê*] era se arrumar com aquelas roupas lindas, com aquelas saíngas pequenininhas, depois da Cinderela lá cantando. E vinha os marinheiros na mesa, tinha as cerveja, os copos as garrafas, e quando viam eles chegando: “ai minha vida, meu amor, chegaram, que linda meu amor, vim só buscar você, vim só por você minha filha,” então aquilo era uma alegria, que sentava e depois saía e dançava com a gente, e eu com a Vitória e as outras, a gente era as bailarinas bem na frente da porta da padaria. Era a coisa mais linda, acho que estou vendo agora. Quando eu vinha com aquela roupa de sonho e cantava aquela música. Coisa boa que não volta mais, viu?

Zeca - A senhora que sabe, tem mais alguma coisa que a senhora se lembre de especial da peça pode contar o que a senhora quiser.

Cinderela. Acho que ela [Maria Vitória] tem outras coisas também. Outra coisa que eu adorava, e achava triste, o outro vinha com uma situação quando as prostitutas estavam na cena lá com o *Laquê*, a gente passava o que acontecia. O que a gente sabia a gente passava para cena, e quando polícia chegava e estava presa, a gente ia para central. Eu passei por isto: “tu não pode ser puta, que idade tu tem muleca!” Ai eu ia para a central, fazia e lavava, e fazia

pá, dava uma bimbada e bota pra a rua ela e toma. Aí eu chorava: “pelo amor de deus seu delegado, por favor me solte!” [delegado:] “sua puta,” tudo passava lá, tudo nos mesmos termos que a gente falava.

Zeca - Eu vou parar aqui só para separar uma para a outra, muito obrigado, posso te dar um abraço? muito obrigado.

MARIA VITÓRIA (ativista do GEMPAC e atriz do espetáculo *Laquê*)

Zeca - Gostaria de agradecer muito, muito obrigado por conversar comigo.

Maria Vitória - Eu que agradeço

Zeca - Conta como você chegou no grupo, você lembra do começo, você estava desde o começo.

Maria Vitoria - Quando chegou este projeto para a gente, do *Laquê*, estava a Wlad, a Zê, o Edyr, aí nós fomos, aí chegou lá e começamos a ensaiar, ensaiamos seis meses, foram três para nós e três para fazer a peça. Quando chegou na época de fazer a peça todo mundo chorou, era muito legal. Minha peça era assim, que meu marinheiro chegava e ia para o caixa, lá na escadinha para esperar. Eu falava, nossa, agora que ele vai chegar a gente vai transar para caramba, e eu dizia, lá vem ele caralho, aí ele dizia: “vem cá mulher,” e me catava pela blusa [canta] "negue seu amor e seu carinho, diga que você já me esqueceu, vive machucando com jeitinho este coração que ainda é seu, diga que o meu canto é covardia, mas não se esqueça, que foi minha um dia" aí ele já dizia: vem cá mulher, e eu vinha e já começava a dançar. Eu queria dizer que primeiro foi esta cena, e depois vinha aquela que era assim, a Giovana que dançava e cantava aquela assim: [canta] “daí eu fiz tudo para você gostar de mim, mas meu bem não faz assim cominho não, você tem, você tem que me dar seu coração, esta história de gostar de alguém, é a mania que as pessoas têm. [fala] Aí a gente se jogava tudo no chão, assim [gesto como se fosse se jogar no chão], aí entrava os marinheiros sabe, aí era o Dieguinho, era o Leandro, e a gente ficava tudo assim, aí as putas ficavam aqui [gesto com as mãos] e eles ficavam lá na frente, entendeu? A gente ia para a boate, eles iam para a boate e a gente ficava nas cadeiras sentadas. Tinha o tango que a gente dançava, mas eu não sei cantar o tango.

Zeca - Não tem problema

Maria Vitória - Eu sei que o fim foi muito triste, quando ela vinha toda queimada a gente ia para o velório dela, tinha um bucado de flores que eles traziam assim na mão, égua, era muito triste mesmo, aí tocou uma música (eu esqueci a música, qual era a música?) Mas o começo foi assim que ela contou, o começo foi assim, a Lourdes Barreto contou a história de uma moça que veio de Fortaleza, o nome era Ângela, de olhos azuis. Ela era uma morena linda, aí ela chegou aqui e se apaixonou pelo Mário, que era um marinheiro, então este Mário, ele era um menino pobre, e ela pagou toda a faculdade dele, para São Paulo, para ele se formar de marinheiro (que na época só fazia em São Paulo a formação né), então quando ele se viu feito começou a namorar com uma mocinha entendeu? Aí ele deu um pontapé na Ângela e foi casar em Nazaré, lá na basílica de Nazaré, aí ela soube, vieram contar para ela que ele ia casar, aí ela pegou, se vestiu com aqueles vestidos lindos, sabe? Foi para o carnaval, quando chegou do carnaval ela se trancou em um quarto, então pegou álcool (porque naquele tem as mulheres se lavavam para não pegar doença com limão, álcool, na água), aí ele jogou todinho e se atirou fogo, aí as pessoas, quando viram aquilo botaram a porta abaixo, assim [gesto com as mãos] pá pá, sabe, aí tiraram ela, chegou no hospital morta, foi. Muito triste.

Zeca - Trágica a história. E para a senhora, como era entrar em cena?

Maria Vitória - Eu gostava, não tinha quem ficava sem rir,

Zeca - E os ensaios, eram muito cansativos?

Maria Vitória - Não, eu gostava, todas nós gostamos da sacanagem, era legal aquilo, a gente não tem um teatro para fazer para a gente, sabe? Eu gosto mesmo é de ir ao palco, de me distrair, porque isto é bom para nossa memória, para a nossa vida. Eu acho muito legal. No tempo do Lula era legal, ele mandava os nossos projetos lá do Cuíra, porque a gente fazia os teatros. A gente sente falta, não é nem querer falar, mas eu sinto falta do Lula, ele foi o único presidente que ajudou as putas, ajudou as mulheres com este negócio do bolsa família, tem mulher que tem seus filhos e não tem nem um pão para comer, um café para tomar, viu? Porque ele foi humano com a gente. Olha, o único presidente do meu coração foi o Lula. O Collor roubou meu dinheiro, eu estava com dez mil no banco naquele tempo, por que eu batalhava, eu estava no auge, nova, né? Sabe o que ele fez? Ele pegou cinco e deixou cinco. Eu me mordi e tomei tudo de cachaça, o resto todinho. Eu digo e não tenho medo, o único presidente que ajudou as mulheres, a pobreza foi o Lula, ele não é ladrão, porque ele pagou a dívida externa, ele fez muitas coisas que ajudou muito os pobres. Um presidente igual ele não vai existir nunca mais, porque ele tinha consciência. Naquele tempo que a gente foi fazer o teatro, foi o meu primeiro emprego. Ele dava uma chance para os pobres, para as pessoas que não tinham condição. Se hoje em dia eu sou atriz, eu quero agradecer ao Lula, o Lula. As pessoas podem falar mal dele, mas eu não falo, sempre tenho ele no meu coração. O nosso Brasil não está no fundo do poço, a gente comia feijão baratinho, agora estamos comendo feijão caro, então para mim, o meu presidente, é o Lula, viu. Então... o *Laquê* foi muito, neste dia veio a Cinderela e disse: “hei Vitória,” eu digo: “hei,” ela diz: “estão inscrevendo ali para fazer um teatro com as putas lá,” eu disse: “eu não quero que não sou atriz, não sou nada,” e ela: “bora lá Vitória,” eu fui lá e me inscrevi mesmo, eu sempre gostei da coisa, cheguei até a me apaixonar por meu parceiro, mas o Cláudio me chamou e disse: “olha Vitória não é bem assim” - por que eu sou rebelde, uma puta rebelde.

Zeca - E o que o Cláudio falou?

Maria Vitória - Que não podia se apaixonar pelo parceiro, no teatro. Eu digo: “ta bom,” e acabou aí, fizemos este espetáculo lindo, eu tinha um marinheiro, mas um marinheiro de verdade, que era o meu, eu tinha dezessete anos e ele tinha vinte, vinte e dois. Era o Jorge, era marinheiro do Suriname, aí toda vez que ele chegava ele sumia, ele pegava o que ele fazia e a gente ia beber, farrear, me dava dinheiro, sabe? Ele me convidava para fugir com ele, lá para o Suriname, ele dizia: “bora no navio,” eu dizia: “não.” Mas quando foi um dia, eu estava tão empolgada bebendo *whisky*, e fomos lá para frente do navio. Eu estava meia porre, e fiz: “bora brincar de Tarzan,” aí eu pulei no cabo e o cabo caiu tudo em cima de mim, aí ele dizia: “acode... acode... senhorita... senhorita vai morrer! Aí os marinheiros tiraram os cabos de cima de mim [risos]. Depois o comandante chamou eu e ele, ele disse: “olha você poderia ter morrido”, e eu disse assim: “eu não vou fazer mais”, por que é proibido, mas eu ia por que já quiseram me vender, quando chegamos aqui não podia escutar o sinal do navio, a Ângela já esperava o Mário, e a Vitória esperava o Jorge.

Zeca - Vou parar então, muito obrigado, queria só pedir para a gente tirar uma foto, pode ser? muito obrigado mesmo!

WLAD LIMA (Diretora do espetáculo *Laquê*, professora da UFPA, ativista cultural)

Zeca - Mais uma vez obrigado Wlad, agradeço muito.

Wlad - de nada meu amor.

Zeca - É emocionante estar na cidade, eu cheguei no avião e dá uma *vibe* chegar em Belém; agradeço por ter feito a experiência para que eu possa depois de doze anos estar pesquisando. A primeira pergunta que tenho que fazer, entro os artigos que você me deu, você deu uma carta sua com o Edyr, onde você vai discutindo a relação das mulheres, você vai analisando como as pessoas são, para ele saber mais ou menos como construir a personagem que ele tá...

Wlad – Sei.

Zeca - Posso usar esta carta? por que eu fiquei na dúvida, eu achei que talvez você tivesse metido dentro lá por engano.

Wlad - Não, o que eu botei lá pode usar.

Zeca – Então eu queria começar perguntando sobre isto, por que na carta você vai analisando que fulana é muito atirada, escandalosa, então qual é esta construção entre a personalidade e a personagem?

Wlad - Eu acho que um pouquinho vai contra a maré de um discurso que hoje eu discuto muito de que você no teatro é outro. O bom ator é aquele se transforma, porque a gente nem te reconhece. É um discurso velho, eu acho um discurso velho e ao mesmo tempo fascinante, porque a gente não deixa de admirar quando alguém faz bem. O teatro é lindo porque tem tudo. Eu acho que foi com este trabalho que eu aprendi que isto é algo que pode ser deixado de lado. Esta coisa de que ela é assim e tem que mudar, tem que ser, até por que eu acho que neste momento a gente tinha bem consciência, que é uma frase que eu acho que tu já deve ter ouvido falar, que: “eu não posso entrar no palco e tirar esta capa de gordura”, então o que é a Wlad entrar no palco e sendo outra, eu acho que atrizes como eu isto não é real, isto é outra coisa. Eu acho acredito hoje, piamente, que esta coisa de que sua sexualidade não pode aparecer no palco, que tu é homem, viado, não sei o que... também hoje não acredito mais nisto, porque é um traço que desenha seu corpo, não tem como, não tem! É uma matéria que permanece, vamos falar assim, algumas matérias permanecem, minha capa de gordura permanece, sua homossexualidade permanece. E por que permanece? É por falta de talento? Não acho que é. Nós vivemos numa hegemonia, numa coisa tão autoritária que é o outro modelo, o modelo que favorece a uma outra ideologia, então pensando em todas estas coisas que a cultura teatral construiu para a gente, como eu te digo, a gente admira, mas a gente pode questionar.

Zeca - A gente é formado nela, né? A gente é formado neste teatro naturalista, que te leva para o outro lado.

Wlad - Mas não precisamos formar os novos nessa mentalidade. Eu já não formo. Eu destruo tudo isto, eu acho que na experiência do *Laquê* uma das coisas que eu aprendi era trabalhar em favor do que elas já tinham.

Zeca - Este para mim é um ponto muito importante.

Wlad - Porque foi aquilo que eu te falei, se a Cinderela tem aquela potência de cantar, um sonho, um grande sonho que faz ela dilatar, que faz ela brilhar, colocar o corpo vivo no palco (todos estes conceitos que a gente estuda horrores por aí), se simplesmente fazer ela cantar a única música que ela sabe, que ela gosta. É isto: ela vai cantar, ela vai dilatar, porque não é isto que a gente está vendo, a gente está vivendo com ela algo muito especial da vida, ela não está fazendo para o olhar do outro, ela está fazendo para ela. O olhar do outro tem que ser superado como este lugar, sabe, do convívio mesmo, termo do Jorge Dubatti, então a plateia

convive com a gente, que sabe que são prostitutas, que fazem uma roda, que vai ver uma vivência ali, não me interessava mais,

Zeca - Que bonito.

Wlad - A gente leva um tempo para descobrir isto, que a gente pode quebrar. Então quem canta, quem gosta, quem é redondo, quem só fazer um movimento, a gente pode trabalhar tudo para a direção daquilo, está me entendendo. E isto não é uma diminuição, não é! Muito pelo contrário. Primeiro porque eu acredito muito que é exatamente ao colocar o corpo dela nesta experiência que elas adoram. A percepção, as possibilidades delas compreenderem coisas que nunca compreenderam é imensa.

Zeca - Para mim, este é um dos elementos centrais, esta potencialização do que o ator amador já traz. Meu objetivo é que uma pessoa que ler, possa falar assim: "olha que legal que estas pessoas perceberam, que se pode potencializar corpos ao invés de transformar corpos". Você lembra das dificuldades delas?

Wlad - O primeiro grupo de dificuldade, não é da mesma ordem dos atores que trabalhamos na escola (projeção de voz, articulação, uma boa dicção, uma voz desenhada, um corpo agíl, um corpo forte, potente, expressivo). Elas estavam lá pelo ofício paralelo que elas viviam, este ofício implicava em varais coisas, tipo que tipo de roupa que elas chegavam, o corpo que estava cansado, o corpo embriagado, o corpo fodido as vezes, o corpo machucado. A questão de classe social, a questão de poder aquisitivo gritava, por que a saúde e a fome, os dentes, tudo estava implicado, a saúde delas: taquicardia, mal estar, a fome. Por exemplo: a Zê é maravilhosa neste tipo de produção, mesmo com atores que estão ali como atores, a Zê sempre recebe o elenco com uma mesa de lanche, ela diz: "mana, eu nunca sei a situação que ele vem, não sei a situação que ele tá" elas então mais ainda.

Zeca. Elas lembravam muito disto, a maria vitória e a Cinderela falavam desta mesa de comida, sempre tinha minha comida, sempre tinha minha água. nas entrevistas delas elas lembravam muito disto

Wlad - Por que a Zê sabe cuidar muito, ela sempre dizia assim, quando as meninas chegam lá no Cuíra o banheiro esta limpíssimo, os banheiros que elas usam durante o dia todo fede, o banheiro esta limpinho, cheirosinho, atendia sempre muito bem, você está precisando de algo? Elas quando entravam lá no Cuíra davam uma respirada que diziam aí!!!!

Zeca - Outra coisa que elas me disseram é que não precisavam trabalhar tanto porque quando já estavam em cartaz ganhavam a grana da bilheteria, era uma alegria enorme para elas não depender tanto da rua.

Wlad - Aquela miséria de cache que a gente ganha, que é uma miséria mesmo, para elas significava muito. Se a gente ganhava em um final de semana. cada ator, que é uma multidão, setenta reais, menino! Voltar para casa com setenta reais era motivo de festa, por que a maioria delas trabalhava, na época, eu sempre lembro, era cinco reais, a trepada por cinco reais.

Zeca – baixíssimo, para ganhar 70 tinha que trepar 14 vezes.

Wlad - É baixo meretrício. Claro, existiam outras figuras, inclusive no elenco. Nós tínhamos uma atriz, eu não lembro o nome dela agora, mas ela era bem mais paga, sabe, mas ela era toda mais bonita, toda mais poderosa, ela tinha marido, tinha filhos, e o trabalho dela era na zona. Mas ela estava ainda lá na zona, não tinha passado para o outro território. Acho que a primeira dificuldade era esta, a outra era a dificuldade no próprio fazer teatro, esta coisa de a gente ensaiar todo dia.

Zeca - Elas tinham a dificuldade em manter a rotina de todos os dias?

Wlad - A sim, chegar na hora. Uma coisa que é para a gente muito importante, todo muto trabalha muito, elas sempre iam, mas as vezes chegavam sem condição de poder trabalhar.

Zeca - E você, como diretora, as vezes se flexibilizava para não espantá-las?

Wlad - Muito, o que era muito engraçado, como eu te falei, a gente trabalhava com atores e com elas. E os atores assim: “você não chega atrasado” todo aquele rigor que a gente faz com todo mundo, e eles assistindo elas chegarem atrasadas, eu dizia: “cala a boca, égua, cala a boca, que elas não apanham, mas vocês apanham”. [atores:] “filha da puta esta gorda escrota”, eu dizia: “é só”. [Atores:] “Já entendemos”. Ali era absolutamente dois pesos e duas medidas.

Zeca - Eu vejo como uma política acertada, você acha que foi uma política acertada?

Wlad - Muito. Eu acho que elas precisavam viver aquela experiência, uma experiência de vida. A gente acreditava mesmo, mesmo sabendo que a gente teria muita dificuldade de dar continuidade. A gente achava que era muito importante viver com elas aquilo, uma maneira do Cuíra chegar naquele lugar, de compreender aquele lugar, de ser compreendido naquele lugar. E depois a gente ia ter que dar um jeito de saber como lidar com o futuro, a gente não sabia. A gente sabia que ia ter dinheiro para aquele projeto, depois a gente não sabia. Mas aí a gente dizia: “depois a gente vê, depois sei lá a gente faz festa”.

Zeca - Entendo, por que eu fico pensando nisso, como elas vão de uma maneira diferenciada, se você aperta ela fala: não venho mais!

Wlad - Mas elas foram sempre apertadas viu, quero te dizer, eu sempre fui a diretora que gritava, que me atacava, que exigia, não ria para elas não! Brincava com elas, saia, elas sempre me diziam: "esta gorda é nojento", porque era na hora dureza: “Vitória volta, o que você está vendo Vitória? Não estou entendendo. Não, você vai fazer! Eu quero que você pense nisto, nisto e nisto.” Tudo era dito, dirigido, mas tu entendes, a gente segurava, mas elas eram cobradas, elas gostam disto. Porque elas viam as cobranças com os meninos, então não era justo elas não sentirem a diferença.

Zeca - Teve algum tipo de embate entre os dois grupos, entre os grupos dos atores, entre aspas sempre, né.

Wlad - Eu acho que teve uma relação muito legal, eram muitas mulheres, e tinha alguns homens. Claro, que elas pegavam nos homens, brincava nos homens, aquela putada, e tinham muitas mulheres. Acho que as mulheres queriam conhecer aquele mundo, eu sei que as atrizes ficavam de noite para dar uma sacada na zona, ficavam tão excitadas, queriam ver, iam com elas, bebiam a noite. Sei de uma atriz que ficava bêbada com elas, rápido, elas diziam: elas são frouxas, não dão conta de nada.

Zeca - Tinha uma cena de nudez masculina e não feminino.

Wlad - Foi, tinha uma cena com dois homens nus.

Zeca - Me pareceu muito interessante um espetáculo que tinha putas e os homens ficavam pelados e as putas não, isto foi um pouco de propósito?

Wlad – Foi.

Zeca - Me pareceu muito interessante, um jogo cênico, quase uma atitude feminista assim.

Wlad – É foi, foi de proposito, elas se deliciavam e as putas que assistiam sempre, é o máximo, eles ficam pelados.

Zeca - Era bonito, os dois com umas bundas bonitas assim.

Wlad – É, dois gostosos, tinha um mais baixinho que a gente chama de cafuso, o gostoso Diego, e o outro Leandro, eles ficavam com ódio de mim, tu não sabe para fazer espetáculo comigo fica nu, querido, e a outras, só os homens.

Zeca - Me pareceu um jogo muito interessante, muito, não se a palavra é respeitoso, mas mais que isto muito dignificante, não sei bem...

Wlad - Foi de propósito, e elas achavam ótimo porque elas ficavam sempre bonitas, belas, bem vestidas, e eles lindos, nus, não é, elas se sentem o máximo.

Zeca - O Edyr me falou que elas tinham dificuldade em manter as marcas do texto, que elas sabiam o que tinham que fazer, mas que elas davam voltas para chegar naquele lugar.

Wlad – Sim, o esquecimento, a troca de palavras, o obedecimento das marcas. Era muito engraçado, eu conseguia ter muito humor de assistir e não morrer por causa disto. Eu dizia: se vira, e nós tínhamos um elenco de atores que estavam preparados no sentido de ajudar a poupar, não é resolver, tomar a frente, é ajudar a voltar para o lugar.

Zeca - Era isto que eu queria perguntar, o elenco... todo mundo era elenco, mas, os meninos, os atores, eles estavam preparados para ajudar.

Wlad - Sim, eles percebiam muito, eles sabiam, principalmente quando elas estavam muito embriagadas, e estavam fazendo espetáculo com o público. Eles ajudavam muito. Elas não são impedidas de entrar, não deixam de fazer, se a atriz está lá no espaço faz o espetáculo do jeito que tiver. Mas eles ajudavam, eles estavam principalmente mantendo a coisa lá, dando uma dica, tinha toda a liberdade do improvisado para que a coisa andasse.

Zeca - E esta embriaguez, que as vezes ocorria em espetáculo, ela entrava dentro do que era o jogo, o espetáculo incorpora esta embriaguez imagino.

Wlad. Elas eram ótimas, eu achava que combinava com tudo. Claro que eu passei por todas as fazes também, no início quando elas chegavam bêbadas quase que eu morro. A primeira vez começou no ensaio, aí depois tu lida com isto, depois tu aceita que que era isto mesmo, com todos os extremos. A gente diz: “vai acontecer dela estar bêbada e o espetáculo vai acontecer”, e o elenco era pesado, vai acontecer.

Zeca - Que bacana este processo de aprendizagem.

Wlad - Eu achava importante, e sempre deu muito certo, claro que elas chegavam embriagadas, mas não era grande extremo, nos ensaios elas chegavam muito doidas.

Zeca - Era só cachaça?

Wlad - Eu acho que era muita cerveja, muita cachaça, mas principalmente cerveja, porque a cachaça quem consome são os homens, elas sabem também lidar, elas vão lidando com eles para que eles paguem as cervejas para elas. O acordo com os donos dos bares é que elas façam os homens consumirem a cerveja até os extremos, aí quando o dinheiro deles fica pequeno, eles passam para a cachaça, e elas vão bebendo junto para aumentar a bebida. Aí ele paga aquele consumo tudo, é um acordo para que elas possam ficar lá no bar, elas são protegidas de certa maneira, qualquer agressão o cara acaba entrando. Então elas chegavam bêbadas de cerveja

Zeca - A gente fala sempre das putas, mas tinha também outros frequentadores da zona, não?

Wlad – Tinha um morador de rua que fazia uma espécie de apresentador, de narrador, a gente dava pequenas falas para ele pontuando o espetáculo, e ele era um homem que dormia na rua, e depois ele conseguiu ter um quartinho por ali. Tinha outras figuras da zona também.

Zeca - E na encenação, como o trabalho, era diferente de trabalhar com as prostitutas e com estas outras figuras? Fazia diferença?

Wlad - Eu acho que a gente tratava muito parecido, a situação dele também que era bem pior do que a delas, porque ele estava na rua, porque ali na vida tudo faz parte, não tá deslocado assim, tem a prostituta, o traficante, aquele usuário comum. Tem uma coisa orgânica ali na zona, então o foco maior foram as putas da zona do meretrício, mas era a zona em si, para nós era a zona. O delírio estava na mulher, no feminino, mas, a gente estava pronta pra receber, a gente pensou até em trabalhar com moradores da zona, mas não conseguimos ninguém, o morador veio depois em outras atividades, oficinas, sabe, as crianças no evento natalino, mas neste primeiro trabalho nosso não conseguimos trazer o morador.

Zeca - Eu queria falar um pouquinho do texto você lembra como foi a chegada desta história? Como foi selecionar, qual ia ser o diálogo.

Wlad - A gente fez três etapas no processo, a primeira foi com as mulheres da zona (oficina, encontro, conversa, bate papo), a gente queria saber das histórias delas sobre a zona e sobre o que elas ouviram, numa destas foi que a Lourdes Barreto trouxe a história, então quando nós fomos para a segunda fase já tínhamos a história. Depois conversamos mais, pedimos para elas pesquisarem, já tinha mais ou menos e o Edyr já estava no meio, nesse papel de dramaturgo. A terceira etapa já foi a entrada de alguns atores e alguns convidados, porque aí a dramaturgia já estava forte e a gente sentiu que precisava de alguns atores bem específico da cidade, e a gente foi buscar estes atores.

Zeca - Outra coisa que me chamou muito a atenção foi uma cenografia, muito bonita, um cuidado com a visualidade.

Wlad - Muito Caprichada.

Zeca. Muito. E eu queria te perguntar, você acha que potencializa, você acha que facilitava para elas?

Wlad. Acho muito importante, acho que ali na zona era muito importante que tudo fosse muito cuidado. Eu não sei se te contei esta imagem, engraçado né, porque todo mundo sabia daquele espaço, o motorista de táxi, uma elite que vem aqui neste café e que nunca pisou lá, todo mundo sabia que estava em temporada. Sabia quem eram as pessoas que estavam a frente. Sempre fui parada na rua: “olha que projeto lindo,” mas as pessoas não iam lá, por que elas não atravessam, por que é o outro lado da Presidente Vargas, por que ali não se desce, por que eu estou contando isto?

Zeca. Das visualidades.

Wlad - A gente achava importante que tudo fosse muito bem cuidado, desde a portaria do Cuíra. Se a pessoa tivesse a coragem de vir, quando chegasse no Cuíra ele tinha alguém que estava ali na frente, que ele se sentia em segurança. Tinha uma portaria que recebia, tinha um pequeno hall, simples, mas tudo direitinho. Um lugar para comprar um refrigerante ou uma cerveja. A cenografia bem cuidada, o figurino o mais bem cuidado possível. Todos os amigos ajudando, no bastidor uma pessoa que ganha dinheiro igual a todo nós, tudo era como se fosse seu espaço precioso, cuidar dos banheiros, cuidar delas, eu acho que isto a gente sempre a faz, mas independente de ser com elas, ou sem elas, a gente acha que o Cuíra sempre tem este papel. Eu sou uma encenadora, e tem dois aspectos que eu trato muito bem: o espaço cênico. Não é à toa que tem uma cena em cima do banheiro, porque vou buscar o olhar do espectador. Tem um banheiro? O olhar do espectador alcança aquela parede? Então vou fazer uma cena lá. E tem o diálogo com os outros criadores, este lugar da experimentação de cada um dos artistas, da equipe como a Zê, numa produção super bem feita, com pouco dinheiro e fazendo

milagres, com o Edyr, cuidando da dramaturgia para aquele ator. Eu acho que isto é um traço do Cuíra, independente do projeto, tudo é muito caprichoso. Ali a gente tinha dinheiro, e aí a gente usa o dinheiro, entende, usa bem.

Zeca - Qual é a diferença de trabalhar com atores profissionais e com atores amadores?

Wlad - Olha Zeca, eu tenho pensando bem, por que eu acho que são categorias que não comportam mais. A realidade que tu vive, pensando que tu está vivendo lá em Macapá. A Amazônia inteira, e olhando um pouco como é que está o país, eu acho que esta classificação profissional e amador ela não comporta. É muito engraçado, nós somos trabalhadores que brigamos para ter uma produção, produzir algo, este algo nos dá um retorno, com este mesmo algo a gente reserva já para a próxima produção, com este mesmo algo a gente se recicla. Então é um tipo de trabalhador (alguns analistas disseram que é o trabalhador ideal para o neocapitalismo), isto a gente já faz culturalmente, já faz há séculos e séculos. Se eu penso que a experiências que eu vivi com o Cuíra estes anos todos e com elas em particular, me prepara muito para este tipo de teatro hoje que não trabalha esta coisa de atores e não-atores, a cada novo trabalho meu, inclusive, tem alguém que nunca fez teatro, e eu vou lá buscar de propósito. Como eu tenho acesso as pessoas que estão entrando na escola, que são pessoas de diferentes áreas, que tem uma coisa intelectual, mas que não tem experiência em teatro eu arrasto, se quiser... então tenho trabalhado com muita gente de artes visuais, dona de casa, ou tenho trabalhado com muita gente, amigos meus que fazem outras coisas da vida eu trago para o teatro.

Zeca - Então eu vou reformular de outro jeito, entendi tudo que você falou, acho que é um ponto interessante de discussão, mas, qual era a diferença entre trabalhar com as prostitutas e trabalhar com os meninos? Ou quando você traz alguém de fora, você falou nas outras experiências, e pessoas das artes visuais ou de qualquer outra área, seja dona de casa, seja o que for, e você traz esta pessoa, tem uma diferença no trabalho que você desenvolve, ou não?

Wlad - Eu acho que é estar mais aberta para o acaso, por exemplo, com os meninos eu tenho uma expectativa, se me derem menos do que aquilo (um estudante formado pela escola de teatro), eu vou com ele com uma expectativa, se ele não me responder eu não vou ter muito humor para dizer: “há, o acaso”. Por exemplo: o Ó de Casa, aquele que vai para dentro da casa das pessoas, trabalhando com a casa, se já não está mais no ator, que é o caso delas, está na espacialidade que o espetáculo vai enfrentar, está em alguma coisa diferente.

Zeca - Perfeito Wlad, alguma coisa mais que você queira falar.

Wlad - Não, eu gosto muito, é bacana quando a gente se abre para uma entrevista assim, por que as vezes a gente vive uma experiência intensamente e aquilo é colocado no plano do já vivido. Conversar contigo, por exemplo, me faz perceber que aquilo que eu estou fazendo hoje tem muito a ver com aquilo, e eu não tenho uma dimensão, a gente não tem. São sedimentações, vão ficando, vão sedimentando, vão transformando, e o que eu faço hoje tem muito a ver com o *Laque*.

Zeca - Eu estou pesquisando sua vida pregressa, antes do Laquê, e vejo que o *Laquê* tem muito a ver com o que você fez antes.

Wlad - E tu sabe que quando a gente mudou, as experiências do ônibus, auto do coração, a filha da Lourdes foi fazer teatro com a gente.

Zeca - Vou fazer mais uma pergunta, já que a gente não parou. Uma coisa que o Edyr falou, que elas eram companheiras de trabalho e não eram não estavam em pé de inferioridade. Porque se pode cair facilmente em acharmos que somos superiores. Tem um conceito que estou trabalhando em francês que é *acompanhaent*, que ao invés de você liderar, você

acompanha o grupo, e parece que vocês se encaixam muito neste conceito, de serem companheiros de viagem, como uma abordagem não arrogante, sabe?

Wlad - Acho que é isto, acho importante, primeiro porque quando chegamos lá na zona, elas estavam na zona organizadas, então tu não chega dizendo: “vou ajudar!” elas estavam organizadas, Lourdes Barreto é uma das lideranças deste estado. Eu não sei a metade de política que a Lourdes sabe, cientista social. a gente tem consciência disto, que a gente chega para fazer uma parceria com uma instituição colocada lá na zona, antes de você, e você diz: “estamos aqui e nos colocamos a disposição, juntos.”

Zeca. vou parar aqui, muito obrigado, foi perfeito, te roubei muito, estou muito feliz.

CLÁUDIO BARROS (Cláudio Barros foi diretor do espetáculo *Laquê*, é ator, diretor e preparador de elenco para teatro e cinema, sendo um dos principais nomes do teatro Belenense)

Zeca – Cláudio, eu queria agradecer a entrevista, muito obrigado por estar aqui comigo.

Cláudio - Então, é importante dizer que o grupo Cuíra é um grupo que existe a mais de duas décadas, e desenvolve um trabalho muito importante na cidade de Belém. Naquele período nós tínhamos acabado de conseguir um espaço, para ficar lá durante um tempo administrando como teatro. Só que este espaço é no início da rua Riachuelo, que é uma rua que sempre foi zona de meretrício. Agora é uma zona muito degradada, muito destruída socialmente, lá estão usuários de drogas, lá tem o comércio do pequeno entorpecente, que o garoto que vende bala no semáforo vai lá e consome sua droga, tem a prostituição das mulheres de terceira idade, tem um índice muito grande de AIDS, enfim, é um lugar muito difícil, muito complicado socialmente. Então, nosso teatro estava localizado neste lugar, e no período de montagem deste espaço nós percebemos a necessidade de desenvolver um projeto que criasse um diálogo horizontal entre nós, que estávamos chegando na zona, e as pessoas que já trabalham lá, que já existem lá. Foi aí a gente teve a ideia de criar um projeto, uma oficina, para as pessoas que viviam e que trabalhavam ali, porque tem pessoas que moram na zona, e tem pessoas que passam o dia inteiro na zona e voltam para casa à noite. Então veio a ideia de fazer junto, fazer uma parceria junto com a associação das prostitutas de Belém.

Zeca - o GEMPAC.

Claudio - Nós fomos até a associação e pedimos uma reunião e falamos do projeto, que a gente queria fazer o projeto, então a associação das prostitutas foi parceira, porque foi através dela que nós chegamos às prostitutas. Foi através desta associação que nós fizemos as inscrições para as oficinas e aí começou a aproximação. No primeiro momento era uma oficina que tinha só o caráter de aproximar, de mostrar quem nós éramos e o que fazíamos. Porque nós estávamos ali e o que nós iríamos fazer a partir daquele momento, e nada melhor que uma oficina de teatro para isto acontecer. Mas a própria oficina, a disciplina, foi afastando as pessoas, quem não queria, quem não podia, quem achou horrível foi embora, e quando nós vimos tínhamos dez prostitutas fazendo a oficina de forma disciplinada, indo direitinho, e aí nós convidamos dez atores homens para formar o elenco. Então o elenco eram dez prostitutas, dentre estas dez prostitutas tinha um garoto de programa da zona, um menino, um jovem, e dez atores que foram convidados especialmente para o projeto, dez atores profissionais. Eles traziam a experiência de ator, mas elas tinham a experiência que para os atores eram maravilhosas, que era a experiência da vida, de ter vivido realmente cada história. Na época áurea da década de cinquenta, a zona do meretrício era conhecida pelos cabarés, cada dona de

cabaré tinha o seu salão, com as suas mulheres, com a sua orquestra, com as pessoas que trabalhavam. Tinha uma história que o carnaval da zona do meretrício era muito esperado pela sociedade, porque era um carnaval rico, as mulheres se vestiam, todas as bandas dos cabarés, as orquestras, as pequenas orquestras dos cabarés se juntavam para um desfile na avenida com todas as prostitutas com as suas bandas e suas fantasias. Era um momento muito esperado pela sociedade, as pessoas iam assistir este momento do carnaval na cidade. Então o espetáculo era todo costurado com bandinhas de carnaval, e terminava com todos do lado de fora do teatro em uma grande manifestação carnavalesca entre o elenco e o público, que iam para fora do teatro e faziam uma espécie de desfile, uma grande apoteose. Nós queríamos também dizer à sociedade paraense de Belém que nós estávamos ali, e estávamos em paz com aquela comunidade, então era uma maneira uma maneira de dizer para Belém que o grupo Cuíra, que está a muitos anos na estrada estava, agora ali, vivendo com aquelas pessoas, trabalhando com aquelas pessoas de maneira muito tranquila, de maneira muito potente no sentido social da palavra.

Zeca - Eu subi a Riachuelo andando, e foi muito pesado quando parei onde era o teatro de vocês.

Claudio - Todo destruído.

Zeca - Eu quase chorei quando parei ali na porta, saber o que era, e como está.

Claudio - E por que o espetáculo chamava Laquê? Foi a partir de um depoimento da Lourdes na época era presidente da associação e atriz do espetáculo, uma mulher que hoje está com quase oitenta anos, e ainda trabalha na associação, e a Lourdes em uma das nossas conversas ela falou: “esta zona, ela a partir das cinco horas da tarde, esta zona cheirava a laquê, porque todos os salões de beleza da zona de meretrício preparavam as prostitutas para a noite, todos usavam laquê no cabelo das mulheres, então a rua ficava cheirando a laquê. A gente achou que era muito interessante isto e colocamos o nome do espetáculo de *Laquê*. Ainda mais porque o espetáculo mostrava aquelas mulheres na dinâmica de se vestir, de escolher a roupa. As atrizes estavam sempre envolvidas nesta questão, era um musical, elas cantavam ao vivo, porque nós tínhamos uma pianista em cena, que tocavam piano e as músicas eram cantadas ao vivo. Não vou dizer que foi fácil manter elas lá dentro, não foi mesmo. Tivemos que muitas horas ser duro no sentido de que se você não vier, você não vai estar no espetáculo. Como o espetáculo logo chamou a atenção da cidade, das pessoas que fazem teatro, e dos produtores, e do próprio público, nós fizemos algumas temporadas de grande sucesso deste espetáculo, tendo que repetir várias vezes, porque o público pedia, e nosso teatro era pequeno, um teatro só de cem lugares, então a gente teve que ficar muito tempo com este trabalho em cartaz. E elas também gostavam de fazer, porque a bilheteria era revertida para elas. Eu acho que eu te dei um resumo assim mais ou menos do que é, do que foi. e aí pode fazer algumas perguntas, fica à vontade.

Zeca - Você falou uma coisa para mim que é muito interessante que é a repercussão que deu na cidade, eu sei que o pedido de casamento, que é o espetáculo que você fez com a Zê chamou muito a atenção das pessoas, você acha que o *Laquê* a atração era ver as prostitutas em cena, a cidade desceu a Riachuelo para ver vocês.

Cláudio - Desceu, desceu, não só desceu como todas as noites como no final do espetáculo dançavam e estavam na Riachuelo junto com elas, isto para gente era revolucionário, você via senhoras que iam lá pela simples curiosidade de viver esta mistura de atores com prostitutas e saíam de lá encantadas com o espetáculo, dançando e cantando, e diziam que esta era a função do teatro. Saía todo mundo muito emocionado, todas as noites era uma emoção muito diferente, porque você via não só ex-prostitutas na plateia, tinha ex-clientes, atores jovens que queriam ver o que era aquilo. As pessoas ligavam antes para o teatro para perguntar: “a gente

pode estacionar o carro aí? é seguro?” A gente dizia: “o cara que vai tomar conta do seu carro ele assalta durante o dia, mas durante a noite ele é nosso flanelinha, e ele não vai assaltar seu carro.” A gente nunca teve história de violência ou de assalto com o público, tinha esta curiosidade de ver um espetáculo, que trazia este elenco de não-atores, e que a gente assumia: elas não são atrizes, elas são prostitutas da zona de meretrício na sua primeira experiência como atriz. O que é mais incrível é que a gente descobriu atrizes excelentes, e outras cantoras, é o caso de uma prostituta chamada Cinderela, e o nome dela na zona do meretrício é Cinderela. Ela era cantora de garimpo, então nos garimpos ela cantava ganhava o dinheiro como cantora e ganhava como prostitua também, mas ela ficou conhecida porque ela cantava as músicas da Ângela Maria. Nosso figurinista criou um vestido lindo, todo dourado para ela, e tinha um momento que parava tudo e ela entrava em uma bolacha giratória, empurrada por dois homens lindos, ela vinha cantando, tocado a piano, Cinderela, maravilha. Este momento o público vinha abaixo, porque aquela mulher negra, já de setenta anos, vestida de cinderela dourada, cantando Cinderela, com uma plateia que pagou o ingresso só para assisti-la como cantora e como atriz. Ela dizia: “eu passei a minha vida inteira trabalhando para sustentar a minha família, e eu não preciso fazer mais nada, eu posso voltar para casa e me aposentar porque agora eu realizei o meu sonho de ser uma atriz, de ser aplaudida por um público”. E todas elas cada qual a sua maneira. Ela também nos ensinou muita coisa. Nós tínhamos muitas mulheres em cena, então no camarim tinham muitos batons, e a produção comprava batom e maquiagem, e estes batons desapareciam, e a produção comprava batom. Chegou uma hora que ela [produtora] não aguentou mais comprar batom, e falou: “olha gente a partir de agora não tem mais batom, vocês vão usar os batons de vocês por que eu compro batom e os batons desaparecem, é o seguinte, não tem mais batom, ou vocês usam os batons de vocês ou vão entrar sem batom, por que eu não tenho mais dinheiro para comprar batom.” E a produtora meio brava falou isto com elas, ok. Os batons todos apareceram no final do espetáculo, tinham cinquenta batons em cima da mesa de maquiagem. Outra história curiosa, a gente estava ensaiando, era uma cena que dava sempre errado (em alguns momentos que o espetáculo parava, tinha um foco em uma determinada mulher e ela contava uma história da sua vida, eram momentos lindos), e tinha uma delas que sempre travava, e nós resolvemos transformar, eu vou pegar a sua história e transformar em um textinho bem curtinho para você contar, nós não vamos abrir mão de você. A gente tinha ensaios extras para poder colocar alguns momentos frágeis do espetáculo. Neste dia nós estamos ensaiando a tarde, o espetáculo era as oito, e a gente marcou um dia a tarde para colocar esta cena, e esta prostituta desapareceu do ensaio. Estavam todas lá, eu falei: “vamos lá é sua vez,” e cadê, e procura e procura, nada dela, bom... vamos passar esta cena, vamos fazer outra, ela sumiu... e de repente (nós já estávamos lanchando), ela aparece. Eu fui lá: “a gente veio aqui para ensaiar a sua cena, e você sumiu.” Ela disse: “apareceu um boquete de dez, e aí não deu, eu tive que fazer o boquete, desculpe Cláudio, precisava destes dez reais, que eu tenho que mandar para casa agora,” e ela estava ali esperando a hora do ensaio, na parte de traz do teatro, e apareceu o boquete de dez, e ela teve que fazer o boquete de dez, e do boquete de dez a coisa tomou outra proporção, e ela teve que demorar para atender este cliente e não deu para ir ensaiar. A gente vivia nesta corda bamba o tempo inteiro (risos), porque de vez em quando a gente tinha que substituir ou fazer alguma coisa. O espetáculo tinha um pouco esta característica. Você tinha certo limite, na cobrança, em algumas cobranças que você faz normalmente com atores, você tinha que entender e participar de uma outra maneira, embora elas soubessem que tudo era muito rigoroso. A manutenção do espetáculo era complicada, os vestidos eram vestidos que começaram a se deteriorar, e que precisavam ser refeitos, e explicar para elas, de onde vinha este dinheiro, que ia diminuir um pouco o dinheiro que elas iam receber por que nós precisávamos usar uma parte para restaurar algumas coisas que estavam já, enfim... se fosse cotidianamente em um grupo, não precisaria este tipo de explicação, por que a gente está

vivendo o cotidiano do grupo, e tem horas que não tem, e tem horas que você tem que administrar aquele dinheiro de uma maneira muito específica.

Zeca - Eu queria te perguntar uma coisa, por que a direção é sua e da Wlad, eu queria saber como é que vocês trabalhavam vocês dois, se vocês definiram um espaço para cada um, se vocês trabalhavam em comunhão o tempo todo debatendo entre vocês, como é que eram as dinâmicas de trabalho?

Cláudio - Assim, a Wlad é uma grande encenadora, e eu tenho um trabalho de pesquisa como ator, é sobre o trabalho do ator, caminhos e metodologias do trabalho do ator. Eu desenvolvo este trabalho a trinta anos no cinema brasileiro, faço preparação de atores para o cinema. Acabei de chegar do Rio ontem fazendo uma comédia romântica chamada *Quem vai ficar com Mário*, então era meio dividido neste sentido, a Wlad trazia propostas a partir de todas as dinâmicas de improvisação, e de histórias contadas, ela trazia propostas de movimento de encenação e eu trabalhava diretamente a questão do trabalho interpretativa do ator. Mas, isto não significa que eu estava fechado, que ela cuidava somente disto e eu somente daquilo, claro que quando eu estava fazendo as dinâmicas de preparação dos atores ela estava presente e ela estava envolvida nisto, e quando ela estava desenhando a encenação eu estava também presente e estava interferindo e acompanhando o trabalho dela, então não era tão dicotômico assim, você só cuida disto, e eu só cuido daquilo, cada qual tinha o seu foco principal de atuação, mas nós tínhamos total liberdade de um interferir no trabalho do outro. Foi um trabalho conjunto neste sentido, e depois que a gente teve a entrada da Lúcia Uchoa, que é uma professora de música da universidade, aí a gente ganhou mais força, eu e a Wlad, porque a gente tinha uma maestrina, e a partir do momento que ela chegou, decidimos localizar a história no carnaval, no carnaval da década de cinquenta, na época ouro da zona do meretrício. Isto veio muito com a segurança que nós tivemos a partir da chegada da Lucia Huchoa. Também tiveram questões emocionais. As vezes queríamos tocar em uma determinada história, mas toda vez que tocávamos nessa história a emoção tomava conta de todo mundo, e gente não queria que o público saísse dizendo: “olha que coitadinhas,” a gente quer que o público saia dizendo: “elas existem, estão aqui, trabalhando, elas fazem parte da sociedade, e elas são capazes de fazer um espetáculo lindo deste para a cidade.” A gente estava ali para trabalhar com elas. A gente tinha um projeto paralelo, que era oficinas de teatro infantil para filhos e netos de prostitutas, era o *Cuirinha*. Montava espetáculos com as crianças. Tem isto também, nós tínhamos uma relação com a vida delas, num sentido muito mais amplo, porque os filhos delas estavam lá dentro. Todas as tardes nós fazíamos um lanche grande para elas e para os filhos que estavam ali. Claro que a gente participava da vida de um lado ruim, tivemos que cuidar de algumas prostitutas com HIV, tivemos que providenciar enterro de outras, tivemos que cuidar de algumas em hospital, porque estavam lá como indigente. Então tinha um trabalho que o *Laquê* proporcionou, uma aproximação muito mais do que apenas uma convivência, em que cada um respeita o outro, mas ela se ampliou.

Zeca - Eu queria te perguntar uma coisa, para mim é muito interessante quando você fala do olhar sobre o ator, então eu vou fazer uma pergunta, se eu for fazer um projeto semelhante ou parecido com o *Laquê*, o que eu poderia aprender com a sua experiência?

Cláudio - Eu tenho muito medo destas coisas, e a nossa categoria tem uma síndrome, que é a síndrome do no novo exercício. A gente sempre está querendo aprender um exercício novo, uma dinâmica nova, um.... enfim, para aplicar em uma determinada coisa que eu vou fazer, ou então eu aprendo isto e a partir de agora eu passo a acreditar nisto como o método do momento, e isto para mim é muito perigoso, por que o que eu acredito (e esta é uma maneira muito particular de acreditar), assim como cada filme, cada projeto de teatro, ele vai me exigir a criação de um processo para atingir o objetivo daquele projeto. Então quando você me pergunta de como agir com um grupo que teriam algumas semelhanças com o grupo das

prostitutas, eu diria que você precisa entender em primeiro lugar quem são as pessoas que você vai trabalhar. Elas vêm de onde? Que história cada um traz? Porque se não são atores, é esta história que cada um traz é o que vai interessar nesta dinâmica do trabalho. É a carga da verdade de cada um, da experiência vivida de cada um que são as ferramentas principais, e primeiras ferramentas que você vai poder manipular. Porque você não vai chegar com um cara e que ele aprenda uma técnica específica de corpo, vamos trabalhar aqui com o corpo do Katagali (teatro cerimônia do sul da Índia), ou outra coisa. Não tem como você trabalhar com pessoas assim com algo que vem de fora delas, algo que elas desconhecem, para que elas aprendam: “você vai aprender a fazer teatro”. É o contrário, o teatro vai deixar que você penetre nela da maneira mais poética possível, e aí o seu trabalho é trazer esta poesia e transformar em movimento em cena. Então, se eu tivesse que te dizer alguma coisa de como começar, ou como se aproximar para começar um processo de teatro, não é através do teatro, não é através do teatro, é através de alguma coisa que você vai descobrir com estas pessoas, para que elas se coloquem, para que elas possam entender que ali é um lugar que elas podem se expressar, que ali é um lugar que a gente vai transformar a experiência vivida em poesia, em algo que transcende o vivido, transcende a memória, e quando, sem você ter que dar este discurso, mas através de algo que você vai descobrir junto com eles. Eu não sei te dizer exatamente o que é, por que a relação vai determinar isto, mas eu te garanto que o caminho é a história pessoal, o caminho é a experiência daquele que será futuramente o intérprete daquele trabalho, é a personalidade, é a verdade individual, é aquele indivíduo como ser social é que interessa.

Zeca- Sua resposta foi precisa, para mim, a sua resposta é de uma precisão cirúrgica.

Claudio - Agora tem uma coisa, quando você coloca, por exemplo, vinte pessoas em uma sala, você tem vinte universos, como as histórias que das dez prostitutas, com histórias que eram semelhantes, mas tinha ali um ponto que era do individual. Tinha o momento que você dizia ok, esta célula me interessa porque traz uma informação que é desta pessoa, e aí como você constrói algo que costure, que seja o elo de ligação que junte estas histórias. No nosso caso a gente tinha as marchinhas de carnaval, que iam costurando as histórias deste universo das prostitutas. Nós contávamos muitas outras histórias paralelas, tinha a coisa que cada prostíbulo tinha um gay ali de plantão, que era quem geralmente quem produzia as prostitutas e cuidava dos cabelos, e a gente tinha uma cena muito engraçada que ia ter um grande baile, e eram os dez atores de cabeleireiro produzindo as dez prostitutas. E ali a gente ia contando a história destes homens, destas pessoas que tinham tanta importância quanto as prostitutas, por que a noite eles faziam o papel do cafetão. Tinha um momento que estivesse onde elas estivessem, descansando ou no salão de beleza, elas corriam para a janela vendo os militares fazendo *cooper*, aquela coisa que eles vinham cantando, eles vinham correndo e cantando aqueles hinos, aquelas palavras de ordem, e elas todas corriam para ver os bofes passando na frente da Riachuelo, e claro que a gente tinha esta cena; enfim, a gente ia contando também estas histórias, estas realidades que elas viviam, então a gente ia brincando com estas coisas;

Zeca - Claudio, eu agradeço muito a entrevista, você me trouxe elementos muito bacanas. Muito obrigado.

EDYRAUGUSTO PROENÇA (Dramaturgo do grupo Cuíra, escritor e ativista cultural)

Zeca - Então eu vou aqui te dar bom dia, obrigado por estar me recebendo, é um prazer enorme estar aqui, Edyr, me conta um pouco como foi o espetáculo *Laquê*.

Edyr - Eu já estava participando do grupo Cuíra há vários anos, e, nosso maior problema era que não tínhamos um local para ensaiar, não havia lugar nem casas para a gente montar nosso trabalho. Eu moro aqui na Campina e descobri um prédio atrás de onde eu moro que é uma casa de 1905. Já foi várias coisas, além de cabaré, retífica de motores, pneus, e um sujeito tinha alugado um espaço na frente para fazer um bingo, e alugou esta casa para fazer um estacionamento. Não sei se foi ele, mas alguém quebrou tudo lá dentro, a casa virou uma casa enorme, de cinquenta metros pelo menos de profundidade e virou um grande corredor. Estava parado, o governo proibiu, qualquer coisa, eu descobri e fui lá, e ele me introduziu o sujeito que era proprietário, e passei a alugar a casa. Fomos fazer a visita, chegamos lá e entramos, e uma pessoa bota a cara dentro assim e diz: “hei, o que vai ser aqui, hem?” Era uma prostituta, nós estamos colocados num triângulo aqui, um quadrilátero, formado basicamente pela Riachuelo, Primeiro de Março. Eu nasci aqui neste trecho, num prédio que dá para a Presidente Vargas, e me acostumei a velas todas quase que no auge da prostituição, no carnaval havia uma escola de samba chamada Guenes da Campina, que elas participavam, um carnaval muito intenso por que aqui em Belém ainda era uma cidade portuária basicamente, então muitos marinheiros que vinham do Rio de Janeiro ficavam aqui em Belém esperando carga ou qualquer coisa e eles participavam no carnaval trazendo suas influências das escolas de samba. E dissemos, vamos nos colocar no centro de uma situação aparentemente é uma festa, a prostituição, mas não é. É um lugar de profunda tristeza, um desaguidor de magoas e problemas das pessoas todas. E nós temos que ir para cima disto e ir trabalhar com isto, com estas pessoas, e conversando sobre esta situação, e percebemos claramente que isto devia ser nosso trabalho de início, então nós conversamos primeiro com a Lourdes Barretos, sabíamos que ela era a antiga diretora do GEMPAC, e ela disse uma frase: “naqueles áureos tempos esta rua cheirava a laquê,” e nós víamos que ali estava um título interessante. O trabalho foi feito em duas vertentes, uma a Maria de Fatima Nunes, a Papi Nunes, uma das maiores figuras do teatro paraense, ela saiu entrevistando pessoas antigas, as moradoras antigas, prostitutas antigas aqui desta região toda, e a outra coisa foi reuni-las e chamá-las para fazer com que elas se animassem a participar de uma montagem, e para combinar com elas nós chamamos jovens atores que estavam ainda na escola de teatro da universidade.

Zeca - Só um segundo, a Papi Nunes saiu então caminhando pelo bairro como um pré-projeto para efetivar o laquê?

Edyr - Sim, para saber histórias, e aí o que acontecia era que a Papi Nunes me trazia estas histórias, e eu começava a transformá-las em texto. A outra vertente era o trabalho diário com as prostitutas, e conversando com elas, sabendo histórias e a Wlad armava no palco alguma situação e eu vinha para casa e escrevia os textos. Conseguimos a doação de roupas, e isto foi montando, foi montando um figurino também, e era isto, muitas vezes algumas delas não podiam ensaiar, porque o ensaio era a tarde e elas tinham sido obrigadas pelo trabalho a beber com o cliente, e estavam bêbadas e não poderiam participar. Mas a verdade é que foi um êxito muito grande, muitos dos textos não foram ditos, por que naturalmente não era tão fácil para elas decorar texto, muitas eram inclusive analfabetas, mas a genialidade da Wlad armando aquela situação toda nos propiciou fazer este espetáculo, tem algumas coisas muito interessantes que eu queria te falar, é, na segunda feira posterior da estreia, sexta, sábado e domingo, do sucesso e tal, nós nos reunimos com elas e perguntamos que tal, o que vocês acharam. E uma delas disse para nós que a vida dela tinha mudado, porque até então ela achava que era uma pessoa que não servia para nada, e ela tinha se descoberto uma mulher com vontades, e a verdade é que quando acabou a montagem do laquê ela saiu da rua, não foi mais ser prostituta. Nós promovemos reuniões com dermatologistas infectologistas, nós as levamos em uma manhã para um sindicato de dentistas, deram uma geral nos dentes delas. Numa segunda-feira, uma das moças ela chegou chorando querendo trocar a dentadura nova

dela, linda a dentadura, “mas estas ótima!” e ela disse: “vocês não estão entendendo, é por que já sou loló, e a minha especialidade é boquete, e a outra antiga já estava no formato, eu quero de volta a antiga.”

Zeca - Especificidade do trabalho.

Edyr - Estão todas aqui por baixo, no Círio eu dou camisa de nossa senhora, você compra rancho, você compra sesta básica, todo dia eu saio daqui e falo com prostituta, cafetão, viciado engraxate, gente que toma conta do carro.

Zeca - Eu fiquei com medo ali, eu ontem fui subindo, e começa a vir os craqueiros, e começam a te olhar, acho que você é daqui e acho que todo mundo te conhece no ambiente, para mim foi estranho, porque as pessoas mudavam de lado de rua.

Edyr - São pessoas muito tristes, por que você imagina que é uma profissão que significa um eterno esperar, elas aguardam alguma coisa, e tudo que elas recebem são homens com seus problemas, um desaguadouro de magoas e problemas que estas pessoas trazem e jogam digamos assim figurativamente até mesmo através do esperma nelas, embora elas hoje, graças a Deus, usem camisinha, trabalho do GEMPAC e tudo, mas elas estão aqui hoje, sobretudo as mais velhas, por que os tiozinhos recebem a aposentadoria e vem ter uma alegriazinha. Já são clientes.

Zeca - É uma imagem muito bonita do esperar, que me faz entender mais a experiência que eu tive ontem, elas estavam esperando e eu frustrava a espera delas, agora eu entendi mais por que eu me senti tão incomodado de me aproximar delas sem estar com o interesse de fazer programa. Elas estavam esperando e achavam que a espera tinha se encerrado.

Edyr - É um eterno esperar, é difícil de lidar. Nós promovemos também oficinas de costura, para ver se dávamos para elas um porvir. Elas também fizeram parte de outros espetáculos nossos, a Cinderela, é uma história interessante, você vai falar com ela? Porque ela era cantora no garimpo e a especialidade dela era aquela música da Ângela Maria, Cinderela. E aí ficou o nome dela, o nome de guerra dela era Cinderela, você se depara com as histórias linda e tristes, e algumas engraçadas, tem uma em que estávamos eu e a Zê na porta lateral do Cuíra, que era por onde entravam os artistas, e era uma segunda-feira e o espetáculo que já tinha acontecido. Já tinha liberado o palco que estava nu. Aí vem uma delas e: “posso entrar um instantinho,” e entrou. Nós ali conversando e escutamos e fomos ver o que que era. Ela corria dando a volta no palco rindo como uma criança feliz, por que ali era um espaço em que ela não era triste, ela não era a pessoa que recebia as maldades do mundo, as dores do mundo, ali era feliz, como uma criança no playground. Esta é uma imagem bonita que eu vi, e eu nunca esqueci, o transformador do teatro. O teatro te deixa ali uma janela que você percebe que é feliz e tem um propósito. Eu fiz um musical com elas, um musical sobre o Barata, e tudo atores muito bons, e elas faziam o coro, de frente mesmo, tinha uma parte que era um sambão e elas na frente elas sambavam, e eu dirigindo, imagina vinte trinta atores, uma cagada. Uma delas diz: “porra eu vou embora.” Parou o ensaio eu fui lá, era uma coisa, sei lá, só que eu fui atras desta mulher, acho que foi a Cinderela, eu fui atrás dela. Eu não podia deixar ela ir embora, não podia, aquilo ali era importante para mim, ali na frente se mostrando, fazendo a coisa dela, e falei firme com ela: “você é importante para mim,” e era, aí ela veio e continuou a coisa dela. É algo transformador, nós acreditamos muito nisto, sabe, teve um espetáculo, *O Auto do Coração*, que nós trabalhamos com a filha da Lourdes, a ideia é que cada uma delas contasse uma coisa de amor de dentro delas, e ela própria escreveu e eu preparei o texto, e ela falou sobre ser filha de uma deusa, que era a coisa da mãe. Aquela mãe com aquelas roupas finas, a mãe que fazia um sucesso, era um outro viés, e, no entanto, uma mãe que propiciou a ela se formar numa universidade e ter uma carreira. Tudo isto é muito bonito, uma coisa que você aprende na vida, teatro é isto, você aprende tanto. Eu como

escritor, sou como uma esponja, eu já lancei dezesseis livros, seis romances, e minha área é esta, escrevo sobre Belém, consegui ser traduzindo na França e na Inglaterra. Eu falo de Belém, sobretudo meu entorno aqui, por que o centro da cidade é como se fosse um ímã que atrai estas pessoas todas, que vem em busca de alguma coisa. As vezes caminham pela rua olhando como se procurassem algo que somente elas podem achar, mas não acharam ainda, então elas estão meio perdidas, mas são atraídas por este centro todo. E você tem aqui esta zona de prostituição, onde você encontra pessoas que não tem porvir. Pessoas que acordam na rua e elas não sabem o que vão almoçar, o que vão jantar e se haverá um dia seguinte. Elas vivem um dia por vez, são carregadas de uma emoção de um ato de sobrevivência, e trazem consigo problemas que deixaram em casa, pessoas que saíram de casa, por que a família não entendia, pessoas que enfim, entende? E quando você as leva para o teatro você dá vazão a esta capacidade delas, até para todo aquele nó que elas trazem no peito aqui, aquilo tudo sai em uma torrente.

Zeca – Seres humanos potentes ao extremo.

Edyr - Potente, totalmente impedido de chegar onde deveria ter chegado, né? E você tem, no meu caso, eu direciono o texto, e o diretor percebe aquele fogo todo, e vai encaminhando para que fique pronto para mostrar.

Zeca – Eu queria saber sobre esta segunda obra, o Barata, por que vocês montaram o *Laque*, que foi um sucesso na cidade, eu vi várias reportagens, que falavam do *Laquê* que parece que mobilizou a cidade, foi a continuação com o Barata?

Edyr - Não foi só este trabalho, houve um outro espetáculo também, acho que era..., tinha o nome Cinderela no meio, não me lembro agora o nome, é sim, a Zê sabe, tinha oficina, houve um outro trabalho, nós seguimos adiante, fizemos um musical sem elas, com atores mesmos. Depois eu, soube de um livro chamado as últimas 48 horas de Magalhães Barata, que foi um livro lançado aqui em Belém, foi lançado pela última mulher do Barata, uma história terrível, por que o Barata foi casado, separou, a mulher como acontecia na época foi morar no Rio de Janeiro e ele começou a se relacionar com uma outra mulher daqui de Belém, de uma família muito famosa aqui em Belém, e eles viveram muito tempo, a sociedade naturalmente não recebia bem naquela época as mulheres que eram amantes, muito menos as separadas, as divorciadas, e sabendo disto ele não foi morar na residência oficial do governador, ele alugou uma casa onde ele morava com ela, e ela não ia em nenhuma cerimônia pública. Mas os dois viviam maravilhosamente bem, e o barata foi diagnosticado com leucemia, começou a passar mal, e quando ele começou a ficar realmente muito mal, acharam de chamar a mulher do Rio de Janeiro para se despedir dele, aí chegaram os companheiros políticos e disseram que ela devia sair da casa, porque a mulher disse que não entrava na casa se a outra estivesse lá. Ela disse: “estou na minha casa, porque eu vou sair,” ela foi falar com o arcebispo e o arcebispo: “a senhora sai, por que a igreja não permite,” esta mulher saiu e ficou numa casa em frente que o irmão morava, e ele ficou lá e morreu chamando por ela. Uma história terrível porque ela foi execrada, e não a deixaram entrar na casa dela nem depois que ele foi enterrado. Ela foi embora e morou no Rio até morrer, e eu sou muito amigo de um sobrinho dela, que era o sobrinho preferido dela, e eu peguei o livro e transformei o livro para uma peça de teatro para dois atores, a Zê e o Cláudio Barradas que você sabe que é o nosso maior ator, e foi a segunda vez que eu os dirigi, por que eu já havia dirigido em outra peça minha chamada *Abraço*, que foi uma ousadia minha por que eu considero a direção uma das coisas mais difíceis do teatro. Eu sou um dramaturgo, não sou um diretor, mas eu os dirigi, eram dois ótimos atores e eles facilitaram a vida para mim, foi ótimo. Elas faziam sempre o coro, elas não tinham fala, mas elas estavam em todas as cenas.

Zeca - Esta é uma das técnicas que eu pesquiso, por que o coro é um elemento agregador, o coro não segrega ninguém.

E - Ao mesmo tempo, não há melhor lugar para você começar, porque você está de certa maneira invisível, mas você está absolutamente dentro do palco, para frente das pessoas, e você está perdendo a inibição, e começa a se soltar. A ideia era esta, era colocá-las para fazer no futuro um espetáculo delas, o que seria bem difícil por conta de conseguir decorar texto, como a fala da Lourdes no *Laquê*, ela não conseguia decorar, eu escrevia a fala, ela sabia o que deveria dizer, mas toda a noite tinha um formato diferente para chegar lá. Ela improvisava um pouco do que ela devia dizer.

Zeca - Eu tenho uma pergunta, agora como dramaturgo, voltando um pouco para o *Laquê*, como dramaturgo você já escreveu para teatro profissional, qual a diferença de escrever para um espetáculo que tem prostitutas, eu chamo de atrizes amadoras, e para escrever para um teatro profissional? Você consegue me dizer alguma diferença?

Edyr - Em mim operou uma mudança muito interessante, quando eu comecei a escrever para teatro eu escrevia por diletantismo, eu comecei a escrever umas comédias e todo mundo achava graça, então eu comecei a trabalhar com o Cacá Carvalho, o Cacá é meu amigo de muito tempo, Cacá para mim é o Carlos Augusto, somos amigos mesmo, e quando viemos a trabalhar juntos a primeira vez eu escrevi uma peça que era um monólogo, era *Nunca houve uma mulher como Gilda*, nós chamamos a Gilda Medeiros, que era uma mulher linda, foi miss, foi manequim do Dener, e aí nós a chamamos para fazer e como o nome dela é Gilda ficou este nome o título. Quando chegamos e começamos a ensaiar, o Cacá percebeu que ela não daria conta pela idade, e fazia tempo que ela não fazia teatro, então ele chegou comigo e disse: “olha vamos meter aqui mais dois atores” e eu reescrevi o espetáculo, quando foi adiante o Cláudio e a Zê quiseram fazer uma peça que foi um sucesso de sete anos, *Convite de Casamento*, levamos para Curitiba, Rio de Janeiro, Macapá. Eram três textos, três esquetes, e o Cacá chegou e disse: “isto aqui é um só,” aí eu fui para casa e reuni as três tramas. Quer dizer, eu comecei a trabalhar no calor da cena, e nos trabalhos posteriores que eu fiz com o Cacá era muito de trabalhar junto com o diretor. A partir do espetáculo *Laquê*, esta coisa do calor da cena se tornou mais evidente, porque não havia claramente um texto base, um texto que ia sair daquilo. Naquele espetáculo, principalmente a partir das histórias delas e a partir das histórias que a Papi me trazia, aquilo foi constituindo um espetáculo. Então você começa a trabalhar a coisa do pertencimento, o texto passa a ser nosso, o dramaturgo pode ser o start, o princípio da coisa, mas como o teatro é uma arte coletivo, aquele texto tem que ser todo nosso, tem que ser a verdade de todos, e você tem que equacionar isto como dramaturgo, colocar ele num formato melhor (que nem sempre o ator sabe se expressar), ele diz a verdade dele e você inclui, você meche aquilo. O espetáculo do *Laquê* mexeu com meu formato de escrever, fez se tornar um processo muito mais coletivo.

Zeca - Eu entrevistei uma vez a Wlad, e uma coisa que você também falou que foi a coisa da bebida, lógico porque elas tinham que trabalhar, fazia parte do trabalho delas. Isto entrou na dramaturgia? Quer dizer, você era consciente, provavelmente também nas apresentações deveria acontecer delas terem trabalhado durante o dia, e chegar, não digo completamente bêbadas, mas...

Edyr - Com cheiro de bebida.

Zeca - Isto entrou na dramaturgia? Você lidou com esta situação?

Edyr - Lidei, lidei, mas elas foram para a cena como estavam, e a adrenalina segurava a onda. Teve o namorado de uma que era um sujeito meio violento. Ele queria falar com ela, e ele na porta e ela estava no espetáculo, o espetáculo rolando, e ele na porta e nosso segurança assim:

“você não vai entrar”, [segurança] “ó aqui não, aqui é teatro,” e até hoje tem um respeito enorme. Graças a Deus, por tudo que nós fizemos corretamente como deveria ser feito, não para ser santo, mas devia ser feito, todos tem uma ótima relação a gente.

Zeca - Esta história da música da Ângela Maria, foi uma das primeiras coisas que muito me emocionou, eu encontrei a Wlad em Campinas, e ela falou que vocês colocaram a música que ela cantava Cinderela, ela devia brilhar em cena,

Edyr - Imagina, em cima do praticável, um pequeno palco em cima do palco, você imagina o sonho desta mulher, que ela viveu naquele lugar. E isto é o olho da Wlad, de perceber, de botar ela assim, então ela vem e coloca aquilo como o sonho, uma realização, e você que mexe com tudo, com todos os aspectos da vida da paixão, do amor, e nós tínhamos também prostitutos, gente que até morreu de AIDS depois. E elas dizem muito isto, que elas gostam da gente porque este pessoal do teatro trata agente igualzinho, não tem diferença. e somos todos iguais mesmos, e isto é o teatro, o teatro é isto. E elas perceberam, por isto elas ganharam uma certa naturalidade. E ali elas podiam exercitar o estilismo pessoal de cada uma, porque elas todas apesar de triste e tal, elas todas tem um gênio forte, são engraçadas, para seduzir também os clientes, estas coisas todas, e nós tivemos que lidar com isto, e fizemos com toda a seriedade.

Zeca - Que bonito, é muito, esta potência é uma das coisas que mais me interessam. Como última pergunta, alguma coisa você faria diferente, olhando assim com esta distância de 12 anos, alguma coisa no processo.

Edyr - Você sabe, a única coisa como dramaturgo que até hoje eu sinto um pouco, mas isto é natural, é que alguns textos que eram muito bonitos que eu escrevi, a partir delas, não conseguiram dizer. Até mesmo os estudantes, por falta ainda de mais..., sabe, então algumas coisas ficaram sem dizer, são textos separados assim.

Zeca - Obrigado por ter me recebido, eu estou muito emocionado, obrigado por terem feito isto.

LEONEL FERREIRA (ator do espetáculo *Laquê*, é profissional e professor de teatro)

Zeca - Leonel vou começar agradecendo muito a entrevista. Muito obrigado pela disponibilidade.

Leonel - Fique à vontade.

Zeca - Eu tenho algumas perguntas para você e uma delas é como você chegou ao espetáculo *Laquê*?

Leonel - Abriu uma chamada pública, abrindo teste de seleção para o espetáculo, e eu me candidatei juntamente com vários atores do elenco. Foram dois dias de teste, se eu não estou enganado. Um dia nós fomos todos para rua para conversar com as mulheres da zona do meretrício, e depois tinha que propor uma cena. Os diretores, no caso: a Wlad o Claudio, o Edyr Augusto e a Zê Charone fizeram a seleção daquele elenco, que era formado por atores. Esta seleção era para atores mesmo; eles já tinham selecionado os não-atores, as mulheres e trabalhadores da zona do meretrício. Então tinha muito aluno da escola de teatro, a galera que já fazia teatro em Belém. Foi assim que eu cheguei, através do teste de seleção.

Zeca - Você falou desse primeiro contato que você teve com as profissionais do sexo. Você pode falar um pouquinho mais sobre isso?

Leonel - O teatro Cuíra ficava bem no meio da zona do meretrício. Na época, em 2007, já era uma zona degradada. Hoje está bem pior... crack... enfim. Aquela época você ainda conseguia andar tranquilamente por ali, e você via as mulheres na porta das casas chamando as pessoas para fazer em programa. A orientação era que nós fossemos conversar com elas para se inteirar mais ou menos como era o dia delas, como era a prática delas. Para mim foi muito tranquilo, eu já era adulto, não era a primeira vez eu ia para a zona (até porque o grupo do qual eu faço parte está agora o projeto na zona do meretrício). Então eu já conhecia mais ou menos as meninas ali do entorno. E por conta do GEMPAC, que é o grupo de ajuda das prostitutas da área Central, foi muito tranquilo. Eu entrei em uma das casas para entrevistar uma senhora, não vou lembrar o nome agora, mas devia ter assim aproximadamente uns 50 anos. Eu entrei numa pensão em um quarto, que era muito sujo. A gente tem uma expressão aqui: fedia a cachorro molhado. Sabe cachorro que pega chuva e fica andando pela casa fedorento. Era um quarto... eu tenho essa lembrança, com louças sujas, restos de comida em cima da cama, prato com comida em cima da cama. Era um ambiente muito sujo. Eu fiquei pensando: nossa deve ser muito escroto você vir para cá para transar, aqui nesse ambiente sujo. Eu perguntei quanto era o programa ela falou que dez era o boquete, e que vinte era para ter penetração.

Zeca – Leonel, o Cláudio me falou uma coisa que eu queria confirmar com você. Que as prostitutas recebiam a bilheteria, mas os atores não, era isso mesmo?

Leonel - Nós tínhamos um cachê fechado.

Zeca - Então vocês tinham um cachê fechado e a bilheteria ficava toda para elas.

Leonel – Isso.

Zeca - E vocês trabalhavam em duplas, certo? Era sempre um ator e uma prostituta.

Leonel - É isto. Minha parceira era Giovanna.

Zeca - E como era essa relação, já no trabalho teatral, no período de ensaio?

Leonel - Ao mesmo tempo tranquilo, mas às vezes era tumultuado. Porque tinha... por exemplo: algumas não ia para o ensaio porque tinha um programa. Ou tinha que sair antes porque tinha um programa, ou chegava atrasada porque estava fazendo um programa. As vezes elas chegavam meio bebidas e era complicado. Para alguns atores (os mais novos principalmente). As meninas, que eram atrizes, algumas tinham problema com as não-atrizes por conta do ritmo da cena que não andava, o texto que não chegava. Mas, no geral, foi muito tranquilo. Claro, era perceptível a diferença. As atrizes eram muito generosas, algumas vezes teve problema, mas só por estar alterada por causa da bebida. De alguém chegar atrasado e coisa e tal. Eu até hoje sou amigo da Vitória, da Lourdes, da Cinderela

Zeca - Eu tenho a impressão pela quantidade de reportagens que eu encontro nos jornais: que foi um espetáculo que mobilizou bastante a cidade de Belém; que muita gente comentou sobre o espetáculo, você pode me falar um pouco sobre isto?

Leonel - Tem um troço bem interessante aí. O teatro Cuíra ficava encravado na zona do meretrício. Isso já é um diferencial. Por mais que esteja no centro da cidade de Belém, é uma região está à margem, sabe? Quando que o Cuíra se propõe a fazer o espetáculo com atores e não-atores, para falar de uma história real que aconteceu em Belém do Pará, que aconteceu com uma mulher que era da zona e se matou, isso desperta curiosidade. E no espetáculo elas cantavam, elas eram as protagonistas. Então isso desperta o interesse e a curiosidade. As oficinas que antecederam a criação do espetáculo, as rodas de conversa para falar sobre a zona, para falar sobre a violência contra mulher. Então isso foi o diferencial. Todo mundo queria participar desse projeto, porque era muito interessante estar lá

Zeca - Você participou dessas oficinas?

Leonel - Não Eu já entrei quando foi o teste. As oficinas foram para os trabalhadores da zona do meretrício, para mulheres e homens da zona. A história do espetáculo, por exemplo, surgiu numa roda de conversa. Quando nós fomos para o teste, nós já sabíamos qual seria o espetáculo. E aí nós ficamos sabendo que foi numa roda de conversa quem trouxe essa história do *Laquê*. Foi a Lourdes Barreto, ela viveu a história daquela mulher que teve um amor com marinheiro e que acaba se matando no carnaval. Então, quem contou essa história foi a Lourdes em uma roda de conversa para eles lá para a zona do meretrício. Os atores que foram selecionados não participaram desta concepção.

Zeca - No processo de montagem do espetáculo, que momento foi marcante para você?

Leonel - Tem a cena final, que na estreia foi muito bonita. Eu lembro que a primeira noite nós terminamos o espetáculo na rua, segurando umas flores e entregando para as pessoas na rua, cantando. Foi muito bonito e aquilo deu outro ar para aquela região. Ali, todo mundo fora do teatro cantando junto, a plateia foi para rua, virou uma cena muito bonita. Eu lembro que muitos choraram, foi muito emocionante

Zeca - Se você tivesse que me dar um conselho, de alguma coisa que não pode faltar na minha tese, que você acha que se eu não abordar eu não vou estar sendo sincero com vocês, com o que foi o trabalho, qual seria?

Leonel – Cara, tu tem de ouvir a Lourdes Barreto, ela é a referência da zona do meretrício. Ela é uma senhora, é uma liderança da área Central. Então quando ela traz estes elementos, e a Wlad e o Edir montam a história (e aí tem a licença poética), eu acho que ela tem que estar na sua tese. E como foi aquela época, que era a década de 50, e ali era um lugar de glamour. Muita coisa partiu da Lourdes Barreto, a cena do carnaval, muita coisa do que ela falou virou cena. Foi ela que mobilizou as mulheres para participar do espetáculo, sabe. Eu penso que é uma pessoa importante. Eu lembrei de uma coisa agora que eu não sei se o Claudinho comentou com você, mas quem começou a fazer essas coisas aqui em Belém foi o Cena Aberta com o Otávio Barata. Eles ensaiavam ali no teatro Waldemar Henrique chamavam as mulheres que ficava ali na Praça da República. E eles chamavam as travestis e os viados tudinho para fazer teatro.

Zeca – Na verdade eu já tenho estas informações, mas, muito obrigado Leonel. Você sabia que quem ia dirigir o *Laquê* era o Luiz Otávio. Quando eles começaram a produzir o Otávio morreu antes chegar em Belém. Leonel, muito obrigado, um forte abraço companheiro.

ANEXO 1 – Roteiro das cenas do espetáculo *Laquê*

(Fonte: Arquivo Pessoal Wlad Lima.)

Roteiro de Cenas

Abertura: (a decidir se fora ou dentro do teatro e o quê).

PRIMEIRA PARTE:

Cena do Bloco: Está é a cena coringa. Ela se repetirá durante vários momentos no espetáculo. É uma cena de transição. Tem a função de comentar o que o espectador viu e/ou verá. Ela pode aparecer montada com todo o elenco ou com apenas parte dele. Será construída em diferentes variações de movimento e marchinhas de carnaval.

Marcha soldado: marinheiros em exercício físico pelas ruas. No primeiro momento os comandos são sobre a cidade e vida de marinheiro. Fazem uma parada para respirar. Estudantes normalistas entram em cena. Eles observam.

As normalistas: Grupo de estudantes em festa e brincadeiras. Comentam sobre revistas e homens nus. Há um clima de descoberta da sexualidade, corpo masculino. É o antes da escola. Revistas e risos passam entre elas. A cena é cortada pelo som das marchas dos marinheiros.

Marinheiros e normalistas: Esta cena é uma fusão das duas cenas anteriores. É nela que acontece a troca de olhares entre Angela e Mario. Através dos comandos é marcado um futuro encontro na saída das aulas.

Cena do Bloco: Anuncia o amor, a paixão, o frenesi. O bloco é mais acelerado e anárquico, propondo um jogo de choque entre os corpos. No final sobram três marinheiros.

Cena do primeiro encontro: Os três estão na frente do colégio, assoviam e aparecem várias estudantes no fundo do palco. Tudo vira uma farra. Há uma atenção entre Mário e Angela. Um dos marinheiros encontra uma garota, outro não.

Mário e Angela: Formam-se dois casais e um pastel. O casal se despede e sai. Fica Mário e Angela se beijando de forma inocente. Pedro observa de longe. Tenta sair, mas volta e se mostra também interessado por Angela. Os três formam um bloco, em brincadeiras. Por trás aparece um vulto. Eles saem cantando.

Quem sabe, sabe. Conhece bem,
como é gostoso gostar de alguém. (bis)

Ah morena, deixa eu gostar de você

Boêmio sabe beber

Boêmio também tem querer.

Quem sabe, sabe. Conhece bem,
como é gostoso gostar de alguém. (bis)

Anjo: o anjo é um personagem que anuncia algo que ninguém entende. Ele, nesta cena, deixa ao espectador dar o sentido que quiser. No final ele foge do som que vem de longe.

Bloco: Cantando “mamãe eu quero mamar”. Os brincantes vêm grávidos, outros como bebês. Sempre uma farra. No meu estão Mário, Angela e Pedro. Angela é a única que não brinca, está de fato grávida. Mário e Pedro sempre dividindo sua atenção. Para acabar a farra entra uma mulher que espanta a todos, mas só Angela não consegue se mexer.

Maria-Negra: Maria é uma mulher da rua, xinga todo mundo. Tenta agredir Angela, mas como ela não reage, para. Observa Angela grávida, ri disso. Canta e começa a contar de sua própria vida, da zona, do glamuor, da vida com muitos homens, da boêmia, da liberdade e de todo o preço que se paga por isso, por suas escolhas. Festeja a vida apesar dos olhares de reprovação de todos que por ela passam. Sai de cena rindo e xingando o mundo. Deixa Angela sozinha.

Angela vive: Angela só no centro do palco. Ao fundo as vozes do bloco cantando outra marchinha. A atriz é substituída por qualquer outra atriz que queira dar o seu depoimento de vida. É uma hora para as mulheres, da zona central, falarem sobre o começo da profissão. A cena termina com o bloco invadindo o palco, aplaudindo e saindo, levando todas.

SEGUNDA PARTE:

Palco vazio, som de navio.

Cena das Madames: Cena de camarim. Cada madame vai para o palco, acompanhada de dois rapazes. Cada uma apresenta um pequeno número. No final o salão está montado e elas estão fazendo cabelos e unhas. Todos cantam, há uma grande festa que se anuncia. De longe um som de gritos de mulheres. Todas gritam que os marinheiros americanos chegaram. Mulheres e bichas ficam agitadas.

Cena do Baile: Um baile de alto glamour. Todo ele recupera a elegância e o poder da zona do meretrício de Belém na década de 40 (pesquisar a PRC 5 na época). Há um rádio que se houve em cena, que anima a festa. As vozes das grandes cantoras embalam a recepção das mulheres para os americanos. Os encontros de amor são acertados no salão e marcados para os quartos. Angela encontra um marinheiro.

O marinheiro americano: Angela, no quarto com um dos americanos, ganha muito dinheiro, presentes e é seduzida com paixão, mas demonstra profissionalismo. Quase no final do encontro, Angela ouve um assóvio – o mesmo da cena do primeiro encontro – e sabe que é Mário, seu grande amor. Espera o americano dormir e sai.

Mário, o ganha tudo: Angela encontra-se com Mário. Por eles passa o bloco. Eles brincam como recordando trechos dos blocos anteriores. Memórias e risos. Tem muito tesão no ar e eles trepam. Só que desta vez é ela que enche o seu homem de dinheiro, presentes e paixão. Ela dorme e Mário sai. O inverso da cena anterior.

Cena das mulheres na zona: A cena é formada pela passagem do bloco. Ficam somente as mulheres e cada uma, fala de seu homem, da vida, de filhos. É uma cena entre Angela e as mulheres da zona. No final um homem aparece chamando Angela. Isso é festejado como um possível programa.

Pedro, o traidor: Pedro vem seduzir Angela, quer ficar com ela. Angela diz que não pode, ele não é um freguês, é um amigo de Mário. Eles brigam e Pedro grita pra Angela que ela não

sabe de nada; é uma otária. Conta que Mário é um safado e que não ama Angela como ele. Conta que depois de amanhã, Mário estará se casando na Basílica de Nazaré. Que tudo foi pago por ela: casa, móveis, viagem de lua de mel, alianças e inclusive, o vestido da noiva. Angela começa a bater em Pedro expulsando ele de cena.

Angela, a louca: A dor de Angela é tamanha. As mulheres acodem. O bloco passa só com os homens. É como um delírio de Angela. Ela diz que vai está no casamento, as mulheres aconselham que ela pese melhor; talvez não vala-a-pena. O bloco passa, as mulheres saem e Angela fica só. Um vulto.

Anjo, Maria-Negra e o Bloco: o anjo entra em cena e dança com Angela, ela chora baixinho. As mulheres entram acompanhadas de Maria-Negra. Estão como sonâmbulas em um bloco de carnaval da dor.

TERCEIRA PARTE:

A briga de rua: dia de correria. O bloco se torna arruaceiro. Conflitos. Espancamento, roubos. As mulheres estão na briga, apanham e batem. Angela quer matar e morrer. A polícia chega, mulheres se protegem. Tentam calar Angela que esbraveja contra todos. Jura que Mário vai pagar caro por tudo. Anuncia que vai sim a igreja no dia seguinte.

A igreja: Casamento de Mário. O noivo entra e Angela já está lá. A espera do noivo é a espera de Angela. A noiva entra. Na marcha nupcial, Angela faz uma súplica de amor em voz alta. É isso que o público ouve como marcha. Na pergunta do padre, Angela explode. Primeiro baixinho, sussurrado, dando tempo de Mário reconhecê-la e xingá-la de puta. Angela magoada, machucada reza o rosário da putaria. É retirada da igreja por amigos militares de Mário.

A delegacia: Cheia de foliões bêbados que cantam marchinhas deixando o delegado louco. É toda farsa está cena. Delegado interroga Angela e debocha do ato amoroso; pra ele ridículo, afinal ela é uma puta. Mulheres da zona invadem a delegacia. Tudo vira uma gandaia só. Angela é liberada, afinal, é carnaval.

A cidade é festa só: Toda a cidade ta em festa. A zona é o próprio carnaval. Angela atravessa tudo como se nada existisse. Entra em sua pensão.

Vestida para morrer: Angela experimenta vestidos. O anjo lhe observa, traz o fogo. Maria-negra lhe veste, não sem antes lhe banhar de alcool. A música de carnaval está ao fundo. Angela termina a cena bela.

A chama da paixão: O bloco invade todos os espaços. É carnaval em todo o seu apogeu. Pedro está vestido de marinheiro. Angela bela no meio do bloco, está em delírio. Pedro se aproxima dela, puxa um cigarro e pede pra que ele acenda. Pedro acredita que isso representa que agora ela pode ser dele. Acende o fósforo, o cigarro, quando Angela puxa sua mão em direção ao seu corpo. Tudo é chama, labaredas. Abre-se um círculo em volta do corpo que se mantém em pé, defumada por Maria-negra. Nova sirene. O bloco se dispersa, engulindo Angela, que desaparece. No palco só fica Pedro no colo do Anjo, como a pietá. Tudo se transforma (decidir posteriormente).

O bloco de cinzas: O bloco invade o palco despedindo-se da platéia e prometendo voltar no ano que vem.

FIM