



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ARTES DOUTORADO EM ARTES

BRUNO SÉRVULO DA SILVA MATOS

CARTOGRAFIA DO TEATRO:

Contexto, políticas e poéticas do teatro de grupo em Macapá

BELÉM/PA 2022

BRUNO SÉRVULO DA SILVA MATOS

CARTOGRAFIA DO TEATRO:

Contexto, políticas e poéticas do teatro de grupo em Macapá

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Artes.

Orientador (a): Profa. Dra. Bene Martins

Linha de pesquisa: Memórias, Histórias e Educação em Artes.

BELÉM/PA 2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará

Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M425c Matos, Bruno Sérvulo da Silva.
Cartografia do Teatro : Contexto, políticas e poéticas do teatro de grupo em Macapá / Bruno Sérvulo da Silva Matos.
— 2022.
215 f. : il. color.

Orientador(a): Prof^ª. Dra. Benedita Afonso Martins Tese
(Doutorado) - Universidade Federal do Pará,
Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em
Artes, Belém, 2022.

1. Teatro, Artes, Grupos teatrais, Macapá. I. Título.

CDD 701.18



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE TESE DE DOUTORADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.

Aos vinte e quatro (24) dias do mês de setembro do ano de dois mil e vinte e dois (2022), às nove (09) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se sob a presidência da orientadora professora doutora Benedita Afonso Martins (Bene Martins), conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Tese de **BRUNO SÉRVULO DA SILVA MATOS**, intitulada: **CARTOGRAFIA DO TEATRO: Contexto, políticas e poéticas do teatro de grupo em Macapá**. Perante a Banca Examinadora, composta por: Benedita Afonso Martins (Presidente); Ivone Maria Xavier De Amorim Almeida (Examinador Interno); Cesário Augusto Pimentel de Alencar (Examinador Interno); José Flávio Gonçalves da Fonseca (Examinador Externo à Instituição) e Romualdo Rodrigues Palhano (Examinador Externo à Instituição). Dando início aos trabalhos, a Professora Doutora Benedita Afonso Martins (Bene Martins), passou a palavra ao doutorando, que apresentou a Tese, com duração de quarenta e cinco minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo doutorando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em **APROVADO**, com o **conceito EXCELENTE e recomendação de publicação da tese, na íntegra**. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo doutorando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Benedita Afonso Martins agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo doutorando. Belém-Pa, 24 de setembro de 2022.

BENEDITA AFONSO MARTINS (BENE MARTINS)

IVONE MARIA XAVIER DE AMORIM ALMEIDA

CESARIO AUGUSTO PIMENTEL DE ALENCAR

JOSÉ FLÁVIO GONÇALVES DA FONSECA

ROMUALDO RODRIGUES PALHANO

BRUNO SERVULO DA SILVA MATOS

Dedico este trabalho ao meu pai, Paulo Augusto, e à minha avó, Manoela Augusta. Dois artistas que me ensinaram a viver, sentir e fazer arte. Hoje, sou o resultado dos seus esforços e ensinamentos. Obrigado!

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Instituto Federal do Amapá que me concedeu o privilégio de me aperfeiçoar, demonstrando que somente por meio da educação podemos sonhar com um país menos desigual. À minha orientadora, Bene Martins, que me ajudou nessa trajetória, tornando-a menos traumática, segura e, em muitos momentos, me fez acreditar, sempre que eu fraquejava. Ao programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Agradeço a todos os(as) artistas que me acolheram em seus grupos, sem os quais esse trabalho não existiria. Aos meus amigos de curso, mesmo ocupados e lidando com seus próprios *demônios*, nunca se negaram a me incentivar. Aos meus pais, minhas irmãs, meus sobrinhos e minha filha - os pilares que me sustentam. E, por último e não menos importante, Elton Santos, companheiro, parceiro, incentivador para todas as horas e que jamais mediu esforços para que eu chegasse aqui.

**“Não existe arte que ensine a ler no rosto as feições da alma”
William Shakespeare**

**“A arte lava da alma a poeria da vida cotidiana”
Pablo Neruda**

RESUMO

MATOS, Bruno. Teatro macapaense: Contextos, espaços, grupos teatrais. 2021. Fls. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-graduação em Artes, UFPA, Belém.

Esta pesquisa derivou a construção de uma tese dividida em quatro partes ou quatro atos. A princípio, a feitura da composição do arquivo sobre grupos teatrais, induziu-me para o método cartográfico e, possivelmente, ao etnográfico. Para início dos estudos, foi necessário conhecer e escrever sobre o panorama do teatro amapaense, com a finalidade de lançar um olhar crítico e sócio-político-cultural sobre os cenários do teatro no Amapá. Observei que havia uma quantidade enorme de material sobre teatro em geral, mas sobre grupos teatrais do Amapá nenhuma ou poucas referências. Comecei por referências bibliográficas: Elderson, MELO. *Teatro de Grupo: Trajetória e prática do teatro acriano – 1970 a 2010*. 2006. Samantha Agustin, COHEN. *Teatro de grupo: Trajetória e relações. Impressões de uma visitante.*, 2010. Um autor específico é, constantemente, utilizado por quaisquer pesquisas, no que diz respeito às atividades teatrais amapaenses, o professor-pesquisador, Romualdo Palhano, da Universidade Federal do Amapá. Esse autor serviu como suporte bibliográfico principal, para uma pesquisa que até então, estava no lusco-fusco, pois, apesar de saber que havia trabalhos teatrais no Estado do Amapá, eu os desconhecia. Assim, decidi mudar o foco principal do trabalho e me dedicar a um objeto: os grupos de teatro do Amapá. Ou seja, a pesquisa deixou de ser exclusivamente bibliográfica e passou a ser *in loco*. A cartografia é uma ciência que, tradicionalmente, refere-se à habilidade de elaborar mapas, cartas e outras formas de representar e descrever, detalhadamente, ou expressar objetos, fenômenos físicos e socioeconômicos. É, também, uma demarcação, ou territorialização; uma determinação de espaços com a finalidade de orientação e de conhecimento a respeito dessas mesmas porções espaciais. Amparado por essas características, deixei que a pesquisa seguisse seu processo, explorando cada parte que se sobressaía, seus desdobramentos, porém, com o cuidado de não perder de vista o objetivo principal: registrar, quantificar, qualificar, quando for preciso, sem esquecer seu caráter libertário. Percebi que minha pesquisa também possuía um caráter etnográfico. Afinal, a etnografia é um método das ciências sociais, mas não apenas, principalmente da antropologia, em que o principal foco é um estudo das culturas e o comportamento de determinados grupos sociais. No primeiro ato, faço um breve panorama histórico das atividades de cunho teatral desenvolvidas no Estado do Amapá. Passeio pela cronologia mais ou menos fiel de imagens selecionadas que contam como o teatro, seja com o primeiro prédio ou nas primeiras atividades teatrais, vem sendo apreciada, vivenciada, constituída no Estado. No segundo ato, piso o terreno movediço, por assim dizer, das políticas públicas de incentivo às artes cênicas. De todos os atos, este é aquele ao qual dediquei cuidado especial, por tocar em questões conflituosas, por dialogar com temas caros às instituições públicas governamentais e não governamentais, e por descortinar situações visíveis, porém mudas, caladas por uma opressão conveniente. O terceiro ato é dedicado aos espaços teatrais ou aos lugares de teatro. A cidade de Macapá possui poucos espaços institucionais, constituídos como lugar de teatro, o que leva muitos grupos teatrais a buscarem alternativas para o desenvolvimento de suas atividades. Destaco, com essa evidência, que não apenas os lugares de teatro são necessariamente espaços teatrais. Surgem outros territórios, ditos aqui como “alternativos”. O quarto ato, eu considero a alma do projeto de pesquisa. É nele que dedico e concentro esforços para construir uma espécie de narrativa, que expresse todos os anseios, alegrias, lutas dos grupos teatrais para fazerem arte, para se fazerem existir, em um lugar em que a valorização artística é tão incipiente. A cada conversa, a cada descrição dos grupos e suas atividades, era o descortinar de um perfil apaixonante. Independentemente, das farsas e dos disfarces, dos dissonantes discursos, das máscaras e maquiagens, busquei descrever e reverberar vozes que gritam, choram, lamentam, suplicam para se fazerem ouvir, mas também riem e trazem e sentem felicidade.

Palavras-chave: Teatro, Artes, Grupos Teatrais, Macapá.

ABSTRACT

MATOS, Bruno. Macapaense theater: Contexts, spaces, theater groups. 2021. Fls. Thesis (Doctorate in Arts) - Graduate Program in Arts, UFPA, Belém.

This research derived the construction of a thesis divided into four parts or four acts. At first, the composition of the archive on theater groups led me to the cartographic method and, possibly, to the ethnographic one. To begin the studies, it was necessary to know and write about the panorama of Amapá's theater, with the purpose of casting a critical and socio-political-cultural eye on the theater scenarios in Amapá. I observed that there was a huge amount of material about theater in general, but about Amapá theater groups there were none or few references. I started with bibliographic references: Elderson, MELO. Teatro de Grupo: Trajetória e prática do teatro acriano - 1970 a 2010. 2006. Samantha Agustin, COHEN. Group Theater: Trajectory and relations. Impressions of a visitor, 2010. A specific author is constantly used by any research, regarding the Amapaense theatrical activities, the professor-researcher, Romualdo Palhano, from the Federal University of Amapá. This author served as the main bibliographic support for a research that, until then, was in its twilight stage, because, although I knew that there were theatrical works in the State of Amapá, I did not know about them. Thus, I decided to change the main focus of the work and dedicate myself to an object: the theater groups in Amapá. In other words, the research stopped being exclusively bibliographical and became in loco. Cartography is a science that, traditionally, refers to the ability to elaborate maps, charts and other forms to represent and describe, in detail, or express objects, physical and socioeconomic phenomena. It is also a demarcation, or territorialization; a determination of spaces for the purpose of orientation and knowledge about these same spatial portions. Supported by these characteristics, I let the research follow its process, exploring each part that stood out, its unfoldings, however, taking care not to lose sight of the main objective: to register, to quantify, to qualify, when necessary, without forgetting its libertarian character. I realized that my research also had an ethnographic character. Ethnography, after all, is a method of the social sciences, but not only, especially anthropology, in which the main focus is a study of the cultures and the behavior of certain social groups. In the first act, I make a brief historical overview of the theatrical activities developed in the State of Amapá. I go through a more or less faithful chronology of selected images that tell how the theater, be it with the first building or in the first theatrical activities, has been appreciated, experienced, constituted in the State. In the second act, I tread the shaky ground, so to speak, of the public policies of incentive to the performing arts. Of all the acts, this is the one to which I dedicated special care, for touching on conflicting issues, for dialoguing with themes dear to public governmental and non-governmental institutions, and for unveiling visible but silent situations, silenced by a convenient oppression. The third act is dedicated to the theatrical spaces or the places of theater. The city of Macapá has few institutional spaces, constituted as places for theater, which leads many theater groups to seek alternatives for the development of their activities. I emphasize, with this evidence, that not only places of theater are necessarily theatrical spaces. Other territories, said here to be "alternative," have emerged. The fourth act, I consider the soul of the research project. It is in it that I dedicate and concentrate my efforts to build a kind of narrative that expresses all the anxieties, joys, and struggles of the theater groups to make art, to make themselves exist, in a place where artistic valorization is so incipient. Each conversation, each description of the groups and their activities, was the unveiling of a passionate profile. Regardless of the farces and disguises, the dissonant speeches, the masks and make-up, I sought to describe and reverberate voices that scream, cry, lament, beg to be heard, but also laugh and bring and feel happiness.

Keywords: Theater, Arts, Theater Groups, Macapá.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Morte do soldado cristão Atalaia	p. 40
Imagem 2 – Encontro do cavaleiro cristão (branco) e o cavaleiro mouro (vermelho): O início da batalha	p. 40
Imagem 3 – 1946 – Plateia do Ex- Cine-Teatro Territorial, aos fundos a entrada principal de acesso ao Teatro pela lateral esquerda do Grupo Escolar Barão do Rio Branco.	p. 43
Imagem 4 – 1954 – Solenidade oficial no Palco Auditório do Cine-Teatro Territorial	p. 44
Imagem 5 – Creuza Bordalo – ontem e hoje	p. 45
Imagem 6 – Barracão da Prelazia	p. 46
Imagem 7 – Pluft, o Fantasminha (1959/60)	p. 48
Imagem 8 – MOBREAL: Retomada no movimento teatral	p. 50
Imagem 9 – Uma cruz para Jesus – 1970	p. 52
Imagem 10 – “Como carniça urubu...ou decomposição”	p. 54
Imagem 11 – “A mulher do fim do mundo”, Casa circo cênica. Cia de Artes Tucujus	p. 54
Imagem 12 – “Entre seres”, Trecos InMundos	p. 55
Imagem 13 – Experimento cênico Nós entre Nós.	p. 55
Imagem 14 – Cartaz de divulgação	p. 56
Imagem 15 – Oficina	p. 56
Imagem 16 – In Solos Tucujus I	p. 56
Imagem 17 – In Solos Tucujus II	p. 57

Imagem 18 - Imagem: Cortejo cultural em comemoração à aprovação de implantação do curso de teatro	p. 65
Imagem 19 – Chica Fulô de Mandacarú – Cia. Casa Circo	p. 69
Imagem 20 - Espaço cultural Cangapé	p. 73
Imagem 21 – Espaço Supernova: Teatro experimental	p. 74
Imagem 22 – Pedra fundamental	p. 76
Imagem 23 – Teatro das Bacabeiras	p. 77
Imagem 24 – Teatro das Bacabeiras por dentro	p. 77
Imagem 25 - Artistas amapaense formam movimento	p. 80
Imagem 26 – Projetor de cinema utilizado no Teatro das Bacabeiras	p. 81
Imagem 27 – Fotografias de Vera Fisher em espetáculo teatral	p. 82
Imagem 28 – SESC Porão	p. 87
Imagem 29 – Vamos comer teatro	p. 87
Imagem 30 – Panfletos de divulgação – Vamos comer teatro I	p. 87
Imagem 31 – Panfletos de divulgação Vamos comer teatro II	p. 87
Imagem 32 – Aldeia das Artes SESC I	p. 88
Imagem 33 – Aldeia das Artes SESC II	p. 88
Imagem 34 – Aldeia das Artes SESC III	p. 88
Imagem 35 – Aldeia das Artes SESC IV	p. 88
Imagem 36 – Auditório SESC – Apresentação da Cia Artes Tucujus com o espetáculo Patativa Tucujus I	p. 89
Imagem 37 – Auditório SESC Amapá – Apresentação da Cia Trecos InMundos	p. 89
Imagem 38 – Auditório SESC Amapá – Apresentação da Cia Trecos InMundos II	p. 90
Imagem 39 – A mulher do fim do mundo	p. 91
Imagem 40 – Fachada do Teatro Marco Zero	p. 93
Imagem 41 – Caixa Cênica e plateia	p. 94
Imagem 42 – Entrada interna	p. 94
Imagem 43 – Inauguração do ponto de cultura Estaleiro cultural	p. 95

Imagem 44 – CEU das Artes	p. 97
Imagem 45 – Espetáculo Cristo por Elas	p. 99
Imagem 46 – Espetáculo O Messias	p. 100
Imagem 47 – Teatro Caixa-preta	p. 101
Imagem 48 - Apresentação da peça <i>Romeu e Julieta</i> pelo Grupo Galpão em Ouro Preto (MG), 2012.	p. 104
Imagem 49 –A exceção e a regra	p. 106
Imagem 50 – A saga de Canudos	p. 106
Imagem 51 - João Cheroso e João do Céu: vendendo cordel	p. 108
Imagem 52 – Cartaz Palhaceata	p. 112
Imagem 53 – Concentração de palhaços	p. 112
Imagem 54 – Palhaçaria Cia. Trecos InMundos	p. 130
Imagem 55 – Print Cia. Trecos InMundos	p. 131
Imagem 56 – Desenho à mão, Sandro Brito	p. 133
Imagem 57 – Entre Seres	p. 134
Imagem 58 – Entre Seres II	p. 134
Imagem 59 – Espetáculo Malacabados	p. 135
Imagem 60 – Monumento Marco Zero	p. 139
Imagem 61 – Banner do Grupo Marco Zero do Equador	p. 139
Imagem 62 – Tina Araújo	p. 141
Imagem 63 – Fantoches na plateia	p. 141
Imagem 64 – Cartaz Bar Caboclo	p. 147
Imagem 65 – Cartaz Bar Caboclo II	p. 147
Imagem 66 – Peça “No tempo da ditadura” (2005)	p. 152
Imagem 67 – Espetáculo “Pecado”	p. 152
Imagem 68 – Cartazes do curta teatro	p. 160
Imagem 69 – Oficina de teatro	p. 162
Imagem 70 – Oficina de teatro para crianças	p. 162
Imagem 71 – Espaço Casa Circo	p. 167
Imagem 72 – Espaço Casa Circo II	p. 167
Imagem 73 – Chica Fulô de Mandacaru	p. 169
Imagem 74 – Chica Fulô de Mandacaru II	p. 169
Imagem 75 – Tecno-palafítico	p. 173
Imagem 76 – Tecno-palafítico II	p. 173
Imagem 77 – A roupa que veste o homem (2017)	p. 174

Imagem 78 – Os acrobatas (2015)	p. 174
Imagem 79 – Cartaz SESC – A Mulher do Fim do Mundo	p. 175
Imagem 80 – Cartaz “Bent”	p. 179
Imagem 81 – Cena espetáculo “Bent”	p. 179
Imagem 82 – Curupira	p. 183
Imagem 83 – Nota de esclarecimento	p. 184
Imagem 84 – Barracão da Tia Gertrudes. Festividade de São José. Ciclo de Marabaixo	p. 186
Imagem 85 – Cartaz de divulgação – Cabaret da resistência	p. 187
Imagem 86 – Barbárie	p. 189
Imagem 87 – ensaio fotográfico da performance “Barbárie” (2019)	p. 189
Imagem 88 – Espaço Cangapé	p. 194
Imagem 89 – Membros fundadores	p. 195
Imagem 90 – Espetáculo Flor do Bolão	p. 197
Imagem 91 – Teatro Animado – Flor do Bolão	p. 198
Imagem 92 – Espetáculo “Mistério no picadeiro”	p. 200

SUMÁRIO

PRÓLOGO	p. 15
ATO I - AMAPÁ: ÚLTIMA FRONTEIRA CULTURAL	p. 32
CENA 1.1 - PANORAMA HISTÓRICO DO TEATRO NO AMAPÁ: EM FATOS E FOTOS.	p. 38
ATO II - POLÍTICAS CULTURAIS	p. 57
CENA 2.1 – EDITAIS	p. 59
CENA 2.2 - O CURSO DE TEATRO NO AMAPÁ	p. 64
ATO III - ESPAÇOS TEATRAIS PARA GRUPOS DE TEATRO EM MACAPÁ	p. 70
CENA 3.1 - TEATRO DAS BACABEIRAS	p. 76
CENA 3.2 - SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO (SESC) – AMAPÁ	p. 83
CENA 3.3 - TEATRO MARCO ZERO	p. 92
CENA 3.4 - CEU DAS ARTES	p. 97
CENA 3.5 - ESPAÇOS ALTERNATIVOS	p. 102
ATO IV - GRUPOS TEATRAIS DA CIDADE DE MACAPÁ	p. 115
CENA 4.1 – CIA.TRECOS INMUNDOS	p. 127
CENA 4.2 - CIA DE TEATRO MARCO ZERO DO EQUADOR	p. 136
CENA 4.3 – LÍNGUA DE TRAPO	p. 144
CENA 4.4 – ÓI NÓIZ AKÍ	p. 156
CENA 4.5 - CIA DE TEATRO CASA CIRCO	p. 165
CENA 4.6 – GRUPO MOVIMENTO CULTURAL DESCLASSIFICÁVEIS	p. 176
CENA 4.7 – CIA. DE TEATRO CANGAPÉ	p. 191
ÚLTIMO ATO - IN)CONCLUSÃO: FECHAM-SE AS CORTINAS PARA QUE SE ABRAM OBRAS	p. 202
REFERÊNCIAS	p. 211

PRÓLOGO

Minha peça começa com o ator que desce à plateia, estrangula um crítico e, de um livrinho preto, lê todas as humilhações que sofreu e tomou nota. Depois vomita sobre o público. Em seguida, afasta-se e dá um tiro na cabeça.
Ingmar Bergman

O teatro, enquanto linguagem, sempre despertou fascínio em mim. Aos doze anos tive minha primeira experiência com o teatro e essa é uma bela lembrança cultivada. À época, fora ofertado um curso livre de atuação, na minha cidade natal. Não me saí muito bem, pelo que me lembro. Tinha dificuldade para decorar o texto e era muito tímido, mas, minha nossa! Como eu gostava daquele ambiente, aparentemente louco; aliás, uma das características dos artistas, é a irreverência, a inteligência, sagacidade para brincar com palavras, gestos e outros elementos indispensáveis à boa cena. Essa paixão latente esperou muito para vir à tona. Agora, assumida, exige dedicação, conhecimento, deleite para que eu possa desfrutar esteticamente, ainda mais, ao assistir espetáculos teatrais. Não tenho habilidade para ator, mas muita para apreciador e pesquisador das artes cênicas.

Ousei, inclusive, no passado, escrever algumas peças, apenas por diversão¹. Mas minha relação com as artes, de uma maneira geral, sempre esteve ligada, principalmente, às atividades educativas. Porém, entre gostar ou apreciar uma linguagem artística e estudá-la ou pesquisá-la, há um hiato enorme. No meu percurso acadêmico, por minha formação basilar em Letras, sempre relatei a literatura com outras linguagens artísticas por intersemiose². Na graduação, especialização e mestrado, pesquisei a relação entre cinema e literatura em determinadas obras fílmicas e literárias.

Depois de alguns anos atuando na educação, diretamente com as linguagens artísticas, percebi que já poderia me lançar em uma pesquisa de suporte, não apenas bibliográfica, e sobre uma linguagem diferente de outrora.

¹ Em 2020 foi publicado meu primeiro livro de contos e peças de teatro, *Soturnos*. Contos e peças estas resgatadas e reescritas.

² Semiótica é o estudo dos signos, nesse caso, os signos artísticos. Charles Peirce foi um pesquisador que dedicou especial atenção a essa relação. A intersemiose, por extensão, a grosso modo, é a intersecção entre linguagens artísticas.

O teatro foi minha escolha, naturalmente, em diálogo com outras artes. Vivendo e trabalhando, há mais de quinze anos, no Estado do Amapá, lugar que me acolheu e escolhi como pátria-minha, senti que era o momento para propor uma pesquisa sobre teatro, neste caso, de Macapá, capital do Estado do Amapá. Algumas inquietações me induziram às buscas, ora iniciadas: Entender as especificidades do teatro no Estado do Amapá; quem são os artistas locais? o que os move para os palcos? e suas produções teatrais? dificuldades enfrentadas por esses artistas no fazer teatral.

Para início dos estudos, foi necessário conhecer e escrever sobre o panorama do teatro amapaense, com a finalidade de lançar um olhar crítico e sócio-político-cultural sobre os cenários do teatro no Amapá. Admito que, a princípio, meu conhecimento sobre teatro era bastante empírico. Precisava me debruçar sobre o estudo de uma linguagem artística da qual não possuía conhecimento teórico e técnico, por assim dizer. Observei que havia uma quantidade enorme de material sobre teatro em geral, mas sobre grupos teatrais³ do Amapá nenhuma ou poucas referências. Comecei por referências bibliográficas: Elderson, MELO. *Teatro de Grupo: Trajetória e prática do teatro acriano – 1970 a 2010*. 2006. Samantha Agustin, COHEN. *Teatro de grupo: Trajetória e relações. Impressões de uma visitante.*, 2010. Contudo, ainda não havia encontrado o livro certo, ou aquele que iluminasse meu caminho na pesquisa. Poucos são os autores, pelo menos até onde pesquisei, que se dedicam especificamente a esse nicho do teatro.

A busca, agora mais direcionada, por material sobre o que havia a respeito do teatro desenvolvido, no Estado do Amapá, é contínua. Um autor específico é, constantemente, utilizado por quaisquer pesquisas, no que diz respeito às atividades teatrais amapaenses, o professor-pesquisador, Romualdo Palhano, da Universidade Federal do Amapá. Esse autor serviu como suporte bibliográfico principal, para uma pesquisa que até então, estava no lusco-fusco, pois, apesar de saber que havia trabalhos teatrais no Estado do Amapá, eu os desconhecia.

³ Convém esclarecer que há discussões perenes e infindáveis no que diz respeito às nomenclaturas e conceituações para: teatro de grupo, Cia, grupo teatral, coletivo e outros. Porém, vamos utilizar todas essas configurações para nos referirmos ao teatro compreendido por seus próprios membros como grupo, sem distinções ou críticas quando ao assunto.

Os estudos, principalmente, quando tem por objeto elemento(s) artísticos *vivo(s)*, sofrem mudanças. Aliás, a pesquisa, por sua natureza, é sempre viva e passível de transformações, algumas sutis outras extremas. No meu caso, não foi diferente. Depois de começar a ler sobre o assunto, adentrei a uma *comunidade* desconhecida por mim e, ao mesmo tempo, provocativa. Tal provocação fez eco porque eu já havia percebido diversas situações angustiantes que assolavam esses grupos artísticos, devido ao contexto adverso em que trabalham. Assim, decidi mudar o foco principal do trabalho e me dedicar a um objeto: os grupos de teatro do Amapá.

A mudança, ou ampliação do foco da pesquisa, adveio da necessidade de um olhar aproximado para esses grupos, tendo em vista que quase todas, senão todas, as pesquisas e estudos sobre o teatro desenvolvidos no Amapá, concentravam-se no seu caráter histórico. Sem desmerecer esse ponto, porque eu também concentro uma parte dos meus escritos sobre esse panorama, convenci-me de que chegara o momento de estudar sobre os traços identitários dos grupos teatrais atuantes e suas transformações diante de um cenário artístico-político-social específico. Ou seja, a pesquisa deixou de ser exclusivamente bibliográfica e passou a ser *in loco*.

As primeiras problemáticas surgiram logo após essa mudança: quantos grupos teatrais em atividade há no Amapá? Qual(is) o(s) suporte(s) teórico(s) utilizar para a pesquisa? Com os objetivos ainda meio nebulosos, comecei por assistir algumas peças desses grupos, para melhor entender o perfil dos trabalhos apresentados e para promover uma aproximação, tímida a princípio, com os grupos e seus membros. O primeiro espetáculo foi *Um lugar de chuva*, da companhia *Frêmito Teatro*. A peça escrita e atuada por dois professores da Universidade Federal do Amapá, Raphael Brito e Wellington Dias, representava, de modo poético, a vida de dois amapaense.

Nesse primeiro contato com o trabalho teatral, pude ter uma visão mais específica sobre o curso de Teatro, da Universidade Federal do Amapá, e as dificuldades enfrentadas para implantar e manter a graduação. Nessa mesma entrevista, primeiro com os artistas, depois com os professores⁴, além de

⁴ Durante as entrevistas, tive o cuidado em diferenciar entrevistados atores e entrevistados professores - mesmo quando o ator e professor eram a mesma pessoa -

informações de como o curso de Licenciatura em Teatro se desenvolve, recebi uma lista de grupos, a partir dos conhecimentos desses artistas/professores, que poderiam fornecer material para meu estudo. Esse foi o ponto inicial e também desencadeador de outras questões que demonstraram a amplitude da pesquisa, e que precisava haver um recorte do objeto. Apenas nessa conversa inicial, foi possível catalogar, ou cartografar, pelo menos vinte grupos teatrais em atividade, não no Estado do Amapá, e sim na cidade de Macapá, capital do Estado.

De modo que, percebi a urgência de delimitar a pesquisa, inicialmente pensada para o Estado do Amapá. Após essas constatações, a pesquisa enfocará somente os grupos da capital, Macapá. Ciente, ainda, da volatilidade dos grupos: no mesmo passo em que grupos são criados com relativa rapidez, são também dissolvidos. Outro recorte se impôs, o de quais critérios adotar para selecionar os grupos de estudo. Assim, optei pelos grupos com mais de quatro anos de atuação, aqueles com relativa representatividade junto ao público expectador e concentrando-me apenas naqueles com atuação na capital, lugar onde é o centro cultural do Estado, no que se refere à quantidade e frequência de atividades artísticas.

Para respaldar esse rol de grupos teatrais, e para ter um olhar mais concreto, sem perder grupos com atuações relevantes, utilizei as inscrições nos editais lançados pelos governos Estadual e Municipal, os quais têm como objetivo promover e fomentar as artes no Estado e no Município. O problema, aparentemente, alargara-se: boa parte dos grupos que se candidatavam para concorrer às vagas nos editais eram criados apenas para aquele fim e não possuíam uma atuação constante. Por outro lado, essa mesma lista serviu para o processo contrário: ao invés de incluir alguns grupos, foi possível verificar quais grupos não se encaixavam na proposta da pesquisa.

Particpei de um evento nacional sediado no Estado do Amapá e de um Festival de teatro (*In Solos Tucujús*) promovido pela *Cia de Artes Tucujús*. Na ocasião, foi possível estreitar as relações com atores de outros grupos e compreender complexidades, no que se refere à cultura, sobre suas atividades etc. O primeiro grupo que tive contato foi o *Trecos In Mundos*. Na ocasião, o que

suas atuações enquanto artistas e professores são distintos, logo, o olhar sobre a arte e suas atuações, também o são.

parecia ser apenas uma aproximação para estabelecer laços, transformou-se em uma conversa cheia de informações valiosas, as quais, mais tarde, serviriam de suporte para uma investigação mais profunda sobre os meandros das experiências do fazer teatral na cidade.

Este foi o instante do nascimento, ou despertar, sobre quais procedimentos metodológicos seguir. A princípio, a feitura da composição do arquivo sobre grupos teatrais, induziu-me para o método cartográfico e, possivelmente, ao etnográfico, ciente, no entanto, de que o caminho se perfaz caminhando, isto é, haverá momentos que serei meio conduzido pela riqueza de documentos, entrevistas, achados felizes que, por vezes, o pesquisador encontra. Aí, não poderei seguir à risca somente uma metodologia. A cartografia é uma ciência que, tradicionalmente, refere-se à habilidade de elaborar mapas, cartas e outras formas de representar e descrever, detalhadamente, ou expressar objetos, fenômenos físicos e socioeconômicos. É, também, uma demarcação, ou territorialização; uma determinação de espaços com a finalidade de orientação e de conhecimento a respeito dessas mesmas porções espaciais. Pensando na tradicionalidade da função cartográfica, limites também são traçados quando se colocam, como objetos, ou melhor, sujeitos de estudo, grupos, pessoas, entidades, associações, representatividades e expressões culturais.

Embora a compreensão da cartografia seja ampla e inclui o pesquisador como sujeito participante, estamos vivendo uma época em que grandes questões sociais, políticas, culturais são revestidas de uma conotação espacial e interconectadas mundialmente, creio necessitar de um diálogo mais amplo com outras áreas do conhecimento, no decorrer da pesquisa.

O termo “cartografia” utiliza especificidades da geografia para criar relações de diferença entre “territórios” e dar conta de um “espaço”. Assim, “Cartografia” é um termo que faz referência à ideia de “mapa”, contrapondo à topologia quantitativa, que caracteriza o terreno de forma estática e extensa, uma outra de cunho dinâmico, que procura capturar intensidades, ou seja, disponível ao registro do acompanhamento das transformações decorrias no terreno percorrido e à implicação do sujeito percebido no mundo cartografado (FONSECA e KIRST, 2003, p. 92).

Trata-se, portanto, de algo além do mapeamento físico, envolve o movimento das relações, dos jogos de poder, das lutas e enfrentamentos, da

subjetivação, estetização, da resistência e da liberdade, por exemplo. Globalização, multiculturalismo, mundialização implicam reflexões de dimensões espaciais e, claro, ideológicas, as quais (de)formam o conhecimento e um processo de (des)territorialização do pensamento se torna mais complexo e desafiante.

Gilles Deleuze, em seu artigo *Um novo Cartógrafo*. Em: Foucault, Brasiliense, 1988, afirma que Michel Foucault contribuiu, significativamente, com esse pensamento – da desconstrução, ou desterritorialização – quando explorou a anormalidade, o marginal, o desvio do olhar do epicentro para segmentos, temas descritos como periféricos. Foucault e outros autores dessa linha de pensamento trouxeram outra epistemologia. Esta explora as bordas, focando o pensamento e a reflexão para as minorias, os desviantes, os invisíveis, pois, para o autor, aquilo que é jogado à margem, à beira dos limites, é o que constitui as fronteiras, que definem os contornos, os traçados, e que formam os desenhos, por vezes, irregulares e mais autênticos. Ou seja, a inclusão e experiências do que está fora permite ou força a proposição de outras cartografias, de outros segmentos culturais incluídos.

Quando comecei a desenvolver esta pesquisa, entendi que estava diante de minorias, daqueles que nascem e crescem no limiar. Sua condição de artista marginal não estava apenas na esfera política e social, mas nas condições de desenvolvimento de suas artes, nas dificuldades de perpetuação de suas culturas e a reverberação de suas vozes.

Deleuze desenvolveu a cartografia a partir de algumas indicações de M. Foucault, tanto que afirma se tratar de uma teoria, ou formulação, escrita a quatro mãos. Assim, creio que meu trabalho também será escrito por muitas mãos, por incontáveis mãos para ser preciso, por infinitas vozes. Busco expressar, mesmo que minimamente, sentimentos, reflexões, na maioria das vezes, angustiantes de grupos marginalizados em territórios marginais. Para tanto, atravessei as fronteiras e me desloquei para terrenos desconhecidos, desenhando as linhas de um mosaico.

Desemaranhar as linhas de um dispositivo é, em cada caso, traçar um mapa, cartografar, percorrer terras desconhecidas, é o que Foucault chama de 'trabalho de terreno'. É preciso instalarmo-nos sobre as próprias linhas, que não se contentam apenas em compor um dispositivo, mas atravessam-no, arrastam-no, de norte a sul, de leste a oeste ou em diagonal (DELEUZE, 2005, p. 1).

A cartografia, nesse caso, serve para descortinar a problemática, o instrumento de problematização de uma história presente, quando se faz por meio de uma crítica do nosso tempo. É nesse ponto que entra o conceito de rizoma, termo emprestado da botânica para representar o tipo de olhar estratégico para o enfrentamento e resistência qual seja, o olhar que percebe os nós de conexão, todos interligados, sem hierarquia.

Nessa concepção, o rizoma estaria no plano de interligações, de maneira acêntrica, ou seja, uma forma indefinida, não-hierarquizada, abrindo-se para a multiplicidade de leituras e interpretações. Não é, portanto, um método que apresenta começo, meio e fim, nem é formado por unidades, além de constituir multiplicidades lineares, ao mesmo tempo em que é constituído por múltiplas linhas que se cruzam. É, portanto, uma teia, uma rede de ligações e interligações que, muitas das vezes, está submersa e invisível. Trata-se de um método tão aberto que está em constante movimentação, deslocando-se por espaços e tempos.

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas; (...) Um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que sempre volta ao 'mesmo' (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p.22).

De modo que Deleuze confirma minha opção por adotar procedimentos metodológicos vários, o desafio será perceber as sutilezas das conexões dos meus pesquisados. Esta pesquisa partiu de uma ideia muito primária, e se desenvolveu, gradativamente, conduzida por experiências e experimentações. Por um andar meio cego, mas não desorientado, um olhar enviesado, como aquele que deseja perceber as diferenças dos excluídos, por exemplo. Apesar de o método cartográfico ser aberto, e possuir certa liberdade, ele também é regado e precisa ser conduzido por uma normativa, conduzido por uma matriz de regras para funcionar, e seguir protocolos de registros e controle que, sem os quais, no pior dos casos, poderá se perder pelo caminho.

Amparado por esses cuidados, deixo que a pesquisa siga seu processo, explorando cada parte que se sobressaía, seus desdobramentos, e que as vozes

falem e ditem os possíveis caminhos e descaminhos, porém, com o cuidado de não perder de vista o objetivo principal: registrar, quantificar, qualificar, quando for preciso, sem esquecer seu caráter libertário.

As maiores descobertas deste percurso de pesquisador, aconteceram por meio de conversas, muitas delas casuais. Tanto minha pesquisa, quanto o entendimento dos meus métodos se impuseram durante as conversas com os atores e diretores de teatro. Confesso que já estava satisfeito com a ideia de que minha pesquisa tinha por base o método cartográfico, quando, um amigo, foi incisivo: tua pesquisa é etnográfica. Concordar, naquele momento, que eu também estaria fazendo uma pesquisa etnográfica foi espantoso, pois o método sempre estivera ali. Afinal, a etnografia é um método das ciências sociais, mas não apenas, principalmente da antropologia, em que o principal foco é um estudo das culturas e o comportamento de determinados grupos sociais. Mas, a melhor explicação sobre o método etnográfico que encontrei foi: é um estudo da “vida diária”. Ora, e eu não estaria fazendo um diário de bordo? Um documento de navegação no qual descrevo os caminhos seguidos, os problemas e as especificidades de uma viagem? Posso dizer que consigo enxergar dessa maneira.

Ao considerar que a presente pesquisa é um estudo da cultura, e de uma cultura em específica, ou melhor, das artes do teatro, independentemente das definições das artes e das culturas, embora ambas estejam intrincadas, os fatores essenciais são importantes, principalmente, quando se leva em conta o dinamismo da diversidade pertencente às culturas, ou seja, os fatores que permitem interpretar, compreender e descrever particularidades encontradas no segmento pesquisado. Para B. Bernardi (1997) são quatro os fatores essenciais da cultura:

O **anthropos**, ou seja, o homem na sua realidade individual e pessoal; o **ethnos**, comunidade ou povo entendido como associação estruturada de indivíduos; o **oikos**, o ambiente natural e cósmico dentro do qual o homem se encontra a atuar; o **chronos**, o tempo, condição ao longo do qual, em continuidade de sucessão, se desenvolve a atividade humana (BERNARDI, 1997, p. 50).

De alguma maneira, esta pesquisa tem um tom dos quatro fatores apontados por Bernardi, primeiro, olha o(s) sujeito(s) que convive(m) em uma estrutura social, em um local, em um espaço onde (inter)agem, em um

determinado momento e/ou época; segundo, o ser humano, o ambiente e o tempo, estão imbricados, em nossas ações, sejam de pesquisador ou de pesquisado. No entanto, não se pode esquecer que se trata de um processo bilateral, entre mim e os outros; depende bastante de como e quando olhamos e somos olhados. Ao mesmo tempo, em que nos expomos para ver, somos também vistos. Uma desejada mútua compreensão. Nesse contato, é preciso minimizar os ruídos que possam impedir a conversação, eis que ela surge novamente, a conversa.

A primeira pista que me fez entender que se tratava, ainda, de um estudo etnográfico, foi quando tentei ser um leitor, e não um pesquisador, ao menos tentei!, da minha própria pesquisa. Para verificar se um estudo pode ser chamado de etnográfico, "basta verificar se a pessoa que lê esse estudo consegue interpretar aquilo que ocorre no grupo estudado tão apropriadamente como se fosse um membro deste grupo" (WOLCOTT, 1975, apud LÜDKE & ANDRÉ, 1986). Eu me vejo como parte dos grupos, mesmo não atuando, mesmo não escrevendo, mesmo não produzindo, mas o meu olhar sobre eles parece contribuir para que esse lugar de fala se faça ouvir. Nossas conversas, ainda que houvesse ruídos ou limites na comunicação, por falta de familiaridade com eles, fizeram-me sentir parte dos grupos e passei a compreendê-los.

No começo do ano de 2020, fomos acometidos por um mal em escala global. O mundo se fechou e nós nos fechamos um pouco. Se antes o contato era direto, se antes nossos sentimentos eram de reciprocidade direta, tudo precisou mudar. Nossos hábitos mudaram e um novo normal nos foi imposto. A pandemia do novo Covid-19⁵ não apenas afetou a maneira como nos comportamos, afetou também a maneira como pensamos, nos fez refletir sobre a vida, sobre o outro, sobre nós mesmos.

Como não poderia ser diferente, minha pesquisa também sofreu uma drástica mudança. Partindo do princípio de que a pesquisa de caráter etnográfica e cartográfica se desenvolveu com a observação, o diálogo e, acima de tudo, com a presença do pesquisador no processo artístico, me vi diante de um dilema. *Dilema*. Dilema é uma palavra interessante, pois parte de uma premissa contraditória e mutuamente excludente. Ou seja, na necessidade de escolher

⁵ A pandemia não foi apenas um ruído nas minhas conversas. Foi um estrondo que me ensurdeceu por muitos meses.

entre duas saídas contraditórias, ambas são também insatisfatórias. Tinha, diante desse cenário, as escolhas de: esperar que o mundo encontrasse uma cura ou vacina e que as coisas pudessem voltar à sua normalidade - Qual normalidade? Não há um novo normal? Não estaríamos nós, criaturas, também transformadas?; ou poderia buscar outro método de pesquisa ou mesmo me paramentar de ferramentas modernas.

Como afirmei antes, *o dilema*, caracteriza-se pela insatisfação de ambos os caminhos. Se eu esperasse, talvez a pesquisa se estagnasse; por outro lado, se eu seguisse, perderia o efeito, antes construído, e que se apresentava eficaz no contato direto com os sujeitos da pesquisa. Evidentemente, toda escolha demanda uma perda. Eu escolhi seguir, mas até este momento, pergunto-me se realmente eu teria outra escolha, e se eu estaria diante de um *dilema*.

Dilema ou não, divagações de lado, foquei no trabalho, pois nunca fui afeito às lamentações, reestabeleci os contatos com os grupos por mensagem via internet, celulares ou quaisquer outras formas em que eu pudesse, ao menos compreender o fazer artístico desses grupos. Ganhei nesse ponto e perdi em outro, pois, é claro, que o conhecimento profundo, se isso for possível, seria restrito. Ainda assim, acredito que nada desmerece o valor desta pesquisa.

Desta pesquisa derivou a construção de uma tese dividida em quatro partes ou quatro atos, para enfatizar a semântica da área teatral, com referencial teórico adequado. No primeiro ato, faço um breve panorama histórico das atividades de cunho teatral desenvolvidas no Estado do Amapá. Passeio pela cronologia mais ou menos fiel de imagens selecionadas que contam como o teatro, seja com o primeiro prédio ou nas primeiras atividades teatrais, vem sendo apreciada, vivenciada, constituída no Estado. Nesse ato, apesar da escassez de informações e/ou documentos, foi possível constar que a presença do teatro, principalmente, enquanto linguagem, esteve condicionada às questões políticas, sociais, movimentos de grupos e necessidades urgentes de artistas e da própria população.

Algumas dessas atividades culturais/teatrais resistem ao tempo, adaptando-se, modernizando-se, sem perder a essência, ou sua primazia, enquanto entidade cultural viva. Refiro-me, neste caso, à manifestação da festa de São Tiago, com a encenação da luta entre Mouros e Cristãos, centenária em sua representação histórica; ao teatro a céu aberto de *Uma Cruz para Jesus*,

sobre a crucificação de Jesus Cristo, durante a semana santa; e ainda, dentro de um espaço, formalmente constituído, como lugar de teatro, a peça *O bar caboclo*, peça há mais tempo em cartaz no Estado. São representações teatrais atemporais, atualizadas para se manterem vivas e que não estão apenas enraizadas no imaginário popular, fazem parte da cultura pulsante, viva, reatualizada.

Ainda no primeiro ato, foi possível percorrer sobre a presença dos primeiros grupos teatrais, as primeiras personalidades, nomes de artistas que deixaram marcas indeléveis na história. Muito à frente de seu tempo, esses artistas faziam sua arte em território desconhecido, impopular e restrito, no entanto, foram esses primeiros passos acanhados, curtos e desconfiados que fundaram o que, hoje, nós temos em termos de atividades teatrais no Estado do Amapá como um todo, com relativo destaque na Capital, Macapá. Acredito que este ato se configura como importante ao trabalho, não apenas para contextualizar a leitura para o leitor, mas também como uma constatação de que ações do passado são alicerces para projetos e resultados futuros e que nossa identidade, ou traços identitários, são constituídos a partir de nossa história recente e também de um passado aparentemente distante.

No segundo ato, piso o terreno espinhoso, por assim dizer, das políticas públicas de incentivo às artes cênicas. De todos os atos, este é aquele ao qual dediquei cuidado especial, por tocar em questões conflituosas, por dialogar com temas caros às instituições públicas governamentais e não governamentais, e por descortinar situações visíveis, porém mudas, caladas por uma opressão conveniente. Através de entrevistas com agentes públicos e com os próprios artistas, constatei discursos conflituosos incendiados, desde os primeiros movimentos culturais, atravessando, desse modo, o tempo e, ainda, atualíssimo.

Embora o acesso à informação não tenha sido translúcido e satisfatório, percebi os senões nas entrelinhas dos entrevistados. As muitas investidas para desenhar um panorama político-cultural foi envolta em dificuldades e pela inexistência documental. O Estado do Amapá ainda possui um incipiente projeto cultural, que carece de investimentos profícuos, que esbarram em discursos dissonantes. A partir de um olhar crítico, pensando em um macrocosmo, o Brasil também padece de políticas públicas permanentes, institucionais, com incentivos culturais que se acentuaram nos últimos anos, desembocando em um

marasmo de atividades incentivadoras. No Estado do Amapá, essa questão pareceu ainda mais agravante.

Mesmo em um cenário pouco promissor, ainda há atividades e projetos que, com o devido cuidado, podem se tornar grandiosos. A Fundação Municipal de Cultura de Macapá (FUNCULT-PMM), por exemplo, atualmente (2020), dirigida por uma servidora que é artista da área teatral, tenta burlar os conflitos com ações que promovem o cadastro, a divulgação e a visibilidade dos artistas regionais. Enxergo essa proposta com olhos de esperança, pois a valorização do artista pode ter grande impulso, quando as instituições públicas assumem seu papel de incentivador, fomentador, promulgador e produtor de arte.

Nesse ato, amparado pelos procedimentos de pesquisa, de caráter cartográfico e etnográfico, foi possível reconhecer uma prática camuflada de muitas maneiras, a qual chamei de “comércio de editais”. Os editais são lançados e divulgados como instrumentos de reconhecimento e “ajuda” às produções locais, porém, estão envoltas em ações que burlam o sistema em benefício próprio, formando uma nova territorialidade de grupos que podem e não podem participar, de grupos que entram e que saem, de grupos de se fecham em uma comunidade de lucro. As justificativas quanto a isso são conflituosas e díspares, sustentadas por discursos ora revoltosos, ora consentidos.

Dedico especial atenção à implementação do curso de teatro no Estado, pela Universidade Federal do Amapá, embora este tenha outra natureza, bem diversa dos editais de fomento. O cenário que observei, no entanto, pelo menos até a presente pesquisa, não foi animador. O curso carece, principalmente, de infraestrutura para seu funcionamento. A precariedade da estrutura, ou a falta dela, recai sobre outros problemas de caráter pedagógico, por exemplo. Apesar desse estado desolador e inquietante, observei que o curso se mantém com relativa qualidade, graças a um corpo docente com ótima formação, que desempenha um trabalho que vem modificando o fazer teatral.

O estudo do teatro, de maneira acadêmica, trouxe um olhar diferenciado à nova geração de profissionais do teatro. As produções tornaram-se mais experimentais, artisticamente elaboradas, dosadas de ousadia, apesar da falta de estrutura e logística. Aliás, uma das finalidades dos cursos regulares de ensino, é a experimentação, os estudantes precisam conhecer e exercitar diversas estéticas e possibilidades de montagem de espetáculos para após

essas experiências, inovarem, conforme suas capacidades. Essas constatações me induziram a pensar, por diversas vezes, o quanto esses profissionais, professores, estudantes seriam capazes de produzir, com recursos necessários disponíveis ao engrandecimento do teatro?

Com o agravamento da pandemia, políticas públicas também foram implementadas e novas ações foram desenvolvidas que afetaram o fazer teatral. Apresento um subcapítulo a essas políticas e as transformações advindas desse incentivo cultural.

O terceiro ato versa sobre os espaços teatrais ou aos lugares de teatro. Trata-se de mais um capítulo surgido a partir do desenvolvimento da pesquisa. Nas muitas entrevistas com grupos, pessoas e agentes culturais, surgiram, como é natural, neste tipo de trabalho, outras preocupações e anseios. Estes tornaram-se evidentes, quais sejam: necessidades urgentes da existência e manutenção de lugares apropriados para os artistas do teatro. Lugares para ensaio e, principalmente, para apresentação de espetáculos. A cidade de Macapá possui poucos espaços institucionais, constituídos como lugar de teatro, o que leva muitos grupos teatrais a buscarem alternativas para o desenvolvimento de suas atividades. Mas, além de poucos espaços, alguns são elitizados, limitados e o acesso é restrito. Dentre todos os espaços com fins teatrais a que tive acesso, destacam-se:

- O Teatro das Bacabeiras destinado a grandes espetáculos. Espaço que, segundo os artistas locais, atualmente, apresenta problemas estruturais, políticos e até ideológicos, além de abrigar outras atividades, não necessariamente teatrais.

- O Serviço Social do Comércio (SESC), com seus projetos voltados às artes cênicas, além de abrigar um lugar de teatro, foi o fomentador e incentivador de muitas atividades teatrais, incluindo a disseminação de diversas culturas e o incentivo à criação de grupos teatrais, alguns ainda em atividade.

- O CEU das Artes, administrado pelo município de Macapá, mas com orçamento Federal, também possui um lugar de teatro muito apreciado por grupos e artistas locais, mantém, inclusive, uma parceria valiosa com o curso de teatro da Universidade Federal do Amapá que, por não possuir um espaço adequado à sua prática, utiliza, constantemente, o teatro de que dispõe o Céu das Artes.

- O Teatro Marco Zero foi aquele que mais me emocionou, com sua história de criação, manutenção e de incentivo à arte. Idealizado, criado e mantido por um casal de artistas exportados do mundo, o Teatro Marco Zero recebe atores, teatrólogos, aspirantes das artes de maneira geral e, sem distinção, fornece cultura e artes cênicas à comunidade de um bairro periférico da cidade. Apesar de modesto na sua estrutura, o ambiente respira teatro, e mesmo mantido com dificuldade, sem quaisquer incentivos públicos, mantém-se de pé, como um refúgio, ou uma casa de acolhimento, para aqueles que acreditam no teatro amapaense.

Ainda nesse ato, destaco que não apenas os lugares de teatro são necessariamente espaços teatrais. O espaço teatral pode ser criado, pode se tornar um lugar de teatro, quando seus artistas tomam conta, apropriam-se de determinado território, mesmo convencionalmente utilizados para outros fins. As ruas, as praças, escolas ou quaisquer outros lugares são também o *palco* de atividades circenses, de exposições, de ações e de representações teatrais. Para ser mais exato, esses tipos de espaços não convencionais para atos cênicos, ou, como prefiro chamar, espaços alternativos são, na verdade, costumeiramente utilizados por grupos. Esses territórios são, em boa parte, o primeiro e, às vezes, o único espaço que os grupos teatrais encontram para o desenvolvimento de suas atividades artísticas.

O quarto ato, eu considero a alma do projeto de pesquisa. É nele que dedico e concentro esforços para construir uma espécie de narrativa, que expresse todos os anseios, alegrias, lutas dos grupos teatrais para fazerem arte para se fazerem existir, em um lugar em que a valorização artística é tão incipiente e, menos ainda, para atividades teatrais. Identificar e escrever sobre os traços identitários de um grupo é um processo difícil, pois uma companhia teatral é uma amálgama de muitas identidades. É como uma boneca russa, metáfora para perceber que cada abertura expõe outra personalidade, ou cada um, o maior, acolhe o menor, e assim até chegar ao mínimo, em termos de tamanho e, no caso dos artistas, a boneca se desdobra do mais para o menos experiente. Essa característica, no entanto, nunca foi um problema ruidoso, ao contrário, tornou-se um desafio intrigante e estimulante. A cada conversa, a cada descrição dos grupos e suas atividades, era o descortinar de um perfil apaixonante.

Na difícil tarefa de selecionar quais grupos comporiam esse trabalho, optei por aqueles com representatividade⁶ e há mais tempo atuando. Ainda assim, o número era grandioso, e precisei fazer nova seleção, por assim dizer. Priorizei, nesse caso, aqueles grupos ou companhias que deram mais aberturas aos diálogos, aos bate-papos, às conversas (olha ela aí, novamente!). Essa receptividade é importante, porque assim como os pesquisados necessitam de atenção, de escuta, o pesquisador também precisa dessa abertura e, no método etnográfico, a observação participante é a principal ferramenta na análise. Os investigadores são levados a partilhar funções, hábitos dos grupos observados em condições favoráveis, portanto, a observação ocorre pelo contato frequente e prolongado. Fazer parte do grupo, como uma unidade estranha, mas não hostil, é fundamental para a experiência de pesquisador-pesquisado e seus resultados mais fiéis possíveis sobre aquela comunidade.

A investigação etnográfica essencialmente consiste em uma descrição dos eventos que têm lugar na vida do grupo, com especial consideração das estruturas sociais e a conduta dos sujeitos como membros do grupo, assim como de suas interpretações e significados da Cultura a que pertencem (WOODS, 1987, p. 76).

Para López há dificuldades nesse processo, afinal, o método etnográfico, por exemplo, enfrenta pelo menos três tipos de obstáculos: Acesso ao cenário, informantes ou autores-chaves e papel do etnógrafo. O acesso ao cenário exige muito tato e atitude diplomática do observador, mesmo quando este é aceito. É uma parte bastante incômoda, pois, nesse caso, o observador adentra o espaço, o lugar em que os participantes se sentem seguros. Eu pude entrar nesses espaços, nos limites seguros dos grupos, quando convivi nos bastidores, conversei, quando a cortina caía ou quando as maquiagens e máscaras foram retiradas. É nesse momento que o personagem se desfaz e a magia cede lugar à realidade. Flexibilidade e sensibilidade são indispensáveis para reconhecer seus campos, familiarizar-me com os participantes e ganhar confiança para uma conversa sincera.

Informantes e autores-chave é a parte do contato em que o respeito prevalece mais. O termo autores-chave representa muito a expressão de Gilles Deleuze, sobre uma escrita a quatro mãos para uma cartografia. Os grupos aqui

⁶ O termo aqui utilizado serve para definir aqueles grupos que constantemente produzem e atuam com espetáculos.

pesquisados não são apenas objetos de pesquisa, são sujeitos e coautores, sem os quais este estudo não se concretizaria. Trata-se, portanto, de um papel extremamente ativo, que ajuda na compreensão do cenário e da situação investigada. Quanto ao papel do etnográfico, consiste, principalmente, em observar, coletar e narrar, com o máximo cuidado, para não infringir ou mascarar as verdades. Julgo, nesse momento, que meu papel junto aos grupos teatrais, respeitou essas três etapas e o resultado é uma pesquisa robusta, que buscou retratar uma realidade que necessitava ser apresentada de alguma maneira. Sim, posso afirmar minha disposição para exercitar a empatia, a adaptação ao que encontrei, creio que consegui ser aprendiz de etnógrafo.

O etnógrafo deve-se adaptar ao seu habitat natural dominá-lo e aos diferentes papéis que há adquirido ou lhe foram designados no cenário, deve ter a capacidade de mudar eficazmente de papel quando as circunstâncias assim o exigirem, habilidade de comunicar-se com os outros grupos culturais. Tudo isto é essencial, decisivo para o êxito de um projeto de investigação desta natureza.⁷

Os grupos selecionados foram: *Trecos InMundos*, *Companhia de Teatro Marco Zero*, *Grupo teatral Língua de trapo*, *Òi Nóiz akí*, *Companhia Cangapé*, *Os Desclassificáveis* e *Cia Casa Circo*. Evidentemente, muitos foram os grupos com os quais tive contato relativo, mas a consistência dos trabalhos e atuações dos grupos, aqui citados, pesaram na escolha. Deixo, nesse momento, meu agradecimento pela receptividade e acolhimento de um membro estranho, como eu, em seus espaços de trabalho. A experiência vivenciada por mim, sem demagogia, foi transformadora. Pude, com este conhecimento, por meio desse contato, pelo convívio com esses artistas, compreender com mais profundidade a arte e seus artistas. Deixei de ser um mero espectador, para ser um participante do processo criativo, mesmo no papel de investigador, estudioso ou pesquisador. Confesso que foi um personagem difícil de interpretar e perigoso de assumir, pois quando o pesquisador deixou de lado, mesmo que por um momento, a tarefa rígida de investigar, senti, com muita clareza, que me desnudar dessa fantasia de cientista e me travestir de humano sensível, fez desse trabalho um agradável processo. Tenho convicção de que sem essa postura, a pesquisa seria outra e seus resultados modificados.

⁷ LÓPEZ, Gabriela Lima. O método etnográfico como um paradigma científico e sua aplicação na pesquisa. Revista Textura – Revista de educação e letras. 1999. Disponível em: <http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/view/660/> acessado em: 15/01/2021.

Independentemente, das farsas e dos disfarces, dos dissonantes discursos, das máscaras e maquiagens, busquei descrever e reverberar vozes que gritam, choram, lamentam, suplicam para se fazerem ouvir, mas também riem e trazem e sentem felicidade.

Para mim, o teatro, para além de quaisquer nomenclaturas, conceituações etc. é, na verdade, a expressão das emoções, tanto daqueles que representam, quanto daqueles que assistem. É uma mistura de sensações universais, humanas e gratuitas. É o despertar do que nós somos e o desejo do que gostaríamos de ser. Gostamos tanto das narrativas, porque somos narrativas também, gostamos de histórias e vê-las expostas é um privilégio que apenas nós, humanos, desfrutamos. Algo tão precioso que precisa ser preservado, respeitado e incentivado. Charles Chaplin (1889-1977) disse que “A vida é um palco de teatro que não admite ensaios. Por isso, cante, chore, ria, antes que as cortinas se fechem e o espetáculo termine sem aplausos”. Eu abro as cortinas para os grupos teatrais e deixo que eles cantem, chorem, riem, emocionem, vivam, nos palcos e fora deles!

ATO I: AMAPÁ: ÚLTIMA FRONTEIRA CULTURAL

A vida é uma peça de teatro
razoavelmente boa com um terceiro ato
mal escrito.
Truman Capote

O Estado do Amapá possui uma população de 807 mil habitantes no extremo Norte do país, considerado por muitos como a última fronteira do Brasil. O Estado se situa em plena selva amazônica e ainda carrega as características dessa peculiaridade, seja na maneira de viver do amapaense, seja nas estruturas de suas cidades: há muitas ruas de terra batida, a natureza bruta ainda é preservada⁸ e a tecnologia (apesar de presente) ainda é tímida em relação a alguns estados ou regiões do Brasil. Trata-se de uma região fronteiriça não apenas por estar a um passo da Guiana Francesa e do Suriname, mas também por estar nos limites dos incentivos fiscais e culturais em relação ao restante da nação. Apesar do isolamento geográfico e, por que não, cultural, a cidade de Macapá, por exemplo, ainda possui sua beleza e encanto. Nas terras tucujus⁹, pode-se observar a onipotência do Rio Amazonas;¹⁰ lá também é possível estar no meio do mundo (um pé no norte, um pé no sul¹¹) e observar o equinócio e os rituais de adoração e cultos religiosos que persistem e que constituem a sua história e o imaginário dos que lá habitam.

É nessa região, outrora vista como primitiva, terra prometida ou a nova Canã do Brasil, que se faz arte, que se faz teatro, que se faz vivências de todas as maneiras possíveis. E não é de hoje. No que se refere ao teatro amapaense, foco deste estudo, é possível constatar manifestações dramáticas que datam antes mesmo do processo civilizatório da região.

⁸ Amapá é considerado o Estado com maior concentração de área preservada do país.

⁹ Tucujus é uma referência à etnia Tucuju que habitava a margem esquerda do Rio Amazonas, onde atualmente localiza-se a cidade de Macapá.

¹⁰ Macapá é a única capital banhada pelo Rio Amazonas.

¹¹ Macapá é a capital cortada pela Linha do Equador. Por esse motivo, é possível estar ao mesmo tempo nos hemisférios Norte e Sul. É muito comum, os turistas, tirarem fotos no marco zero com uma perna no norte e outra no sul. Uma curiosidade é que essa mesma linha imaginária corta o centro do meio-campo de futebol do Estádio Milton de Souza Corrêa, conhecido como Zerão, fazendo com que cada time jogue em um hemisfério. Cientificamente comprovado esse fato não procede, mas a riqueza está justamente na “fantasia” criada.

As primeiras manifestações no Estado têm início ainda no século XVIII, com a apresentação teatral da luta dos Mouros e Cristãos, na antiga vila de Mazagão Velho. Esse espetáculo, que continua sendo apresentado atualmente, revela-se como a representação com registro mais antigo do Amapá. Também é o mais remoto teatro apresentado ao ar livre na região.

(...) ainda há registros de que em 1775 existiu um pequeno teatro de madeira no centro da cidade de Macapá, nas imediações do antigo prédio da Intendência, hoje Museu Joaquim Caetano. Esse teatro foi visitado por João Pereira Caldas, que governou a Província do Grão-Pará, no período de 04 de novembro de 1772 a 21 de abril de 1780, que era naquele momento governador da Província do Grão-Pará, sendo que na ocasião o mesmo deixou uma quantia em dinheiro para a restauração do referido teatro (PALHANO, 2013, p. 29).

A partir desse registro, pode-se afirmar que apesar dos documentos escassos, esse exemplo, demonstra que a população encontrou na representação teatral uma maneira de preservação de suas culturas e história.

(...) a Amazônia é uma invenção do Brasil. Os moradores da Amazônia sempre se espantam ao ver que, talvez para melhor vendê-la e explorá-la, ainda apresentam sua região como habitada essencialmente por tribos indígenas, enquanto existem há muito tempo cidades, uma verdadeira vida urbana, e uma população erudita que teceu laços estreitos com a Europa desde o século XIX. Aliás, nisso residem as maiores possibilidades de resistência e de sobrevivência dessa região. Com efeito, os povos indígenas da Amazônia logo descobriram que nada conseguiriam se não se apoiassem nesta população urbana que é a única que se expressa nas eleições e exerce pressão sobre a cena política brasileira. A Amazônia conta com uma população de dezenove milhões de pessoas e com nove milhões de eleitores, o que não é pouca coisa.¹²

Esther Suárez em seu livro *Da investigação sociológica ao fenômeno teatral* afirma que: “Tanto a arte como a ciência respondem sempre às condições histórico-concretas da vida da sociedade” (SUÁREZ, Esther. *Apud* CARREIRA, André & CABRAL, Beatriz. (Org.), 2006. p. 12). Esse pensamento soa bastante familiar quando se coloca no “tubo de ensaio” a arte, ou seja, quando buscamos por meio da ciência a compreensão ou, pelo menos, uma leitura científica da arte. É importante salientar que aprofundar a reflexão científica e metodológica dos diversos lugares e fazeres teatrais é fundamental para a produção de novos

¹² Citação retirado do blog <http://www.marciosouza.com.br/interna.php?nomeArquivo=vida> (acessado em 17/03/2018).

conhecimentos. Qualquer que seja o ponto de partida sempre desembocará na surpresa, ou no espetáculo da descoberta.

Entre os muitos enfoques que impulsionaram a pesquisa teatral está o da sociologia da arte. Desenvolvido por Herbert Read, Pierre Francastel, Arnold Hauser e Jean Duvignaud na década de 60, essa vertente do estudo da arte ajuda hoje a estabelecer as bases de uma abordagem do fator social do processo de leitura da obra de arte, que também repercute na análise do espetáculo teatral. O teatro de fato pode representar as diferentes circunstâncias da experiência humana, mas é também um instrumento de interferência na vida social. O que dizer, portanto, das manifestações dramáticas enraizadas diretamente na cultura, no modo de viver, nas crenças, credences e necessidades de um povo? Assim está traçado o quadro ou o palco que se constrói quando se discute o teatro ou as representações dramáticas desenvolvidas no Estado do Amapá.

A título de exemplo, pelas terras tucujus, há muito se desenvolve teatro amador¹³. Porém, isso não desqualifica as produções e demonstra a resistência e paixão de alguns grupos para manter o teatro vivo. Grupos como *Língua de Trapo*, com seu espetáculo *O Bar Caboclo*; ou *Uma cruz para Jesus*¹⁴, espetáculos que, desde a década de 70, é encenado. Além de outras manifestações culturais que possuem na sua constituição a dramaticidade, como *As rodas de Marabaixo*¹⁵. Em todos estes exemplos há a participação ativa do público, ao mesmo tempo em que há a transformação do espetáculo pelo público que o assiste. A maneira como o público recebe a obra dialoga com as mudanças sofridas pelas peças durante os anos com a introdução de diálogos, discursos, construção de novas cenas e a utilização de outros recursos, tudo em consonância com a necessidade da comunidade (refere-se aqui o termo “necessidade” no sentido de desejo, aspirações ou contextos históricos). Nesse

¹³ A elaboração e redação do projeto do Curso de Licenciatura em Teatro da UNIFAP (Universidade Federal do Amapá), foi iniciado em 2010, pelo professor Romuldo Palhano e prolongou-se até 2011. Transformou-se em processo no início de 2012, tendo sido aprovado pelo CONSU em 12 de novembro de 2013, e conseqüentemente, a turma pioneira teve início em abril de 2014, o que possibilitou a habilitação de profissionais na área do teatro.

¹⁴ O único teatro de arena do estado do Amapá – encenado ao lado norte da fortaleza de São José de Macapá (apresentado em espetáculo anual na quinta e sexta feira da paixão)

¹⁵ As rodas de Marabaixo podem ser vistas apenas como uma representação/manifestação e/ou performance cultural. Entretanto, há, sob o meu olhar pelo menos, uma teatralidade pungente, por isso faço essa referência nestes escritos.

ponto, pode-se dizer que o público também é autor/personagem, ao mesmo tempo em que recebe, transforma e se transforma, naquela cumplicidade inerente entre espetáculo e espectador.

Machado de Assis em duas crônicas críticas intituladas *Idéias sobre o teatro*, de 1860, e *O Teatro Nacional*, de 1866, expõe a tese de que “a arte dramática não é ainda entre nós um culto” posto que “as vocações definem-se e educam-se como um resultado accidental” (ASSIS, 1942, p.7). O que leva o crítico/autor a apresentar essa ideia, repousa sobre as ações governamentais para manter um repertório de “qualidade”. Entende-se que o teatro apenas sobrevive e a sobrevivência é a motivação, por vezes, de sua decadência. Outro fator que contribui para a defesa desse argumento: a escassa produção dramática nacional reconhecida e não necessariamente de qualidade. O vocábulo “qualidade” dentro desse contexto, pode ser perigoso, tendo em vista o quão escorregadio seu significado pode representar. Ora, o que é de qualidade para mim, pode não ser para o outro; e isso varia até mesmo entre os críticos. É provável que a exposição crítica machadiana se refere à falta de incentivos governamentais e também da recepção do grande público. Vale dizer que no século XIX houve uma enorme produção teatral, mas, por que Machado de Assis insiste na decadência do teatro no Brasil? O crítico explica que é preciso ações intervencionistas que possam: sustentar companhias permanentes de teatro, de criar escolas para atores, incentivar o desenvolvimento da dramaturgia e a construção de edifícios teatrais municipais, e reforçar os instrumentos de controle da “qualidade”.

Afirmações necessárias para nossos dias, o que nos faz pensar que o poder público exerce influência na produção do que é apresentado e da própria dinâmica da cultura – do teatro, portanto – pelo mecanismo da institucionalização cultural (elencos, edifícios teatrais e escolas). Há, no entanto, uma ressalva importante: O poder público deve ajudar a consolidar a arte como produto cultural do povo, mas não deve estabelecer paradigmas ou influências sobre sua produção; ou mesmo limitar o valor criativo do produto e de seus criadores. A história nos ensina sobre isso, o poder ditatorial e controlador das instâncias governamentais, atrapalham o fazer e o relaxamento da liberdade criadora. Diz Machado:

Sem literatura dramática, e com um tablado, regular aqui, é verdade, mas deslocado e defeituoso allí e além, não podemos aspirar a um grande passo na civilização. À arte cumpre assignalar como um relevo na história as aspirações ethicas do povo e aperfeço-las e conduzi-las, para um resultado de grandioso futuro (ASSIS, 1942, p. 19-20).

É, portanto, a busca por um ideal civilizatório em que a arte é, ou onde ela ocupa, um lugar de construção das aspirações éticas do povo. Em que pese a ressalva de que o autor não especifica o que seria esse ideal civilizatório, ou melhor, seria o ideal da época, um tanto elitista, clássico, ressalto aqui que as características do teatro, em nosso tempo, são muito distintas em relação à época de Machado de Assis. Esse conceito nebuloso de ideal civilizatório talvez não se aplique ao contexto em que hoje vivemos.

A arte, destinada a caminhar na vanguarda do povo como preceptora, vae copiar as sociedades ultra-fronteiras. Tarefa estéril! Não pára aqui. Consideramos o teatro como um canal de iniciação. O jornal e a tribuna são os outros dous meios de proclamação e educação pública. Quando se procura iniciar uma verdade busca-se um d'esses respiradouros e lança-se o pomo às multidões ignorantes. No paiz em que o jornal, a tribuna e o teatro tiverem um desenvolvimento conveniente, as caligens cahirão aos olhos da massa; morrerá o privilegio, obra da noite e da sombra; e as castas superiores da sociedade ou rasgarão os seus pergaminhos ou cahirão abraçadas com elles, como em sudários. É assim, sempre assim; a palavra escripta na imprensa, a palavra fallada na tribuna, ou a palavra dramatisada no teatro, produziu sempre uma transformação. É o grande "fiat" de todos os tempos (ASSIS, 1942, p. 17).

No fragmento, chama-nos a atenção o conceito de massa e comunidade como objetos não apenas distintos, mas de contraposição. Ora, a massa é um aglomerado de indivíduos sem uma identidade cultural; a comunidade é constituída por indivíduos que comungam uma vida comum, uma cultura comum. Vejamos: na lógica de Machado, o palco é lugar das enunciações libertárias enquanto que a plateia é o lugar das massas ignorantes, ou melhor, o público em sua maioria não domina o conhecimento academicista, formalista, instituído. Em outro momento da mesma crônica, o autor afirma que o gosto estético e as aspirações filosóficas da plateia são compreendidos como reflexos das narrativas e do modo como os artistas apresentam a realidade. Ou seja, a arte, ao refletir a vida como ela poderia ser, educa o pensamento e os sentidos da plateia. No entanto, entende-se também que nessa relação – de forças e de poder – a participação da plateia é de fundamental importância para o que acontece no palco. Qual é sua participação? Para Machado, é preciso que a

plateia queira, deseje, iguale-se aos modelos civilizatórios do pensar e do agir moderno; sem esse desejo não há ressonância do efeito educativo da arte sobre a plateia, transformando-a em um público sem identidade e uma massa sem rosto.

Ao se pensar na relevância de uma pesquisa, o que nos vêm à mente é: qual contribuição será dada a partir daquela leitura sobre os estudos referentes ao tema? Ou mesmo, de que modo contribuirá para a sociedade, seja ela científica ou não? A resposta parece ser relativamente clara levando em consideração que no Estado do Amapá existem poucas pesquisas consistentes sobre o teatro desenvolvido na região. Eis aí uma relevância que parece sanar os porquês que orbitam essa pesquisa. Porém, parece ser o caminho menos promissor, pois não adianta apenas fazer um levantamento do que se faz por essas terras, é preciso entender como esse produto cultural influencia a(na)queles que por acaso o desfrutam. E nesse passo, entra-se em um terreno mais fértil e de real contribuição, levando em consideração as políticas de incentivo cultural da região pelo Estado e mesmo a construção de uma identificação comunitária e não uma massa oca, vazia, como disse Machado de Assis. Machado, apesar de retratar o perfil cultural de sua época, em uma região do país em que havia uma produção constante de trabalhos teatrais, parece se espelhar diretamente no contexto do que se desenvolve, ou não, no Estado do Amapá, quando se trata da cultura e, por extensão, o teatro.

Vale esclarecer que não há uma completa escassez de informação sobre o assunto. Mesmo que ínfima, há vozes que gritam como arautos em um silêncio, na maioria das vezes obrigadas a se silenciar. Dentre alguns pesquisadores que se dedicam à tarefa de elucidar a pesquisa teatral do Estado do Amapá, está o professor Romualdo Palhano, professor de Teatro na Universidade Federal do Amapá, com alguns livros publicados sobre o assunto. Em seu livro *Arque com arte: cultura, arte e educação no Amapá* (2014) o pesquisador, apresenta um conjunto de artigos de opinião em que discute não apenas os caminhos das artes no Amapá, mas também o contexto em que arte se insere no Estado:

Aqui temos grupos de teatro em praticamente todos os municípios (...) acreditamos que há que se discutir quais os caminhos da arte no Amapá! Há que se discutir qual política cultural se deseja para o Cabo Norte! Talvez a reativação do Conselho Estadual de Cultura seja um dos caminhos que devem ser trilhados, por outro lado, torna-se

necessário que os artistas se organizem e participem efetivamente dos diversos fóruns de discussão para que possamos contribuir ainda mais em prol da nossa arte e cultura (PALHANO, 2014, p. 69).

O que se percebe em relação às atividades cênicas, são mostras de teatro que acontecem de forma isolada aqui e acolá por incentivo de particulares, sem um projeto que dê continuidade e consistência a sua área artística. O professor Palhano reitera, dialoga claramente com o que o crítico Machado de Assis apresenta a respeito das instâncias governamentais e sua atuação em relação à produção artística. Na verdade, devemos pensar não apenas no papel do Governo em si, mas nas políticas públicas de forma geral. E nesse processo tudo se transforma: o público, as ideias e a própria arte. Uma obra de arte:

(...) vive no 'limite' da existência. Sua temporalidade é contingente e contextual; é iminentemente aberta a leituras revisionistas e resistentes, traduções culturais imprevistas, ou ressignificações formais e ideológicas no processo de apropriação política ou institucional – ou, como disse o artista, deve estar sujeita a mudança sem aviso prévio (BHABHA, 2012, p. 22).

Assim vivem as artes no norte brasileiro, no limite da existência, feliz constatação de Hommi Bhaba e, infelizmente, nossa realidade. Há que se louvar e reconhecer o trabalho dos grupos ou indivíduos que persistem na produção teatral, seja na escrita, seja na realização de espetáculos. Pois, quando há uma consciência sobre qual o papel desempenhado pela população e por outros atores sociais envolvidos nesse “espetáculo”, há uma clara mudança na qualidade da arte, sobre isso não há dúvida. Aceitar que a arte é uma obra aberta tanto a interpretações quanto a ressignificações e revisitações parece ser o caminho para a transformação. Afinal, não estamos aqui tratando de um objeto estático, ao contrário, estamos lidando com uma representação da sociedade que (sobre)vive nessa mesma sociedade, apesar dos entraves e restrições.

CENA 1.1 – PANORAMA HISTÓRICO DO TEATRO NO AMAPÁ: EM FATOS E FOTOS

Nosso ofício, falo de teatro, não nos deixa provas. A posteridade não nos conhecerá. Quando um ator pára o ato teatral, nada

fica. A não ser a memória de quem o viu. E mesmo essa memória tem vida curta.

Fernanda Montenegro

Segundo pesquisas realizadas por Palhano, há dois marcos históricos que evidenciam a presença de manifestações genuinamente teatrais no Estado do Amapá na sua origem. A primeira, diz respeito à construção de um pequeno teatro na então Vila de São José de Macapá, atualmente cidade de Macapá, em virtude da visita do então Governador da Província do Pará, em 1775. A ocorrência está registrada no *Compêndio das eras da Província do Pará* (1969), de Antônio Baena:

Visita o Governador a Villa e Fortaleza de Macapá. Entre os obséquios urbanos, que com ele pratica o Governador da Fortaleza, teve logar distincto o Theatrinho, que para este festejo foi erguido debaixo de excelente disposição e aceio, e que assás lhe agradou (...). Encarrega a Antônio José Lande o desejo e a erecção de um pequeno Theatro bem ordenado junto ao lado oriental do Jardim do Palácio: e expressa-lhe nesse momento que nisso espera ver a mesma actividade e inteligência, que sempre tem manifestado no desempenho das difíceis obrigaçoens inherentes a um Architecto (BAENA, 1838, p. 291-292).

O segundo marco histórico da presença das manifestações teatrais na região, situa-se em 1777, no município de Mazagão Velho, antigamente Vila do Mazagão, com a representação da *Batalha entre Mouros e Cristãos*, durante a festa de São Tiago, entre os dias 16 e 25 de julho. Trata-se de uma tradição trazida da África, quando os primeiros habitantes de Mazagão Velho vieram para a Amazônia, depois que a colônia portuguesa nos Marrocos foi desativada e transferida para o Amapá.

O enredo é desenvolvido a céu aberto e segue a trajetória dessa luta, apresentada por episódios/atos: o primeiro, com a passagem do “Bobo Velho”, espião Mouro enviado ao acampamento cristão, que depois de descoberto é expulso a pedradas; o segundo, em uma contraespionagem, os cristãos enviam Atalaia, um oficial cristão com a missão de espionar o aquartelamento e roubar a bandeira inimiga. No entanto, seu destino é mais dramático e sangrento que o do Bobo Velho, pois o soldado cristão é morto e decapitado, mas ele ainda conseguiu arremessar o estandarte inimigo antes de ser capturado. Esta cena, em especial, é uma das mais importantes da encenação;

Imagem 1: Morte do soldado cristão Atalaia.



Fonte: G1-Amapá- 2019 / por Jonh Pacheco

Por fim, após a encenação de outros episódios, com o acordo não cumprido dos cristãos para a troca do corpo de seu guerreiro abatido pela bandeira Moura, tem-se início a uma série de lutas armadas.

Imagem 2: Encontro do cavaleiro cristão (branco) e o cavaleiro mouro (vermelho): o início da batalha



Fonte: G1-Amapá- 2019 / por Jonh Pacheco

É quando São Tiago aparece junto de seu companheiro, São Jorge, e pede a Deus para tornar o dia mais longe e ajudar o povo cristão a vencer as sucessivas batalhas. A peça termina com a imagem dos dois santos com as espadas cruzadas. A encenação é toda desenvolvida e interpretada por membros da própria comunidade de Mazagão Velho. Os participantes não

possuem formação teatral acadêmica, mas dão conta de seus papéis há mais de 200 anos. A encenação apresenta forte conotação social e atrai espectadores de todo o Estado e de outros lugares do Brasil. Trata-se de uma manifestação cultural enraizada, com apoio das instituições governamentais (Estadual e Municipal). Apesar de ter como ponto alto a encenação teatral¹⁶, a festividade engloba outras atividades de cunho religioso, a cavalhada, o baile de máscaras...demonstrando ser uma atividade cultural sim, mas também econômica e turística que movimenta a vida da população.

Após esses dois momentos da história do Teatro no Estado do Amapá, houve escassez de atividades produtivas. Aliás, se houve atividades, quase não se sabe ou não há registros sobre produções ou ações voltadas ao teatro. Apenas em 1920, há referências do desenvolvimento do teatro na cidade, com a criação de um grupo teatral idealizado pelo Padre Júlio Maria Lombarde (1878-1944), no qual participavam coroinhas e jovens interessados em aprender a trabalhar melhor com a oralidade, arte de falar em público e desinibição, com o intuito, na maioria das vezes, de ensinar como se portar diante dos fiéis da igreja.

Na década de 1940, com a governança do Janary Gentil Nunes, houve uma movimentação de incentivo ao desenvolvimento do Teatro na cidade de Macapá, sendo uma das poucas manifestações culturais e de lazer da época. É nesse período, durante o seu governo, que foi construído o Cineteatro Territorial.

Construído pelo governo territorial, o Cineteatro Territorial (1946) era uma espécie de espaço representativo, característico da modernidade que chegava ao Amapá. Com capacidade para 280 pessoas, o local proporcionou à comunidade assistir as primeiras sessões cinematográficas de longa-metragem com os principais filmes comerciais da época. Sobre esse fato, assim destacou o Jornal Amapá: “No Palco e na Tela: Foi exibido pela primeira vez, no cinema de Macapá, um filme de longa-metragem: ‘Um Barco e Nove Destinos’, de que é principal protagonista Tallulah Bankead” (JORNAL AMAPÁ, 09 de março de 1946). Além de filmes, também eram ali apresentadas peças teatrais e shows com artistas locais como: Nonato Leal, Aymorezinho, Sebastião Mont’Alverne, dentre outros, e de artistas nacionais renomados da época como: Luiz Gonzaga, Ângela Maria, Dalva de Oliveira, Ademilde Fonseca, dentre outros (SOUZA, 2016, p. 222-223).

¹⁶ Para muitos, não se trata de uma encenação teatral, talvez um fenômeno que se enquadre na performance cultural. Cá e lá, não deixa de ter, por menor que seja, algo da teatralidade e por isso faço essa referência em meus estudos.

Apesar de ser, a princípio, um espaço para a exibição de filmes, foi utilizado também para atividades teatrais, principalmente após uma reforma do piso e a retirada de alguns assentos. Nota-se, no entanto, que a proposta inicial repousava sobre um cunho político e assumidamente educativo para a utilização do prédio. Vale ressaltar que o espaço se localizava atrás da GE Barão do Rio Branco¹⁷, como na reportagem publicada pelo Jornal *Amapá* (1946).

O Cine-Territorial de Macapá localizado em um edifício moderno, com linhas arquitetônicas admiráveis, após contrato assinado com a Twenty Century Fox, vem exibindo ótimos filmes, tornando-se o centro de diversão mais frequentado da cidade. Dotado de dois moderníssimos projetores Zeiss Ikon, com som fidelíssimo, prodigaliza a todos um espetáculo que nada deixa a desejar ao mais intransigente espectador. O salão com capacidade para 280 cadeiras, com cortinas luxuosas pendentes às janelas e à abertura do palco, dão, juntamente com a beleza arquitetônica, um aspecto de bom gosto e distinção, aliás, necessários numa casa de diversão – que raramente se vê num cinema das capitais do extremo norte do Brasil. É, com alegria que observamos o operário, o agricultor, o criador, o comerciante, o escriturário, etc, nos seus “bate-papos” cotidianos, aludindo ao filme e ao seu fundo moral ou social, elogiarem mais essa iniciativa que diverte e que educa. Pelo cinema, e com filmes apropriados e educativos, não só a criança se educa, mas um povo. E o povo de Macapá, a pouco e pouco, vai sendo educado porque a acessibilidade do preço da entrada assim o permite¹⁸

É notório que as intenções despertadas pelo Governo da época estavam em utilizar o espaço como um instrumento de propaganda política e controle da opinião pública. Quando Janary Nunes assumiu o Governo do Estado, criou o Cineteatro Territorial para a propagação dos princípios de uma educação moldada nos bons costumes, através de ações artístico-culturais. Por meio das manifestações culturais, associadas ao entretenimento, seria possível construir um ideário de poder, controle e normatização da população, por meio de temas como sentimento cívico-nacionalista e o papel do cidadão na sociedade. João de Deus Sampaio (2019), em sua dissertação de mestrado, explica:

Nesse sentido, pelo Cine-Teatro Territorial de Macapá, anexo ao GE Barão do Rio Branco¹⁹, representações também eram criadas e propagavam maneiras de ser, pensar, agir, usar e sentir aos macapaenses, que não eram os seus reflexos propriamente ditos, mas que deveriam ser moldadas à sociedade. Visava-se à construção e à consolidação de uma dominação das camadas populares com base

¹⁷ Grupo Escola Barão do Rio Branco é uma escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio.

¹⁸ AMAPÁ [Jornal] Amapá, Macapá, 1946.

¹⁹ Estudos recentes do professor Dr. Romualdo Palhano sugerem que, apesar do que muitos pensam, o GE Barão do Rio Branco fora criado após a instalação do Cine-teatro Territorial.

nas imposições de Ordem e Progresso realizadas pelo GTFA (SAMPAIO, 2019, p. 127).

Seguindo o mesmo princípio doutrinador, o governador Janary Nunes, inaugurou a Escola Doméstica de Macapá em 1951, no formato de internato para jovens mulheres formadas para serem boas esposas. Na instituição, sob a tutela da Irmã Elvira Buyatti, eram realizadas atividades teatrais, além de exercícios de canto e dança apresentadas principalmente nas visitas de padres e bispos. Com o tempo, a escola passou a ser Ginásio Feminino e, atualmente, é a escola Santana Riolli, que ainda segue, como principal filosofia, a educação aos moldes do cristianismo.

Imagem 3: 1946 - Plateia do Ex-Cine-Teatro Territorial. aos fundos a entrada principal de acesso ao Teatro pela lateral esquerda do Grupo Escolar Barão do Rio Branco.



Fonte: <https://porta-retrato-ap.blogspot.com/2010/04/cine-teatro-territorial.html>

Imagem 4: 1954 - Solenidade oficial no Palco Auditório do Cine Teatro Territorial.



Fonte: <https://porta-retrato-ap.blogspot.com/2010/04/cine-teatro-territorial.html>

Mas foi em 1963, que o teatro voltou a ser valorizado, com a criação do Grupo de Teatro de Amadores do Amapá, composto por nomes importantes da história do teatro amador no Estado como: Sebastião Ramalho da Silva, Creusa Bordalo, Aracy de Mont'Alverne e Antônio Munhoz Lopes.

Creuza Bordalo exerceu um papel importante para o novo cenário que se instaurava para as artes cênicas. Creuza nasceu em Brejo, Estado do Maranhão, e chegou em Macapá em 1950, com a criação da Escola Normal, mais tarde denominada IETA – Instituto Educacional do Amapá, onde lecionou. A mando do governador, com uma bolsa de estudo de três anos, foram enviados ao Rio de Janeiro para participar da Escola de Teatro da Universidade Federal do Rio de Janeiro e a Academia de Artes Dulcina de Moraes²⁰, além de Creuza, Reinaldo Farah Coelho e Lygia Cruz. Mas Creuza teve papel importante nesse projeto, pois ao retornar para o Amapá, concluído seus estudos de Teatro e Artes Cênicas, assumiu a diretoria da Rádio Difusora de Macapá, atuando também como atriz nas radionovelas com grande audiência nos anos dourados da emissora. Atuou na direção de programas de auditório transmitidos ao vivo, sucesso de público. Sem se afastar da sua paixão pelas artes cênicas, continuou

²⁰ Em 1955 tem início a **Fundação Brasileira de Teatro**, no Rio de Janeiro. Mantidas pela FBT inauguram-se à época Academia Brasileira de Teatro, que futuramente se convertera na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, e a Associação Brasileira de Teatro.

atuando por várias décadas como pedagoga e ensinando Educação Artística. Hoje, seu nome é reconhecido por sua contribuição à cultura e, por extensão, às artes dramáticas de maneira geral no Amapá.

Imagem 5: Creuza Bordalo – ontem e hoje



Fonte: <https://porta-retrato-ap.blogspot.com/2018/05/foto-memoria-da-educacao-do-amapa-prof.html> acessado em: 27/01/2020.

Apesar do movimento criado pelo Grupo de Teatro de Amadores do Amapá foi somente com a presença do circo e da intervenção da Igreja Católica, que o Teatro obteve um impulso criador. As atividades circenses, por sinal, pelo menos durante esta pesquisa, ainda se configuram como a maior manifestação das Artes Cênicas no Estado. A palhaçaria exerce forte representatividade nos artistas locais que atuam tanto com projetos pedagógicos, quanto em atividades de rua ou concorrendo em editais, como veremos mais à frente.

A Igreja Católica, desde sempre, também contribuiu para a formação dos primeiros atores, dramaturgos e amantes do teatro. Na época, em Macapá, havia um movimento da juventude engajado, e todas as Igrejas da cidade possuíam um grupo teatral os quais, em momentos pontuais, realizavam encontros para que esses grupos pudessem se apresentar e mostrar seus trabalhos.

Nos anos de chumbo da ditadura militar, as atividades teatrais foram cerceadas por serem consideradas subversivas, restringindo sua atuação às

radionovelas. A Igreja, no entanto, ainda mantinha encenações de peças e conseguia manter a juventude reunida no Barracão da Prelazia.

O Barracão da Prelazia “Era um espaço que pertencia à Prelazia e que reunia toda a juventude da época. Era o famoso “Barracão da Prelazia”. Lá havia um anfiteatro com um imenso palco e era nesse espaço que muitos moços e moças acuados pelo governo ditatorial liberavam suas adrenalinas, motivados pela igreja e por essa forma tão antiga de representar chamada teatro (PALHANO, 2013, p. 18).

Imagem 6: Barracão da Prelazia



Fonte: <https://porta-retrato-ap.blogspot.com/2012/04/do-fundo-do-bau-o-velho-barracao.html>

Nesse barracão paroquial foram exibidos filmes para a juventude da época que participava das atividades catequéticas da igreja de São José. Segundo pesquisas, o lugar servia como chamariz para os jovens frequentarem a igreja e as aulas de catecismo, pois, como “prêmio” ou “bônus” por participarem das aulas, podiam assistir aos filmes e peças teatrais. Dentre as peças de maior destaque estão “O cordão da baratinha”, “Cordão do papagaio” e “Pai da malhada”²¹.

Palhano conta que Amiraldo Bezerra, em seu livro “A Margem Esquerda do Amazonas”, publicado em 2008, relembra sua participação ao subir no palco do Barracão da Prelazia:

Tínhamos aula de catecismo, educação esportiva, de teatro como “o cordão do papagaio”, exibido durante muito tempo lá nos palcos do barracão, onde o Noventa e Um fazia o papel de Bôbo da Corte e o

²¹ Não foi possível identificar a autoria desses trabalhos.

Palóca (plebeu) apaixonado pela princesa, ouvia calado quando o bôbo dizia: “a princesa com um príncipe já é muito sofredora, imaginem como rainha com esta bomba voadora”. E aí o Palóca explodia. Buuum!!! (era gordinho).²²

Muitas peças foram encenadas nesse espaço, conhecido também como Barracão dos Padres, geralmente em períodos comemorativos. No blog do Professor Palhano, Guilherme Jarbas, em entrevista cedida em 2011, vivenciou esse período e relatou:

Os padres tinham o ano todo de encenação de peças, e era através dessas peças que a igreja conseguia reunir a juventude daquela época. Era uma formação a partir do teatro. Havia uma disputa muito grande por parte daqueles que viviam junto à Prelazia para participar das peças teatrais que lá eram apresentadas.²³

Guilherme Jarbas²⁴ é uma figura importante no cenário político-cultural em plena ditadura militar. Foi professor do curso de história da Universidade Federal do Amapá, mas já circulava por vários ramos do entretenimento, inclusive no teatro. Durante o período ditatorial, extremamente complicado politicamente para os jovens artistas, assim como os demais de sua geração, encontrou na Igreja o local de “refúgio” de expressão. Vivenciou, por exemplo, o AI-5 que reprimia todas e quaisquer manifestações artísticas subversivas, na maioria das vezes, com reprimendas punitivas e agressivas.

Foi, no entanto, pela busca em se expressar dentro desse cenário perturbador, que Guilherme Jarbas começou a participar de atividades teatrais desenvolvidas principalmente no *Barracão da Prelazia* e no *Cinetatro Territorial*. Nessa fase, muitos grupos de teatro e outras companhias artísticas buscavam a igreja para levar à frente seus espetáculos. Como explica Palhano em *Arte Cênicas do Amapá* (2011), em um capítulo dedicado a Guilherme Jarbas e o teatro no Amapá:

Ele participou como ator de vários espetáculos infantis, como *Pluft, o Fantasminha*, *Dona Baratinha*, *A bruxinha que era boa*, todos de Maria Clara Machado, entre outros espetáculos famosos da época. Como vários artistas do Brasil, ele buscou refúgio na Igreja Católica para poder realizar seu sonho e vivenciar experiências no palco. Era

²² Citação retirada do blog: <http://blogdoprofpalhano.blogspot.com/2018/08/o-barracao-da-prelazia.html> (acessado em 27/01/2020).

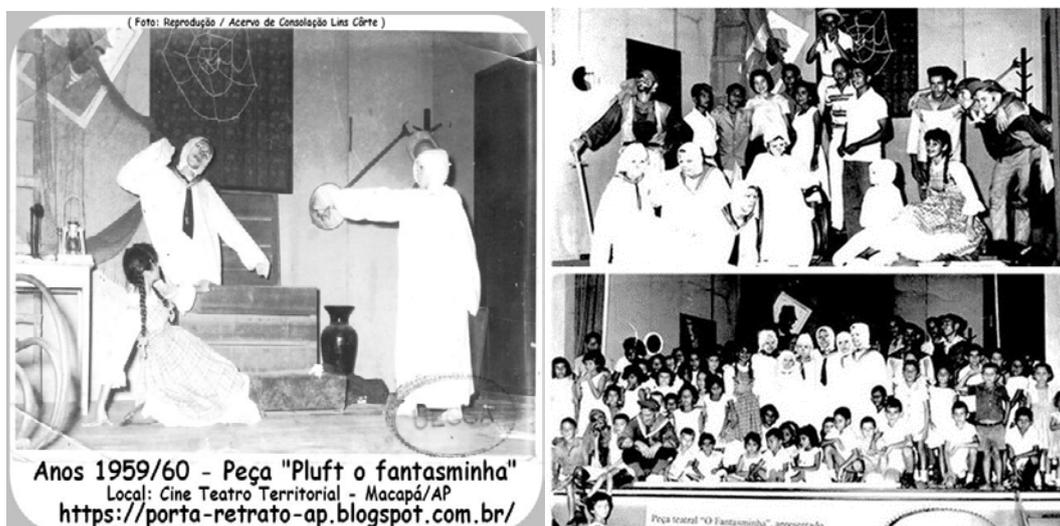
²³ Retirada do blog: <http://blogdoprofpalhano.blogspot.com/2018/08/o-barracao-da-prelazia.html> (acessado em 28/01/2020).

²⁴ Falecido em 06 de junho de 2020.

apoiado pela Igreja que conseguia vislumbrar e delinear seu futuro com mais alguns colegas da época (PALHANO, 2011, p. 182-183).

Abaixo, um registro em foto da peça *Pluft, o Fantasminha*, de Maria Clara Machado, encenada pelos membros da UECSA (União dos Estudantes Secundaristas do Amapá), apresentada em Macapá, no palco do Cine Teatro Territorial, sob a direção de Cláudio Barradas, tendo no elenco destacadas figuras da sociedade cultural amapaense, tais como, o próprio Guilherme Jarbas, Carlos Nilson, Antônio Farias, Adilson Araújo, Consolação Côrte, Alzira Reinaldo, Vera Lúcia Santos, entre outros.

Imagem 7: *Pluft, o Fantasminha* (1959/60)²⁵



Fonte: <https://porta-retrato-ap.blogspot.com/2018/04/foto-memoria-arte-teatral-pluff-o.html> (acessado em: 28/01/2020).

(...) “Pluft o Fantasminha” de Maria Clara Machado e direção de Cláudio Barradas, foi apresentada no Cine Teatro Territorial ainda na década de 1960. O elenco era composto por outros artistas como: Professor Carlos Nilson da Costa, Antônio Maria Farias, Adalzira e Consolação Corte. Era o período do Teatro do Estudante do Amapá, e “Pluft o Fantasminha” teve a honra de participar do festival de Teatro do Rio de Janeiro (PALHANO, 2013, p. 17).

Cláudio Barradas, o diretor da peça na época, é referência nacional do teatro na Amazônia. É teatrólogo, ator e padre, além de formado em filosofia. Foi professor da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará. Esteve no Amapá no final da década de 50, mas não foi possível constatar por quanto

²⁵ Não foi possível identificar todos os atores em cenas, tanto pela qualidade da foto, quanto pela falta de informações precisas e consistentes. Apresento o registro desse momento de maneira ilustrativa.

tempo. O que permanece é sua contribuição à cultura e, por extensão, ao teatro nas terras Tucujus.

Outro elemento propulsor para o Teatro em Macapá foi a presença do Movimento Brasileiro de Alfabetização (MOBRAL), na década de 70. O MOBRAL foi criado para diminuir a porcentagem de analfabetos no país que, segundo o censo de 1940, 56% da população adulta brasileira era formada por analfabetos.

Em termos de educação de adultos, observada genericamente, o esforço governamental revigorara-se em 1961, com a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), sancionada em 20/12/61, que possibilitou a formação de classes especiais ou cursos supletivos para aqueles que não tivessem podido obter educação primária na faixa de 7 a 14 anos. Assim, a organização dos cursos de educação de adolescentes e adultos — de responsabilidade das Unidades da Federação, pelo princípio de descentralização do ensino no País — era semelhante ao ensino formal, com adaptação às condições socioeconômicas das regiões e às características do adulto (BRASIL, 1973, p. 9).

Oswaldo Simões, junto com Maria Benigna, idealizaram a criação de um grupo de teatro, mas a escassez de recursos e material dificultou o prosseguimento do projeto. Com a presença do MOBRAL na cidade, houve um compartilhamento de informação e o acesso a livros que auxiliaram na criação do grupo e seus espetáculos.

Juliana Souto Lemos, em sua dissertação de mestrado sobre a dramaturgia escrita por mulheres no Amapá (2017), apresenta entrevista com Oswaldo Simões em que descreve com riqueza de detalhes esse momento:

Começamos a fazer uma leitura, não tinha um banco de textos e sim alguns livros muito antigos na biblioteca. Ficamos discutindo nomes e tendo motivos para os encontros. Chegou o MOBRAL, com o grupo nos aproximamos do MOBRAL em busca de textos teatrais, pois aqui não tinha livraria. E o MOBRAL começou a fornecer textos, através do Serviço Nacional de Teatro, Orlando Miranda era o cabeça. Havia umas cartilhas didáticas sobre figurino, iluminação, adereços etc. Passamos a nos encontrar na casa da Maria Benigna para ler os textos. Depois começamos a ensaiar o texto de Maria Benigna¹⁹, A teia, e surge o nome do grupo; Telhado, no sentido de cobrir, incluir todas as artes. Registramos o grupo, ganhamos o contrato com o MOBRAL, naquele tempo não era edital, e fomos apresentar nos municípios com o espetáculo A mulher que casou 18 vezes, de um autor nordestino (SIMÕES *apud* LEMOS, 2017, 42).

Imagem 8: MOBRAL – Retomada do Movimento Teatral²⁶²⁷



Fonte: <https://porta-retrato-ap.blogspot.com/2014/10/teatro-acao-cultural-do-mobral-em-macapá.html> (acesso em: 28/01/2020).

Assim, surgiu um dos grupos mais importantes para a história do Teatro no Amapá, o grupo *Telhado*. O grupo atuou até 1980, aproximadamente. Porém, o auxílio dado pelo MOBRAL às atividades Teatrais continuou rendendo bons frutos e incentivando novos projetos. Palhano, em seu blog (acessado em 28/01/2020), descreve a atuação do MOBRAL na cidade como suporte fundamental ao desenvolvimento do Teatro no Estado. Com apoio do MOBRAL, foi possível trazer atores, atrizes e pessoal qualificado em Teatro para ministrar cursos e oficinas aos grupos que atuavam no Estado, além de incentivar e

²⁶ Cabe nessa foto e nessa fonte de informações um esclarecimento: segundo o blog consultado, e de onde a imagem fora retirada, se trata de um registro dos anos 60, porém, com segurança, podemos refutar essa informação. O MOBRAL (Movimento brasileiro de alfabetização) teve sua idealização em 1964, em pleno regime militar, cujo um dos objetivos, dentre tantos outros, era controlar os programas de alfabetização de forma centralizada. Foi também o período de “caça às bruxas” para artistas, muitos inclusive exilados, o que dificultava a produção de atividades no âmbito artístico. Sobre esse ponto, podemos notar na imagem, que o segundo indivíduo em pé da esquerda para a direita, é o Coronel Luiz Ribeiro de Almeida, demonstrando que os “anos de chumbo” já enfraqueciam, pois seria muito improvável um espetáculo como a “Mulher que casou 18 vezes”, por exemplo, ter o apoio de um militar. Somado a isso, é somente em 1970 que o MOBRAL fora efetivamente implementado e o grupo *Telhado*, em destaque na foto, teve sua fundação em dezembro de 1975. O espetáculo “A mulher que casou 18 vezes” estreou em maio de 1976, quando o grupo começa sua turnê pelo município do Estado do Amapá. Há, portanto, um equívoco em relação à data. Professor Palhano, pesquisador há anos sobre a história do teatro no Estado do Amapá, afirma que a foto se refere ao primeiro semestre de 1976, provavelmente em abril de 1976, quando o grupo assumiu contrato com o MOBRAL para realizar seus trabalhos nos meses subsequentes.

²⁷ Em pé, da esquerda para a direita: Coaracy Barbosa, Coronel Luiz Ribeiro de Almeida, Sebastião Ramalho, Pedro de Paulo e Juvenal Santos. Sentados, da esquerda para a direita: Bolão, João de Deus filho, (?), Antônia Guedes e Oswaldo Simões.

investir pesadamente no Teatro local, fornecendo espaço para ensaios, por exemplo. Em entrevista para o blog, Jackson Amaral²⁸ conta que:

Como não tínhamos lugar para ensaiar, começamos a ensaiar na casa dos colegas atores, mas passava um, dois dias e a mãe dizia que não dava mais pra ter ensaio, ficávamos assim na casa de um e outro, até que o Lúcio do Mobral chegou e disse: - Olha, se vocês quiserem se organizar nesse movimento de teatro no Amapá eu mando buscar um técnico em teatro no Rio de Janeiro, pelo MOBREAL; então na minha época esse foi o primeiro curso de teatro que ocorreu em Macapá. (...) Então o Lúcio passou a liberar a sede do MOBREAL pra gente ensaiar, porque cada um tinha seu grupo, eu tinha meu grupo com o Disney que era o Língua de Trapo, o Porfírio (Popó) tinha o grupo dele, a Fatica tinha o grupo dela, o Geovane com o Valdez tinham o grupo deles... Ai! Cada um marcava um dia pra ensaiar, porque o único lugar que tínhamos para ensaiar era esse e cada grupo começou a montar suas peças²⁹.

É possível afirmar que a partir desse momento, um novo cenário se construía para a fomentação dos grupos teatrais no Estado do Amapá. Apesar da ditadura militar instaurada, uma das poucas formas de lazer e entretenimento à população era o Teatro, portanto, houve sim apoio das autoridades.

Merece destaque também o trabalho realizado por Amadeu Lobato com o espetáculo *Uma cruz para Jesus*. Amadeu Lobato é um realizador importante no cenário teatral do Estado e também pertenceu ao grupo de jovens da paróquia de São José de Macapá que recebeu a influência do MOBREAL.

Seu trabalho mais significativo, *Uma Cruz para Jesus*³⁰, chega no ano de 2020 à sua 41ª edição. Dirigida e escrita pelo próprio Amadeu Lobato, a peça atravessa o tempo e as gerações, e continua sendo encenada todos os anos no anfiteatro da Fortaleza de São José, gratuitamente e a céu aberto. A peça se baseia nos textos bíblicos, mas todos os anos há uma adaptação para a atualidade. Com mais de cem integrantes entre atores, voluntários e equipe técnica, o trabalho é grandioso e atrai uma multidão de espectadores. A encenação é realizada pela Companhia de Teatro Arena, também criada por

²⁸ Jackson Amaral é um forte representante da dramaturgia no Estado do Amapá, atuando até hoje em diversas peças. Seu trabalho mais significativo é na peça *Bar Caboclo*, de Disney Silva.

²⁹ Entrevista cedida por Jackson Amaral para o blog <http://blogdoprofpalhano.blogspot.com/2013/08/jackson-amaral-e-o-teatro-no-amapa.html> do Prof. Palhano, acessado em 28/01/2020.

³⁰ Esse espetáculo se assemelha a outros já existentes pelo Brasil durante a Semana Santa, como *A paixão de Cristo* no Estado de Pernambuco. Esse espetáculo, em particular, foi influenciador para muitos aspirantes às artes teatrais. Teve sua primeira exibição no começo da década de 70 e é considerado o maior e um dos mais antigos espetáculos da cidade de Macapá.

Amadeu Lobato, nos dias 13 e 14 de abril com duração de 1h30 aproximadamente.

Imagem 9: Uma cruz para Jesus – 1970³¹



Fonte: G1 Amapá – Foto: Amadeu Lobato/Arquivo Pessoal

Este espetáculo é sinônimo de persistência, trabalho e dedicação. Ao longo dos anos vem modificando e se aprimorando para melhor. Há 29 anos que ininterruptamente vem se apresentando com ou sem apoio dos órgãos de cultura. Somos testemunha ocular de outras apresentações em que todos os trabalhos de produção refletiam objetivamente um esforço comum e isolado do grupo, ou seja, havia total ausência dos órgãos de cultura como também do comércio, entre outros setores da sociedade amapaense. Mas com todas essas dificuldades o grupo nunca desistiu de apresentar o seu espetáculo. Mesmo no período da reforma da Fortaleza não falhava com as apresentações, ora do lado interno, ora no lado externo daquele edifício secular (PALHANO, 2011, p. 121).

A crítica apresentada pelo professor Palhano, refere-se à falta de incentivo para a cultura de maneira geral, acentuada ainda mais para a arte teatral no Estado. No entanto, políticas públicas e lei de incentivo à cultura foram aprovadas e já estão sendo aplicadas. Em 03 de dezembro de 2020, o até então prefeito da cidade de Macapá, Clécio Luiz, assinou a lei nº 2.418/2020-PMM³² que muda o percentual da arrecadação das taxas municipais de 2,5% para 6% ao Fundo Municipal de Cultura. Entendemos que ainda é pouco para uma região tão carente de atividades culturais, porém, já é uma transformação que é recebida com júbilo pela comunidade artística esperançosa e merecedora de que haja continuidade dos apoios institucionais.

³¹ Não foi possível identificar, durante esta pesquisa, os atores em cena.

³² Reportagem em <https://macapa.ap.gov.br/fundo-municipal-de-cultura-prefeitura-de-macapa-consolida-politicas-publicas-do-setor-cultural-na-capital/> acessado em: 11/02/2021.

Nas décadas de 80 e 90, o SESC iniciou uma investida com projetos de incentivo às artes teatrais. O SESC Amapá iniciou suas atividades no Estado no começo da década de 70, e desde então vem trabalhando no incentivo à cultura com projetos em todas as linguagens artísticas.

Outro fato que se destaca nessa nova conjuntura teatral na cidade Macapá e, por extensão, o Estado do Amapá, é a aprovação do curso de Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Amapá. O curso foi aprovado em 12 de novembro de 2013, pelo Conselho Superior da Universidade, cedendo à necessidade, demanda e reivindicação da comunidade artística³³.

A presença do curso de Teatro da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP) é um marco importante por trazer uma visão e formação científica, técnica e acadêmica para o ensino e pesquisa, atuação e disseminação das artes teatrais. Um ótimo exemplo dessa transformação é o surgimento cada vez maior de grupos teatrais, artistas e festivais de teatro. Além, evidentemente, da exploração de novas maneiras e formatos do fazer teatral. Houve uma transformação político-cultural na cidade, com trabalhos intervencionistas e com processos cênicos maduros, tecnicamente falando. Abaixo imagens do Festival Curta Teatro idealizado pela Cia. Ói Nòiz Akí, em que são apresentados processos cênicos com duração máxima de 15 minutos. No evento há premiações em dinheiro e entrega de troféus divididos em dez categorias.

³³ Esse episódio em especial será abordado em um capítulo à frente.

Imagem 10: Como carniça Urubu...ou decomposição.



Fonte: <https://g1.globo.com/ap/amapa/noticia/festival-reune-12-pecas-gratuitas-de-teatro-do-ap-e-premia-a-melhor-com-r-3-mil.ghtml>

Imagem 11: “A mulher do fim do mundo”³⁴, Casa Circo Cênica”, Cia de Artes Tucujú³⁵



Fonte: <https://g1.globo.com/ap/amapa/noticia/festival-reune-12-pecas-gratuitas-de-teatro-do-ap-e-premia-a-melhor-com-r-3-mil.ghtml>

³⁴ Esse espetáculo foi o vencedor do 2º Festival Curta Teatral. Por sua qualidade performática e cênica, foi selecionado para viajar pelo Brasil através do “Palco Giratório” o projeto nacional de teatro mais importante do SESC.

³⁵ Em cena Ana Caroline.

Imagem 12: “Entre seres”, Trecos InMundos³⁶ Imagem 13: Experimento cênico Nós entre Nós³⁷



Fonte: <https://g1.globo.com/ap/amapa/noticia/festival-reune-12-pecas-gratuitas-de-teatro-do-ap-e-premia-a-melhor-com-r-3-mil.ghtml>

Em 2019, foi realizado o Festival In Solos Tucujús e, em sua primeira edição, participaram artistas locais e também de Belém, Goiás e São Paulo. Os espetáculos da mostra competitiva foram restritos a grupos e atores locais. A proposta de processos cênicos solos foi a alternativa encontrada pelos organizadores para amenizar custos e promover o intercâmbio entre artistas do Amapá e de outros Estados. Por ser uma atividade solo, os participantes da mostra competitiva não precisavam estar ligados a qualquer Cia. ou grupo teatral, o que fomentou ainda mais a participação da comunidade artística de teatro.

O projeto foi responsabilidade da Cia de Artes Tucuju, Cortejo Produções Artísticas e a ACESSA CULT, em parceria. Além de espetáculos de teatro em monólogo e circo, o evento ocasionou atividades formativas como oficinas, rodas de conversa e workshops espalhados pela cidade: Teatro Marco Zero, Praça Chico Noé e Biblioteca Pública ‘Elcy Lacerda’.

³⁶ Em cena, da esquerda para a direita, Antoniele Xavier e Lorrane Costa.

³⁷ Não foi possível identificar os atores em cena.

Imagem 14: Cartaz de divulgação



Imagem 15: Oficina



Fonte: Arquivo pessoal do autor

O produtor Jhou Santos explica que o festival era desejo de todos das artes cênicas, e mesmo sem muitos recursos, e com muita vontade e apoio dos grupos, colocaram em prática.

A proposta é muito clara para nós, é fazer! As dificuldades são inúmeras, por isso a ideia de nos juntarmos e cada um ajuda como pode e assim vamos correndo atrás, só não podemos nos acomodar, jamais, muito pelo contrário, temos a necessidade de mais e mais eventos artísticos e por fomento na cultura da nossa cidade. É um momento de encontro, tanto com os daqui quanto os parceiros de fora (...) Geograficamente é difícil sair ou chegar aqui, é um custo alto, vimos no solo a possibilidade menos difícil de se estabelecer intercâmbios com parceiros de outras cidades ³⁸.

Imagem 16: In Solos Tucujus I³⁹

Fonte: Arquivo pessoal do autor

³⁸ Entrevista com Jhou Santos cedida ao site *Café com Notícia*, em 10/09/2019. <http://cafecomnoticia.com.br/cultura/cia-tucuju-e-cortejo-producoes-realizam-festival-de-solos-teatrais-e-circenses/> Acessado em: 31/01/2020.

³⁹ Em cena Jhou Santos com o espetáculo *Jornada BUFA*.

Imagem 17: In Solos Tucujus II⁴⁰

Fonte: Arquivo pessoal do autor

Fica claro quão promissora é a presença da comunidade acadêmica na cena cultural e teatral na cidade, e que transformações estão sendo realizadas. A História do Teatro no Amapá, assim como do norte e nordeste, aparentemente pode ser vista como “incipiente” tanto pela falta de informação sistematizada, quanto pela sua inexpressividade em relação à história da arte/teatro em outros Estados. No entanto, a história só passa a ter significado quando sua comunidade se vê refletida nela, e a constrói com fatos que demonstram ser importantes à sua identidade.

ATO II – POLÍTICAS CULTURAIS

A arte tem o dom de expiar pecados. Ela nos devolve a coragem no momento em que a fragilidade insiste em soprar em nossos ouvidos a frase da desistência, do abandono da luta.

Padre Fábio de Melo

Os incentivos culturais na cidade de Macapá, e por extensão no Estado do Amapá, ainda se apresentam de maneira modesta e, muitas vezes, tendenciosas. Apesar de haver uma fiscalização e cobrança maior por parte das comunidades artísticas, algumas áreas são mais privilegiadas que as demais. O teatro, especificamente, possui um apoio moderado, em relação às outras

⁴⁰ Espetáculo “A.b.i.u” com direção de Adriana Abreu e atuação de Nau Vegar (em cena)

manifestações artísticas como a música, por exemplo. Repousa sobre isso, uma reflexão: talvez, por esse e outros motivos, o teatro desenvolvido na cidade de Macapá, seja menos expressivo, em relação aos outros centros culturais pelo Brasil. Palhano (2004) apresenta uma crítica contundente em relação a essa tendência de privilégios:

A arte no Amapá não se resume apenas às escolas de samba, aos grupos de quadrilha, aos grupos de marabaixo, à expofeira ou ao carnaval fora de época. Aqui temos as mais variadas atividades artísticas que não estão concentradas apenas à capital, mas encontram-se espalhadas em todo o território amapaense. O espetáculo “Uma cruz para Jesus” de Amadeu Lobato há mais de 20 anos em cartaz no período da Semana Santa é um exemplo de resistência e precisa ser visto com mais carinho pelos gestores da cultura e do turismo aqui em Macapá (PALHANO, p. 67, 2014).

No entanto, esse cenário está se transformando. Um dos mecanismos mais eficiente dessa transformação é a criação do conselho de cultura e a lei de incentivo à cultura aprovado na Assembleia Legislativa do Estado. Outro elemento provocador dessa mudança foi a presença do Curso de Licenciatura em Teatro ofertado pela Universidade Federal do Amapá.

Há de se destacar que a FUMCULT (Fundação Municipal de Cultura – Macapá) atualmente, vem desenvolvendo extensivamente atividades culturais. Os editais ainda são o incentivo maior no que se refere à cultura. Porém, há uma política municipal muito atenta ao papel que a cultura exerce na sociedade. A diretora de Cultura do município, Marina Beckman⁴¹, em entrevista, esclareceu que a cultura no município é uma parte importante do projeto de desenvolvimento da atual gestão, principalmente, porque seu gestor, o Prefeito Municipal Clécio Luiz⁴², possui uma relação de proximidade com os artistas locais. No site da Fundação de Cultura, por exemplo, há o Sistema Municipal de Informações e Indicadores Culturais, que tem por finalidade facilitar o contato dos atores culturais com o Município e com quaisquer outras instituições que buscam conhecer, contratar profissionais da cadeia cultural. Lá, é apresentado um banco de dados informativos que fomenta atividades e divulgação capazes de fazer um censo da cultura macapaense. Nesse espaço, é possível alimentar o sistema com todo tipo de material que dispõe os artistas. Trata-se, na visão de seus

⁴¹ A entrevista foi realizada no início de 2019. Marina Beckman assumia o cargo de diretora de cultura naquele momento. Atualmente, ano de 2022, o presidente-diretor é Olavo dos Santos Almeida.

⁴² Reelegido para a gestão 2016-2020.

gestores, de uma maneira de atender aos requisitos do Sistema Municipal de Cultura de Macapá,

que define em seus princípios, objetivos, estrutura, organização, gestão e interrelações entre os seus componentes a valorização de todas as manifestações artísticas e culturais que expressam a diversidade étnica e social, e a estruturação de equipamentos que descentralizam e democratizam a atuação, como também a garantia de publicidade à documentação e acervos artísticos, culturais e históricos de interesse do município. E, ainda, trata da elaboração de estudos das cadeias produtivas da cultura para implementar políticas específicas de fomento e incentivo. (site: <https://fumcult.macapa.ap.gov.br/> acessado em: 27/01/2020)

CENA 2.1 - EDITAIS

Durante o processo de pesquisa, obteve-se acesso a alguns documentos que fomentam a participação dos grupos teatrais. Um dos mais relevantes são os editais lançados tanto pelo Governo Estadual, quanto Municipal. Os editais são dedicados a todas as manifestações culturais, como forma de incentivo à participação de artistas para eventos, em períodos pontuais, como o “Macapá Verão”, durante o período das férias escolares. O edital prevê a participação em 98 atrações culturais, em 21 modalidades artísticas, dentre elas as Artes Cênicas.

Parágrafo 2º. Os eventos que farão parte do projeto Macapá Verão 2019 são:

- Estação Verão: Domingueiras nos balneários da Fazendinha, Curiaú e Distritos, como apresentações artísticas de estilo musical diversificado, com ênfase na música popular, apresentações de dança e da cultura popular.
- Estação Lunar: Programação noturna que acontece nas quintas-feiras no balneário da Fazendinha, com exposições artísticas, apresentações de grupos de marabaixo, shows de MPA, com ênfase na música amazônica.
- Estação Brega: Terá shows musicais de brega e ritmos semelhantes.
- Estação Criança: Evento com apresentações de artes cênicas, contação de história, e cultura popular, voltada para o público infantil.
- Estação Samba: Shows de samba e/ou pagode no Mercado Central.
- Estação Rock: Evento que comemora o dia mundial do rock, com shows rock, punk, RAP de atrações locais e regionais.⁴³

O evento “Macapá Verão” é dividido em Estações. Chama a atenção que nenhuma dessas Estações possibilita a participação de grupos teatrais em atividades voltadas para o público adulto, o que limita as atividades cênicas a atrações de caráter infantil. É possível afirmar que, por esse e outros motivos, as atividades cênicas mais assistidas desenvolvidas na cidade possuem um

⁴³ Prefeitura Municipal de Macapá. Fundação Municipal de Cultura – FUMCULT. Edital nº 002/2019.

cunho educativo e religioso, criando um traço identitário limitador que, muitas vezes, não corresponde aos anseios dos grupos que buscam por temáticas, nas palavras destes, mais “desafiadora”, que transitam por assuntos menos restritos.

O primeiro edital (Nº 002/2019), lançado para esse evento específico, trata do processo de credenciamento ou habilitação das atividades artísticas ou culturais desenvolvidas em vários locais e espaços espalhados pela cidade. No que tange às Artes Cênicas, o edital estabelece 5 categorias ou modalidades:

- Teatro tipo 1 (Espetáculo teatral e/ou circense infantil, com duração mínima de 30 minutos. Tendo no mínimo 03 anos de atividade continuada, comprovados através de portfólio);
- Teatro tipo 2 (Espetáculo teatral e/ou circense infantil, com duração mínima de 30 minutos. Tendo no mínimo 05 anos de atividade continuada, comprovados através de portfólio);
- Arte cênica – dança tipo 1 (Espetáculo de dança em diferentes estilos e técnicas (clássico, contemporâneo, afro, hip-hop, dança de salão, entre outros), com duração mínima de 30 minutos. Tendo no mínimo 03 anos de atividade continuada, comprovados através de portfólio);
- Arte cênica – dança tipo 2 (Espetáculo de dança em diferentes estilos e técnicas (clássico, contemporâneo, afro, hip-hop, dança de salão, entre outros), com duração mínima de 30 minutos. Tendo no mínimo 05 anos de atividade continuada, comprovados através de portfólio);
- Arte Cênica – cortejo artístico (Cortejos andantes/brincantes, propostos por coletivos ou grupos artísticos, com personagens e/ou temáticas devidamente constituídas para composição do cortejo).

O credenciamento apenas habilita a participação nas atividades. Todos os projetos apresentados, nesse certame, passam por avaliação composta por membros notórios, respeitando todas as especificidades e condições mínimas para a participação no processo de seleção. Cada componente pode participar com apenas um projeto artístico cultural, a exceção se aplica para cooperativas, coletivos, associações ou produtoras que representem diversos artistas, grupos, companhias, bandas ou grupos musicais. Ou seja, há a possibilidade de um

mesmo grupo apresentar mais de um projeto, no entanto, não há limite quanto à quantidade. Hipoteticamente, em um cenário mais atípico, um mesmo grupo pode ser responsável por todas as apresentações dentro de sua linguagem artística.

Esse cenário, convém esclarecer, provocou uma leitura, a princípio, suspeita ou desconfiada que mais tarde se confirmaram. Muitos grupos teatrais são formados apenas para concorrerem a esses editais. Muitos dramaturgos, atores e outros da cena teatral, formam mais de um grupo, modificando apenas o nome, para assim terem a possibilidade de se habilitar, concorrer e quiçá ganhar o processo de seleção. Vale ressaltar que todas as linguagens especificadas no certame recebem incentivos financeiros que variam de R\$ 800,00 a R\$ 10.000,00 dependendo da linguagem. Referente ao teatro, o cortejo artístico recebe o maior valor.

Especificamente a arte cênica do tipo 1 e 2, para o ano de 2019, a Fundação de Cultura do Município recebeu 7 inscrições do tipo 1 e 10 inscrições do tipo 2. No tipo 1, o grupo “Òi Nóiz akí”, foi habilitado com três projetos: *De Janeiro a Dezembro*, *Reprises de um palhaço* e *Cadê o brilho da Estrela*; No tipo 2, esse mesmo grupo, foi habilitado com 4 projetos: *Bonequinha de Pano*, *Musical Infantil dos Saltimbancos*, *Ops! Se não quer pagar pra ver*, *Palhaçada e dança*. É, portanto, o grupo que obteve mais apresentações nesse certame. Há, ainda, os grupos “Companhia Cangapé” com 2 projetos aprovados do tipo 1 (*As reprises nossas de cada dia*; *O mercador de contos*) e no tipo 2 (*Se deixar, ela canta*); e “Duas Telas produções” com 2 projetos no tipo 1 (*Chapeuzinho em Conspiração Jantar*; *Daniel da Rocha*), no tipo 2 (*Kayeb – work in process*; *Espetáculo musical infantil entrei na roda*). Há um monopólio participativo ou a falta de projetos culturais para a temática exigida?

Em entrevista cedida pelo presidente do Conselho de Cultura do Estado, Kleverson Baía⁴⁴, este reconhece a prática e que, de alguma forma, não compactua com esse exercício, por uma questão ética e moral, porém, diante de um cenário adverso para a produção local, vê na prática um princípio de sobrevivência:

⁴⁴ Há, assegurado por resoluções, a eleição periódica de presidentes e demais cargos no Conselho de Cultura. Em 2019, durante a entrevista, Kleverson Baía assumia esse cargo.

A gente tem que considerar duas coisas: primeiro uma visão de mercado e até de sobrevivência. Há uma escassez de oferta de trabalho seja para a música, para o teatro ou literatura. Mas mesmo com a necessidade, você pode ponderar e não ultrapassar os limites (...) Na música acontece a mesma coisa. Expofeira, por exemplo, foram se criando metodologias para se barrar (critérios dos editais). Os indivíduos tocavam em três bandas, que ele mesmo regimentava e tal. O que foi percebido? Que um mesmo guitarrista, por exemplo, tocou nessa banda, naquela...começou-se a criar um vício e as pessoas e grupos musicais que ficavam de fora começaram a identificar. Ou seja, eles criavam novas bandas. às vezes tocavam as mesmas músicas, apenas modificando o vocalista e inscrevia com outro novo. Há, como disse no começo, a questão econômica, porque via de regra, alguns músicos recebiam um cachê pequeno, até porque as bandas possuíam muitos integrantes, então era a oportunidade que viam para fazer o 13º deles. Então quando eles viam a oportunidade de montar várias bandas para tocar em eventos, seja Macapá Verão, Expofeira, etc. viam a oportunidade de no apurado ter um bom cachê no final. Esse é o primeiro momento de necessidade. As outras coisas, e a gente vai ponderar a questão de caráter, no sentido de burlar, realmente o indivíduo saber que ele não pode se inscrever com outro nome ou no nome de outra pessoa e aí vai lá e executa. Isso não é legal (Entrevista cedida em 06/09/2019)

Por outro lado, observa-se que os grupos teatrais com um maior número de projetos aprovados são, além de mais expressivos no cenário cultural, os que apresentam uma quantidade de produção que não pode ser ignorada. Não se está levantando uma polêmica ou questionando os critérios de análise aplicados para a avaliação, porém, quando abre a possibilidade de participação de mais de um projeto por grupo, deixa de fora grupos menores, ou com não tanta “tradição” de participação em eventos que, de alguma maneira, engradeceriam seu portfólio.

Há uma crítica também à temática exigida: quando se limita apenas ao segmento infantil, exclui outros projetos relevantes e igualmente interessantes para um outro público. Se a temática “afasta” e/ou “desinteressa” os grupos, outro agravante vem à tona: a falta de estrutura. O Estado do Amapá, como um todo, carece de espaços com estrutura aceitável para o desenvolvimento de trabalhos cênicos. O maior número de espaços teatrais, pelo menos para uma apresentação no modelo clássico de teatro, ainda é limitado e concentram-se na capital, Macapá. Assunto que será explorado à frente.

Quando o edital prevê a prática teatral, não estabelece condições estruturais mínimas para a apresentação. Apesar de haver um teatro administrado pelo Estado, Teatro das Bacabeiras, este não é usado para as atividades do “Macapá Verão”, por exemplo. Assim sendo, os locais de participação ficam restritos às Conchas Acústicas, praças e outros. Lugares nos

quais seria impossível um trabalho cênico de iluminação, som adequado, construção de cenário.

Alguns grupos são formados apenas para concorrer nos editais. Na dissertação de mestrado, da professora Juliana Souto Lemos, explica que, durante sua pesquisa, foi identificado pelo menos 40 grupos teatrais concorrendo em editais e apesar de, durante o cadastramento, exigir número de contato e nome dos representantes, ao fim da execução dos projetos, esses mesmos grupos não foram encontrados, demonstrando que há, sem dúvida, a criação de grupos apenas para esse efeito, dissolvendo-se após o certame. Olhando por outro lado esse contexto, podemos dizer que os grupos encontram, nessa prática, a única maneira de conseguir apresentações remuneradas e manter o teatro vivo na cidade, uma prática que ainda duela com outras formas de entretenimento de maior público.

O professor Wellington Dias⁴⁵ do curso de Teatro da Universidade Federal do Amapá, também ator da Cia Frêmito Teatro, expõe o contexto da falta de incentivo à produção teatral na cidade para os grupos:

Ainda faltam muitas políticas públicas que possam garantir as ações continuadas, principalmente dos grupos de teatro. Pensando sobre o assunto, em uma conta rápida, pude identificar mais de vinte grupos teatrais e eu sei que tem muito mais. Mas se o Estado ou o município tivessem um programa de fomentar a cultura ou atividades desses grupos no ano todo, eles produziram muito mais do que produzem. Hoje, no Amapá, a gente ainda vive uma sina da política do evento. As atividades teatrais ainda se resumem a fazer apresentações de auto de natal e auto da semana santa. Então, há grupos de teatro amadores que só aparecem nessa época e tem grupos com profissionais também que fazem esse tipo de trabalho porque precisam daquele dinheiro, que é a única seleção que tem, ou o Macapá Verão, que acontece no meio do ano. Então, acaba sendo uma política que não fomenta a pesquisa continuada desses grupos (Wellington Dias em entrevista cedida em: 12/09/2019)

Apesar da população gostar e apreciar o teatro, ainda não é uma prática cultural enraizada e costumeira, como hoje detém o cinema e a música. Isso, vale ressaltar, não é apenas um contexto macapaense, mas em todo o território nacional. Nesse passo, é importante relevar que no Amapá, o teatro possui uma força limitadora. Um cenário que parece estar mudando, com a presença do curso de Licenciatura em Teatro ofertado pela Universidade Federal do Amapá.

⁴⁵ Na época da entrevista, o docente atuava como professor substituto da Universidade Federal do Amapá. Atualmente é professor efetivo da Universidade Estadual do Amazonas.

Além de produções com técnicas mais apuradas, há agora um estudo aprofundado do fazer teatral, somado com a presença de novos profissionais na área com formação, que atuarão nesse segmento. Se, antes, o teatro desenvolvido era apenas amador⁴⁶, agora é possível ver trabalhos com certo apuro técnico e maior experimentação, por assim dizer, em decorrência desse estudo e da pesquisa acadêmica.

CENA 2.2 - O CURSO DE TEATRO NO AMAPÁ

O curso de teatro teve início em 2014. Pode-se dizer que sua implementação foi uma “luta” abraçada pela comunidade artística da cidade, isso porque grupos sindicais de artistas, atores, além de outros segmentos do entretenimento, participaram de manifestações, com o intuito, de alguma maneira, pressionar a comissão, que mais tarde aprovaria a implementação do curso na Universidade Federal do Amapá. Depois de inúmeras tentativas infrutíferas de implantação do primeiro curso de teatro no Estado, o CONSU finalmente, depois de uma pressão, por parte da comunidade acadêmica e de artistas, aceitou a proposta do curso. Há, nesse episódio, registro das ações travadas na Universidade Federal do Amapá. Quando os artistas envolvidos, na cena cultural e teatral da cidade, souberam da tentativa de implementação do curso no Amapá, idealizada, orquestrada e liderada pelo Professor Palhano, houve um movimento poucas vezes visto no espaço da Universidade Federal. Diante da insistência dessa investida, o Conselho acatou o apelo popular. Nas palavras do professor Romualdo Palhano:

Sobre a participação da classe teatral. A partir de contato com o Presidente do Conselho Estadual de Cultura (esta reunião aconteceu no sábado, às 16 horas, do dia 09 de novembro) convocamos a classe para uma explanação sobre a situação do Processo de implantação do Curso de Teatro, que tramitava na UNIFAP. O mesmo seria votado pelo CONSU, na terça-feira, dia 12. Ficou decidido que a classe faria uma passeata, desde o posto de combustível, na JK, perto dos Correios, até a sala do CONSU, que seria invadida pelos artistas. Também solicitei que todos os grupos elaborassem um documento em

⁴⁶ O teatro tido como “amador” sempre existiu e continuará existindo. A presença da Universidade não exclui ou diminui o trabalho teatral desenvolvido por artistas que ainda não tiveram a oportunidade de desfrutar de um estudo acadêmico. O amadorismo não deve ser compreendido como algo menor ou pouco interessante, ao contrário. São graças a essas práticas e a necessidade de expandir experiências e conhecimentos que o curso de teatro fora implementado.

apoio à implantação do Curso. Em duas décadas esse já era o terceiro projeto encaminhado à instituição. E um livro publicado por mim. Intitulado: Curso de Teatro no Amapá: concepções e proposições para o ensino superior.⁴⁷

Imagem 18: Cortejo cultural em comemoração à aprovação da implantação do curso de teatro



Fonte: <http://redeglobo.globo.com/redeamazonica/tv-amapa/noticia/2013/11/bom-dia-am-artistas-comemoram-aprovacao-de-curso-de-teatro-no-ap.html> (Acessado em: 20/05/2021)

Esse, no entanto, não foi o único obstáculo enfrentado e que ainda enfrenta, atualmente, o curso de teatro. Naquele primeiro momento, não havia um corpo docente formado, para ministrar aulas teóricas e práticas. Alguns professores, do curso de Artes Visuais, ajudaram nessa questão, tendo em vista que apenas o Professor Palhano possui formação em teatro. Para compensar a falta de professores, com formação específica em teatro, utilizou-se como estratégia, ministrar para as primeiras turmas disciplinas de cunho pedagógico e da grade comum, até a liberação do edital para as primeiras vagas para professor de teatro, da Universidade Federal do Amapá. Com isso, um número considerável de professores pôde participar do certame, e com a aprovação em concurso público, o curso caminhou.

⁴⁷ Informação acrescentada pelo professor Romualdo Palhano em 26/06/2021, durante qualificação desta tese.

Em entrevista cedida pelo professor Flávio Gonçalves, atualmente coordenador do curso⁴⁸, as buscas pela melhoria nas condições do curso são inúmeras, porém, todas orbitam a mesma questão: falta de estrutura.

Espaço e recurso principalmente. A gente têm bolsas, mas material...nós não temos dinheiro para comprar material específico. Acaba que o espaço traz todas as outras problemáticas. Por exemplo, nós temos disciplinas de iluminação e não temos verbas para adquirir equipamento de luz. Trabalhamos de forma teórica ou com as velhas parcerias...marca no teatro das Bacabeiras uma visita técnica para conhecer a estrutura do palco, pois é a única referência que temos, mesmo sabendo que há uma multiplicidade de espaços no teatro. Nos limita demais. Então, espaço físico e estrutura acarreta inúmeros problemas, inclusive pedagógicos. Por exemplo, nos queremos muitos fazer um acervo de figurino e iluminação, mas onde a gente vai colocar? Nós andamos pela Universidade procurando espaços possíveis.

(Entrevista cedida pelo professor Flávio Gonçalves em 12/09/2019)

O curso de teatro divide espaço com outros cursos, e não possui salas para práticas teatrais e material para o desenvolvimento de atividades cênicas, por exemplo. Todas as aulas, teóricas e práticas, são ministradas nos espaços reservados às aulas comuns. Não há um piso adequado, iluminação ou qualquer outro aparato necessário ao desenvolvimento das aulas práticas, tão essencial para a formação teatral.

Atualmente, apesar de a Universidade possuir um auditório para eventos, palestras e apresentações, este não é gerido pelo curso de Teatro. Segundo o coordenador do curso, a proposta já foi sinalizada, mas ainda não obtiveram resposta favorável. Se o curso de teatro gerisse o espaço, poderia ser utilizado tanto para aulas práticas de corpo e encenação, quanto para a possibilidade de liberação de bolsas acadêmicas para os alunos. Para o coordenador, seria um ganho, inclusive para a Universidade e não apenas para o colegiado.

É bastante aflitiva a situação em que se encontra o curso de Teatro, atualmente, na Universidade. O professor Flávio Gonçalves, vê como remota a possibilidade de construção de um bloco para o curso ou mesmo de um espaço adequado para aula de cunho prático.

É preciso pelo menos de um espaço mínimo para atividades práticas, como uma sala preta, com piso específico, uma iluminação, etc que dê pra gente fazer experimentos cênicos. Com a ampliação do Departamento de Letras e Artes, fomos verificar e não há nenhum espaço destinado ao curso de Teatro, apenas a construção de

⁴⁸ O professor Dr. Flávio Gonçalves, em 2019, assumia o cargo de Coordenador do curso. Cargo este sempre em rotatividade.

laboratórios para o curso de jornalismo. Pela planta, há uma área de convivência, nós então sugerimos que essa área seja transformada em sala preta, levantaríamos as paredes para fechar o espaço...o conselho do departamento aprovou, mas a obra está parada. Agora, soubemos que não é possível construir essa obra por conta do contrato firmado com a construtora, pois precisaria de um aditivo no projeto e demoraria ainda mais sua construção. A prefeitura do campus, no entanto, propôs que fosse feita a obra e mais tarde ela entraria com recursos próprios para a construção das paredes.

(Entrevista cedida pelo professor Flávio Gonçalves em 12/09/2019)⁴⁹

Nós arrastamos cadeiras para a sala ficar vazia, sem nenhum tipo de perigo aos alunos. Mas lá é uma sala de aula normal, não possui um piso adequado. Os alunos precisam se movimentar, rola pelo chão...Mas há algumas estratégias que nós já utilizamos. O professor Raphael, no semestre passado, dava aula de interpretação e fez uma parceria com o teatro das Bacabeiras, mas a parceria é entre instituições, não é nada nosso, a qualquer momento o teatro pode dizer que não dá mais. O professor Wellington, quando ministrou disciplinas de direção, ele conversou com o Ceu das Artes, as aulas foram feitas lá, onde há minimamente uma estrutura de iluminação. Semestre passado ele também fez as aulas no SESC. Então a gente procura...Mas sempre com dificuldade. Mas assim, a gente percebe que isso não é legal, porque fica tirando a função da Universidade, que deveria estar cedendo esses espaços pra gente.

(Entrevista cedida pelo professor Flávio Gonçalves em 12/09/2019)

Há peculiaridades no curso de teatro, que exigem um ensino não restrito ao velho “cuspe e giz”. Atividades que envolvem experimentações e atuações ligadas ao corpo, ao movimento e ao espaço. Práticas estas que, sem um lugar adequado, dificultaria a compreensão e até o despertar da sensibilidade corpórea, tão importante à formação em teatro, do estudante. O professor Raphael Brito, em entrevista, é responsável por algumas disciplinas e explica como desenvolve esse trabalho:

A educação como um todo está muito vinculada à aprendizagem cerebral, de formatação de um discurso verbal. No teatro, a gente acredita, e eu defendo muito essa questão, que o aprendizado é completo, ele é corporal. Então, quanto mais a gente incita nos alunos ao aprendizado de uma experiência, de uma vivência vinculada ao corpo, uma aprendizagem vinculada a uma memória que está presente no teu joelho, na tua coxa, no teu pé, no teu braço, na tua coluna...mais completo será o aprendizado. E quando a gente não entende que o aprendizado está apenas na cabeça, isso alarga os campos. Para que o aluno entenda que o aprendizado não está apenas na normativa, de que é apenas “decoreba”, discurso a partir do cérebro e de leituras, mas a partir do corpo. O corpo é responsável por provocar esse aprendizado sensível. E muitas pessoas entendem isso como algo metafórico, poético, sensitivo, até espiritual e, na verdade, não é só isso. É um misto de muitas coisas. (Raphael Brito em entrevista cedida em: 16/09/2019)

⁴⁹ Em 2020, a sala preta fora construída, porém, por conta da pandemia da COVID-19, não foi possível desenvolver as atividades no espaço.

Apesar de possuir apoio de outras instâncias e instituições, o corpo docente não vê a utilização de espaços não pertencentes à Universidade e ao curso, de maneira aceitável. Defendem que a luta por condições, minimamente possível, para o desenvolvimento das aulas não é apenas uma luta política-ideológica, mas uma necessidade real e prática. A Universidade possui apenas um auditório, mas esse é destinado a todas as atividades que a instituição precisa para palestras, eventos, encontros etc. Na maioria das vezes, quando é preciso utilizar um espaço cênico, nas palavras dos professores e do coordenador, sempre há um obstáculo a ser enfrentado, principalmente, por não possuir um local para apresentações.

No que se refere ao material cênico, figurino, equipamento... não há um lugar destinado à guarda de figurinos ou depósito de materiais cênicos. Segundo os servidores, foram muitas as investidas para se conseguir qualquer espaço. Foram documentos, pedidos, reuniões que expuseram os problemas e as necessidades enfrentadas, quanto a essa questão, porém, poucas vezes, ou nenhum, essas tratativas foram atendidas. Recentemente, o curso passou por processo de avaliação e reconhecimento do MEC e obteve nota quatro. A nota, apesar de aceitável, numa escala de cinco, é refletida nos problemas enfrentados pelo curso. Sua nota, nessa avaliação, obteve baixa, justamente no que se refere à estrutura. Outros pontos positivos foram alcançados como corpo docente constituído apenas por professores mestres e doutores, publicações na área (o curso possui uma revista periódica: *laçá – Artes de cena*) e a promoção de eventos e encontros de teatro. O que demonstra o potencial técnico, científico, educativo e social que o curso exerce em contexto acadêmico.

O curso de teatro, apesar de recente no Estado, é, também, responsável por uma transformação no cenário cultural em Macapá. Se, antes, o teatro desenvolvido na região era amador, agora, com a presença científica e acadêmica, houve uma abertura para um teatro de visão mais ampla, ousada e, por que não, inovadora. Sem desmerecer trabalhos anteriores a essa época, pois já se fazia teatro anteriormente, é inegável essa transformação com a presença do curso. Uma informação interessante nesse tocante, refere-se às primeiras turmas que adentraram os portões da Universidade. Os ingressos (alunos) eram, de alguma maneira, ligados ao contexto cultural ou teatral da cidade, que ansiavam, com certa urgência, em adquirir novos conhecimentos e

leituras acerca do fazer teatral. Mais tarde, esses mesmos profissionais, ainda envolvidos com a cena cultural, trouxeram para o “cenário” público um teatro com sofisticação. O resultado, nas palavras dos docentes, são as recentes produções encenadas pela cidade. Em um evento promovido e organizado pelo coletivo *Ói nóiz akí*, Festival Curta Teatro, é possível perceber uma experimentação cênica, até então, nunca apreciada. Uma prova de que o conhecimento teórico e prático, a partir de um viés acadêmico, trouxe uma roupagem diferenciada, atraindo, inclusive, um público interessado nas práticas teatrais. Atualmente, o curso é constituído de acadêmicos cada vez mais jovens e suas produções mais ousadas.

Imagem 19: Chica Fulô de Mandacarú – Cia Casa Circo.⁵⁰



Fonte: G1 – Amapá. Acessado em: <https://g1.globo.com/ap/amapa/o-que-fazer-no-amapa/noticia/2022/04/20/sete-montagens-concorrem-a-premio-de-r-3-mil-do-6o-festival-curta-teatro-em-macapa.ghtml>

⁵⁰ Em cena Jones Barsou (de costas sobre uma plataforma) e Ana Caroline (à frente) no papel de Chica.

ATO III - ESPAÇOS TEATRAIS PARA GRUPOS DE TEATRO EM MACAPÁ

Vocês, artistas que fazem teatro em grandes casas, sob sóis artificiais! Diante da multidão calada, procurem de vez em quando o teatro que é encenado na rua, cotidiano, vários e anônimo, nutrido da convivência... dos homens, o teatro que se passa na rua.

Bertolt Brecht

Os espaços teatrais representam lugares importantes para o desenvolvimento do teatro enquanto linguagem, principalmente para os grupos teatrais. É salutar frisar que a dramaturgia, de uma maneira geral, não necessita de um espaço formal arquitetônico (aqui denominado *lugar de teatro*), de um prédio etc. para seu exercício e aproveitamento. É possível aceitar que os espaços urbanos comuns como as ruas, praças ou quaisquer outros espaços abertos, são “palcos” para as artes cênicas, circenses e performáticas, porém, espaços estruturalmente formais, com condições técnica, material e instrumental não deixam de ser um lugar de prestimoso destaque.

Se a primeira característica do texto teatral é a utilização de personagens que são representadas por seres humanos; a segunda indissociavelmente ligada à primeira é a existência de um espaço em que esses seres vivos estão presentes. A atividade dos seres humanos se desenvolve em um dado lugar e tece entre eles (e entre eles e os espectadores) uma relação tridimensional (UBERSFELD, 2005, p.91).

Não se pode, portanto, ignorar que a presença de um teatro, ou lugar teatral (construção arquitetônica) nas cidades, é um espaço importante de diálogos culturais entre o artista e o público, aí incluídas todas as linguagens artísticas. Pois é nesses espaços instituídos como *teatro* que se elabora um pensamento de que “aqui se faz arte”, apesar de não ser o único, como afirmado acima.

Sobre essa distinção de espaços, Patrice Pavis apresenta duas maneiras bem distintas de descrevê-los: o espaço objetivo externo e o espaço gestual. Nesse espaço objetivo externo, é descrito um conceito de lugar teatral:

O lugar teatral: o prédio e sua arquitetura, sua inscrição na idade ou na paisagem; mas também o local não previsto para uma representação onde a encenação escolhe se instalar, local específico não transferível para um teatro ou outro lugar. No lugar institucionalmente teatral, serão observados a disposição dos espaços internos (palco, plateia, espaços vazios, camarins etc.) e externo (terraço, *hall* e pátio de entrada) (PAVIS, 2005, p. 141-142).

No entanto, apesar dos espaços objetivos e mensuráveis serem facilmente descritivos e mesmo historicamente atestados como palco, sua *quebra* ou mudança de solidez não pode ser vista como problema de fixação de lugar teatral, já que sob muitas condições, os espaços urbanos podem se transformar em espaços de atuação quando a *quarta parede* é abolida. Convém, nesses casos, definir de que ponto de vista se faz a descrição desse lugar; qual ou quais os objetivos de atuação? A rua, por exemplo, talvez seja, “o palco” mais comumente utilizado por grupos teatrais. Escolhas que não se devem apenas por uma questão de acesso ao *Lugar teatral*, mas também por uma proposta ou intenção de ocupação urbana. Mas como definir um *espaço teatral*? Anne Ubersfeld define *espaço teatral* como uma contraprova do espaço real ou *imagem* criada para um efeito ilusório momentâneo.

Como o teatro representa atividade humana, o espaço teatral será o lugar dessas atividades, lugar que terá, obrigatoriamente uma relação (de fidelidade ou distância) com o espaço referencial dos seres humanos. Dito de outra forma, o espaço teatral é a *imagem* (até mesmo imagem côncava, negativa) e a contraprova de um espaço real (UBERSFELD, 2005, p. 91).

A crítica que se faz a essa definição repousa sobre a ideia simplista de espaço teatral restrito às quatro paredes, ou seja, o fazer teatral em um *lugar de teatro*. Mas e quanto às atividades teatrais de rua, por exemplo? Nesse caso, o espaço teatral pode ser definido, demarcado, quando o espetáculo e o ator têm por “palco” lugares abertos? É importante dizer que além do edifício teatral, *qualquer* lugar pode ser um espaço teatral; e, nesse caso, o que defini espaço não-teatral?

Nessa querela discursiva é possível encontrar uma função comum dessas duas especificidades: a relação comunicativa. Pensemos, portanto, no *lugar inusitado* ou *espaço inusitado*⁵¹ utilizado por um grupo teatral. As escolhas desse lugar e suas condições de encenação afetam o espaço, há uma apropriação, e

⁵¹ Denominamos aqui *espaço ou lugar inusitado* aquele(s) distinto(s) do edifício teatral, ou seja, aquele construído especificamente para a atividade teatral, tais como: ruas, praças, igrejas etc. o termo não é consensual e muito preferem utilizar *espaços não-convencionais*.

uma (re)caracterização do ambiente que deixa de ser, pelo menos por alguns instantes, um lugar convencional para ser um lugar de teatro. As praças, as ruas, por exemplo, quando são explorados para um fim artisticamente elaborado e pensado, como uma representação teatral, deixa de ser rua ou praça e passa a ser *palco*, no sentido de lugar de apresentação cênica. Há, portanto, o primeiro efeito da comunicação: a transformação (do lugar ou espaço);

A intencionalidade também é um elemento que não pode ser ignorado nessa escolha. A intenção que se busca com aquela representação cênica e naquele espaço, determina a ação teatral. A saber que a interação ator-público, sua dinâmica de transmissão e comunicação dependem do tipo de espaço onde se insere e sua interferência dialética entre a sociedade e o objeto artístico.

O espaço passa a ser um agente de comunicação e não apenas um *depósito* cenográfico ou operacional (o que não deixa de ter seu efeito informativo, porém, trata-se de uma relação, pensando no teatro dito clássico, unilateral na maioria das vezes). Entretanto, deve-se levar sempre em consideração a intenção comunicativa, que o texto teatral procura imprimir. Muitas vezes, a arquitetura teatral, é auxiliadora na produção de um espetáculo, em que seus efeitos serão concretos através da manipulação dos elementos presentes nas *quatro paredes*. A cenografia passa a ter um efeito necessário e importante para a transmissão comunicativa do texto teatral ao público.

Os grupos teatrais, particularmente, veem nesses territórios fechados a sacralização de sua arte. Quando encenado em espaços convencionalmente instituídos como *lugar de teatro* há um sentimento de “sim, nós somos um grupo e fazemos teatro”, isso se deve muito por conta de uma tradição formal e burguesa de que há territórios para ações teatrais, encenações convenientemente instituídas para a representação cênica.

Pensando nesses espaços urbanos e também na(s) necessidade(s) de encenação por parte de grupos teatrais, o município de Macapá, no Estado do Amapá, é onde se concentram os mais representativos, ou com visibilidade, espaços formais e não-formais onde ocorrem a maioria das encenações teatrais. Uma das razões para que esses espaços existam é a escassez de espaços destinados e adequados para as artes cênicas; o que não excluiria, naturalmente, as atividades teatrais em espaços outros, alternativos.

A capital do Estado, ainda carece de espaços formais bem estruturados e equipados. Por ora, existe o Teatro das Bacabeiras e CEU das Artes (de administração pública); SESC (Teatro Porão⁵² e Auditório de Eventos) e Teatro Marco Zero. Há, algumas escolas municipais e estaduais que possuem auditórios e que também são utilizados, vez por outra, por grupos teatrais. Esses auditórios, no entanto, não têm estrutura e equipamentos adequados, são cedidos por boa vontade e pelo interesse de assistirem a mais peças teatrais. Alguns grupos, como a *Cia Cangapé* e *Supernova: teatro experimental* conseguiram com muito esforço transformar pequenos espaços em lugar de teatro para ensaios e até apresentações para um público modesto. Evidentemente, não se compara quanto à estrutura e tamanho em relação aos outros espaços teatrais, mas, são nesses pequenos lugares que o teatro se faz existir.

Imagem 20: Espaço cultural Cangapé⁵³



Fonte: <https://g1.globo.com/ap/amapa/noticia/2014/05/artista-cede-casa-para-companhia-apoiada-pelo-crianca-esperanca.html>

⁵² O teatro Porão está atualmente desativado, porém, em conserva com Genário Dumas, atual responsável por ações culturais cênicas do Sesc – Amapá, há um interesse em reativar esse espaço.

⁵³ Na imagem, alguns integrantes da Cia. Cangapé

Imagem 21: Espaço Supernova: Teatro experimental⁵⁴

Fonte: Arquivo Pessoal de Marina Beckman

Assim, devido à demanda por mais espaços e por propostas alternativas de encenação, há a ocupação de lugares inusitados ou não-convencionais, os quais representam espaços de intensa atividades por partes de grupos de teatro amapaenses. Dentre os espaços alternativos ou não convencionais, destacaremos também as ruas e praças, como lugar de representação.

Romualdo Palhano em texto intitulado “Amapá não tem espaços teatrais”, faz críticas muito contundentes acerca dos espaços teatrais destinados aos grupos de teatro e a realidade cultural do Estado do Amapá:

É notório que esses fatores prejudicam consideravelmente o desenvolvimento das artes cênicas no Estado. Nessas condições se torna difícil para qualquer grupo amador, quando no mais das vezes produz seu espetáculo com recursos próprios, ainda ter que arcar com despesas de pauta, quando a mesma não está dentro de sua realidade financeira (PALHANO, 2011, p. 95).

Pode parecer um posicionamento radical, mas as palavras do pesquisador se devem ao descaso que assola o Estado, quando se trata de atividades culturais voltadas ao teatro e que atendam aos grupos teatrais, que estão surgindo com força, principalmente em virtude da implementação do curso de Teatro pela Universidade Federal do Amapá. O texto “Amapá não tem espaços teatrais” apesar de escrito em 2011, ainda é o retrato do que há,

⁵⁴ Em cena, Sandro Brito e Lorrane Costa, integrantes da Cia Trecos In Mundos em espetáculo de palhaçaria.

somente um grande teatro (Teatro das Bacabeiras) com condições estruturais e técnicas; e outros pequenos espaços para o desenvolvimento do chamado teatro de bolso. A solução encontrada por muitos grupos teatrais é a utilização de auditórios em escolas ou espaços livres, chamados aqui como *lugares alternativos ou inusitados*. No entanto, pensando nem sempre ser possível promover espetáculos nesses lugares, como proceder diante da carência de espaços para ensaios, ou produções que exigem uma experimentação mais elaborada? O próprio Palhano responde:

[...] os órgãos de cultura em nível Federal, Estadual e Municipal poderiam contribuir com projetos voltados para o desenvolvimento das artes cênicas como um todo. No entanto, parece que há uma luz no fim do túnel, visto que temos conhecimento da perspectiva da possível construção de um pequeno teatro de 256 lugares no SESC/Araxá, como também a transformação do cinema da Escola Barão em um teatro municipal. O mais importante é que esses pequenos teatros que possivelmente serão construídos tenham todos os aparatos indispensáveis a um teatro, mesmo que seja de pequeno porte (PALHANO, 2011, p.96).

Evidentemente, hoje (2020), espaços institucionais e outros alternativos surgiram. É o caso do *CEU das artes*, que possui recursos Federais, mas administrado pelo Município, e bastante utilizado pelos acadêmicos de Teatro da Universidade Federal do Amapá (que ainda não possui um *lugar de teatro*, apenas um auditório que serve para outros eventos como palestras, encontros, seminários e reuniões); E o *Garden In cena*⁵⁵, espaço alternativo no Shopping Garden, não mais utilizado para esse fim.

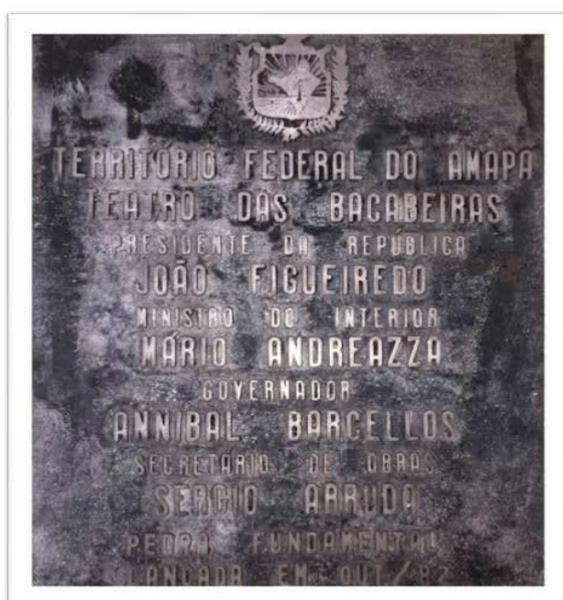
Esse movimento de *ir e vir*, de *dois passos para frente e um para trás*, não é incomum, ou estranho à realidade cultural do país. Somamos a isso a dificuldade de implementação da cultura em uma região que carece de incentivos educativo-culturais. Os espaços são poucos ainda, no entanto, eles estão surgindo e o movimento artístico caminhando, lentamente, mas com passos firmes.

⁵⁵ Até o momento dessa pesquisa (2020) o espaço estava em funcionamento. Porém, no segundo semestre do mesmo ano, o lugar foi desativado.

CENA 3.1. TEATRO DAS BACABEIRAS

O Teatro das Bacabeiras é considerado o *lugar de teatro* de maior visibilidade e atuação no Estado do Amapá. Fica situado na capital do Estado, Macapá, e localizado na Rua Cândido Mendes, nº 368, no centro da cidade. Trata-se de uma instituição pública vinculada à Secretaria de Cultura do Amapá (SECULT). Teve sua construção iniciada em 1984 e concluída em 1990. À época foi denominado *Cine teatro de Macapá*, passando a se chamar *Teatro das Bacabeiras* somente em 1992.

Imagem 22: Pedra Fundamental



Pedra fundamental (out, 1982)



Inauguração (mar, 1990)

Fonte: Arquivo pessoal / Jayne Alves da Silva

O prédio foi construído em estilo italiano, com uma arquitetura moderna, caracterizado pela disposição frontal da plateia ao palco, caixa cênica, urdimento, coxias e varandas. Possui capacidade para 705 pessoas (sentadas) e recebe produções variadas, sejam de caráter artístico-cultural, ou outras não artísticas como encontros, palestras, formaturas e eventos de outra natureza.

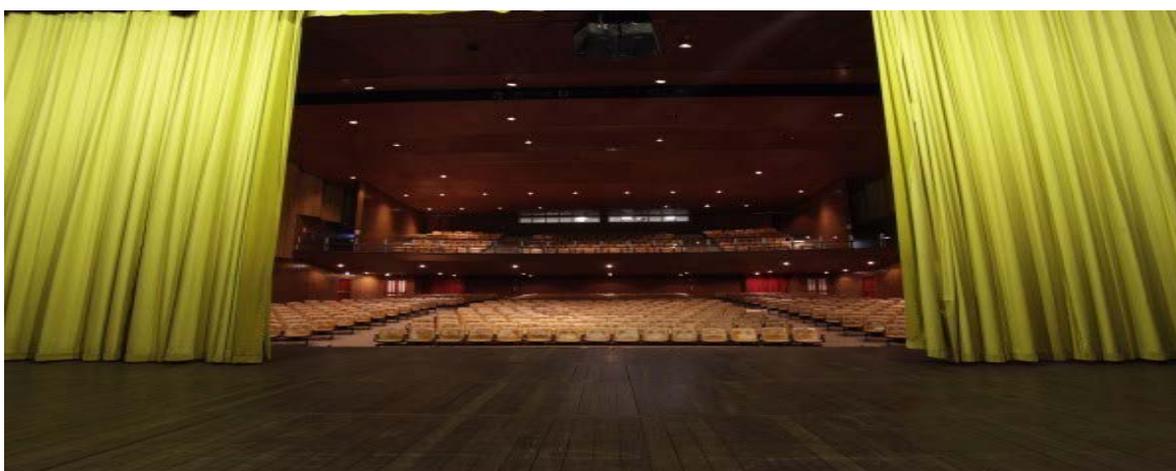
Imagem 23: Teatro das Bacabeiras



Fonte: G1-Amapá- 2018 / por Fabiana Figueiredo. <https://g1.globo.com/ap/amapa/noticia/aniversario-do-teatro-das-bacabeiras-tera-12-horas-seguidas-de-programacao-cultural.ghtml>. Acessado em: 23/03/2020.

O nome *Bacabeiras* é uma referência ao fruto oriundo da Bacaba, ou Bacaba-açu ou Bacaba-verdadeira (*Oenocarpus bacaba*) palmeira nativa da Amazônia. Do seu fruto é extraída a polpa utilizada no preparo do “vinho da bacaba”. Trata-se de um fruto muito semelhante ao açaí, por conta de sua palmeira e seu florescimento e frutificação em forma de cachos. A capital do Estado, Macapá, recebeu esse nome, cuja toponímia⁵⁶ é de origem *tupi* com variação de *Macapaba*, que quer dizer “lugar de muitas bacabas”.

Imagem 24: Teatro das Bacabeiras por dentro.



Fonte: <https://www.alcilenecavalcante.com.br/alcilene/programacao-cultural-no-teatro-das-bacabeiras-reunira-diversos-segmentos-em-noite-de-festa> . Acessado em: 23/03/2020

⁵⁶ Parte da onomástica que estuda os nomes próprios.

O teatro é relativamente novo em relação aos outros *lugares de teatro* da região Norte do Brasil, e seus registros históricos são escassos. A maioria das informações de caráter histórico encontram-se em recortes de jornais e relatos memorialistas de artistas envolvidos na cena cultural da cidade.

Jayne Alves da Silva (2019), em seu Trabalho de Conclusão de Curso, sobre a memória e os aspectos culturais, em torno da construção e implementação do Teatro das Bacabeiras, esclarece essa dificuldade de pesquisa:

O principal fator de motivação para realização deste estudo, se encontra relacionado a quase ausência de disponibilização de fontes relativas ao processo de criação e desenvolvimento do Teatro das Bacabeiras, o que torna essa pesquisa pertinente e necessária. Infelizmente ainda são pouquíssimas as fontes bibliográficas disponíveis sobre a história do teatro amapaense e menores ainda, os registros bibliográficos relacionados à fase inicial de construção e inauguração deste prédio cultural — o que se contrapõe com a sua própria importância no fomento da cultura amapaense. As poucas informações disponíveis sobre esta fase histórica do teatro amapaense podem ser encontradas em recortes não datados de jornais e informativos que se encontram colados em folhas brancas A4 e que estão organizados em pastas empoeiradas que se encontram nos arquivos do teatro (SILVA, 2019, p. 15).

Na década de 70, surgiram alguns grupos amadores, principalmente, pela influência da Igreja Católica. Quando o então Governador, Aníbal Barcellos, que já iniciara uma série de obras pela cidade, deu início também à construção de um espaço, com características indefinidas, os artistas locais se uniram em prol da defesa de um espaço de apresentação. Cito essa peculiaridade, porque houve uma contenda travada entre os artistas que desejavam um lugar de teatro, para o desenvolvimento de suas atividades, e a igreja que, por sua vez, queria a construção de um templo. É interessante destacar esse momento porque ali começou uma organização e criação de entidades em um movimento de concretização cultural na cidade.

SILVA, em sua pesquisa, mediada através de entrevistas e recortes jornalísticos, apresenta, com clareza, o cenário cultural constituído à época que antecede o Teatro das Bacabeiras, também a luta pela sua implementação e a angústia da comunidade artística em lidar com uma obra tão grandiosa para os padrões da época.

[...] nós não tínhamos um teatro e nós lutávamos pelo Fórum, que foi ocupado pela OAB. Daí nós dobramos a esquina e fomos pra outro espaço que era o Cine Macapá. [...] nós estávamos lutando por um teatro pequeno. E quando veio a construção... A gente sonhava com

um teco-teco e nos jogaram um boing na nossa cabeça. (COELHO, Giovanne⁵⁷ *apud* SILVA, 2019, p. 28)

[...] a gente não imaginou o elefante branco, a gente não queria isso aqui. [...] nós queríamos um espaço, assim, pequeno. A gente não queria uma coisa grande. [...] um teatro para no máximo cem pessoas. [...] o Teatro das Bacabeiras é um espaço enorme, mas ele é inoperante. [...] quando eles começaram a construir esse espaço aqui que seria a catedral, nós brigamos para que fosse construído um teatro, que era o que nós queríamos. (PELAES, Sol⁵⁸ *apud* SILVA, 2019, p. 28)

[...] nós lutávamos há muito tempo por um teatro. Um teatro de bolso, um teatro experimental. [...] o governo queria transformar a área em catedral [...] isso quase próximo de inaugurar o Teatro. [...] O primeiro contato foi uma coisa espantosa: a gente lutava por um teco-teco e, de repente, colocaram um boing na cabeça da gente. Aí nós tivemos que aprender a pilotar o boing por que senão caia (MOURÃO, Valdez *apud*, SILVA, 2019, pag. 29).

Passado esse instante, o edifício finalmente se constituiu como *lugar de teatro*. Pelos relatos acima apresentados, é possível perceber que os artistas locais se sentiam incapacitados para lidar com uma estrutura tão grandiosa. A onipotência que o teatro imprimia, intimidava àqueles que outrora *lutavam* por um espaço com melhores estruturas, mas se surpreenderam com o que fora apresentado. A comparação entre dois aviões, um de pequeno e outro de grande porte, reflete bem a sensação de inoperância por parte dos grupos que, até aquele momento, desenvolviam atividades de caráter amador e, na maioria dos casos, sem formação especializada. Valdez Mourão expõe essa condição dos grupos amapaenses, quando relata que na época não havia uma leitura acadêmica do fazer teatral. Na época, ninguém era dramaturgo, em seu sentido profissional ou de formação. O fazer teatral vinha da vontade própria. Um artista pegava um texto ali, outro acolá e ensaiavam. Tudo de forma bastante experimental.

Uma das muitas virtudes dos artistas é a capacidade de se reinventar, principalmente, diante de uma aparente ou real adversidade. Se as estruturas do

⁵⁷ Geovanni Coelho: ator, diretor, ativista cultural. O artista participou de diversas peças teatrais organizadas nas décadas de 70, 80 e 90, como as primeiras encenações do espetáculo “Uma cruz pra Jesus”, “Maconha, a erva maldita” e “Açaígol”; foi um dos fundadores do “Grupo Teatrum” e a “Associação de Teatro Boca de Cena”, grupo com o qual viajou pelo país com o espetáculo “A alucinada noite de Artaud”, ganhando diversos prêmios em âmbito regional e nacional.

⁵⁸ Sol Pelaes: atriz, diretora de teatro e produtora, a artista participou de diversos grupos de teatro atuantes nas décadas de 80 e 90, como o “Grupo de Teatro do SESC”, o grupo de teatro “Língua de Trapo” e, em conjunto com Valdez Mourão e Geovanni Coelho, fundou a “Associação de Teatro Boca de Cena”.

teatro exigiam aperfeiçoamento, aprendizado não hesitariam em buscar essa *melhoria*. O público, também impressionado com a novidade, ansiava por inovações, por espetáculos igualmente grandiosos para sua mais nova casa de espetáculos.

Era imperativo, portanto, a necessidade de melhor se capacitar, de produzir melhor, de divulgar melhor, de trabalhar melhor as produções locais, seja através da direção dos espetáculos, seja através de perspectivas que não repetissem somente as mesmas linguagens anteriormente utilizadas (religiosidade e regionalismo). Por outro lado, com a criação do Teatro das Bacabeiras e a novidade que este representava para a sociedade amapaense da época, podemos também inferir que a inauguração do mesmo favoreceu para que o público também se mantivesse aberto às experimentações artísticas locais (SILVA, 2019, p. 30 e 31)

Esse cenário motivou a reorganização dos grupos, o apoio a movimentos culturais de maneira organizada e a troca de experiências. Houve uma busca por uma linguagem teatral mais ousada que discutisse temas *tabu*, diferente do regionalismo e religiosidade que tomava quase por completo as produções dos artistas locais.

[...] quando apareceram os primeiros contornos do Teatro das Bacabeiras, houve quem achasse exageradas as dimensões do prédio e os apetrechos técnicos que iriam colocá-lo entre os mais modernos do País. Nessa hora, porém, artistas e intelectuais ficaram ao lado do governador e deram todo apoio para que este monumento à cultura fosse concretado e formasse um espaço não somente para as artes cênicas, mas também para outras manifestações artísticas, como o cinema, a pintura, o folclore (PENNAFORT, 1994, p. 45).

Imagem 25: Artistas amapaense formam movimento



Fonte: Arquivo pessoal da Professora Zaide –Recorte de jornal (1995).

Um espaço com 705 lugares, para uma produção local ainda *insipiente*, parecia impossível para o movimento artístico lidar com aquele *elefante branco*⁵⁹. A solução foi transformar o lugar em sala de cinema. Segundo pesquisas, o nome “Teatro das Bacabeiras” foi fortalecido, quando se cogitou chamá-lo de “Cine Teatro”, por conta da falta de utilização do espaço para atividades de teatro. A ideia foi refutada para assegurar, de alguma maneira, a vitrine de que aquele espaço pertencia aos artistas locais, com produções teatrais. Ainda assim, para não deixar o espaço sem produção, foram exibidos filmes à população, por um longo período.

Imagem 26: Projetor de cinema utilizado no Teatro das Bacabeiras.

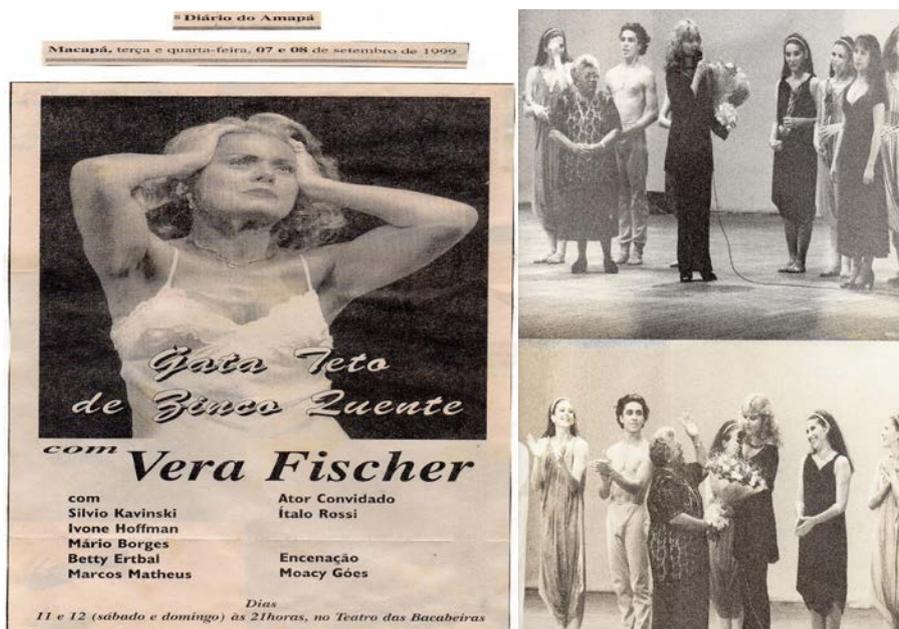


Fonte: Arquivo pessoal da Professora Zaide – Recorte de jornal (1990?).

Com a presença de um prédio, com estrutura e equipamentos técnicos modernos e de “primeira linha”, grandes produções nacionais se apresentaram no novíssimo Teatro das Bacabeiras, no extremo norte do país. Recebendo, inclusive, elogios de artistas consagrados pelo grande público, que desembarcaram na região. Com a vinda de outros espetáculos, a produção local enfrentou outro obstáculo: manter a qualidade das produções em relação ao que era *importado*.

⁵⁹ Esse termo fora utilizado pela maioria dos entrevistados na pesquisa de SILVA (2019)

Imagens 27: Fotografias de Vera Fisher em espetáculo teatral



Fonte: Arquivo Teatro das Bacabeiras por Jayne Alves da Silva

Muito se tem discutido sobre o futuro desse espaço e o papel dos artistas de teatro, e outras linguagens, no cenário artístico amapaense onde se encontra o principal palco da cidade. Especificamente sobre o Teatro das Bacabeiras, Palhano destaca a necessidade de que se adapte ou se construa pelo menos uma sala anexa ao teatro, destinada a produções menores dos grupos amadores espalhados pela cidade. Salaria ainda que na maioria dos grandes palcos modernos, existem salas alternativas, justamente para atender a essa demanda, com pelo menos 100 lugares; e dessa maneira, fomentar ainda mais a produção local, tendo em vista que 80% do teatro nacional é produzido por grupos amadores. Para tanto, políticas públicas de incentivo cultural, parece-nos ser o caminho mais promissor e fundamental.

Chamamos de teatro de bolso, pequenas casas de espetáculos com sua plateia girando aproximadamente entre 80 a 100 lugares. Na realidade o que se faz necessário para um impulso do teatro no Amapá é, por um lado a construção de pelo menos um pequeno teatro de bolso com aproximadamente 100 lugares e por outro, uma política de administração desses teatros que propicie os acessos aos mais diversos grupos que trabalham com artes cênicas em consequência motive a criação de novos grupos de teatro em nosso Estado. Isso viria a dar cara nova às artes cênicas em nossa região, criando uma nova mentalidade e contribuindo para o desenvolvimento sociocultural de nossa sociedade (PALHANO, 2011, p. 96).

Das constatações aqui elencadas, as demandas, necessidades e anseios dos artistas e da população amapaense são as mesmas de todos os Estados da região norte, principalmente. Região tão produtiva quanto às demais, e tão à margem do reconhecimento merecido. A Região Norte tem artistas altamente qualificados e merece mais apoio institucional para que se mantenha e possa ser mais divulgada pelo Brasil e mundo afora.

CENA 3.2. SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO (SESC) – AMAPÁ

Não faço teatro para o povo, mas faço teatro em favor do povo. Faço teatro para incomodar os que estão sossegados. Só para isso faço teatro.
Plínio Marcos

Dentre todas as entidades que promovem a socialização e o acesso à cultura, o SESC (Serviço Social do Comércio) se destaca em âmbito nacional e regional. São sete décadas criando oportunidades e promovendo acesso à cultura, educação, saúde, esporte, lazer e assistência social. São mais de 580 unidades dedicadas a oferecer ações e atividades de qualidade aos brasileiros, em especial aos trabalhadores do comércio de bens, serviços e turismo.

No que diz respeito especificamente à cultura, o SESC defende a multiplicidade das linguagens artísticas, a promoção de toda e quaisquer atividades que possam enriquecer a população através de sua intervenção em consonância com as mudanças sociais e os diferentes contextos em que a instituição está inserida. Buscando a arte em seu sentido social e como forma singular de comunicação.

Palavra de inúmeros conceitos, a variedade de significados do substantivo cultura reflete a sua principal característica: a multiplicidade. Pedra fundamental da ação do Sesc, a multiplicidade é também a essência da formulação da Política, documento resultante de diferentes vozes, iniciativas e proposições feitas em diversos momentos da trajetória de construção do pensamento e ação do Sesc no campo da Cultura (SESC, 2005, p. 11).

Na década de 70 o Programa Cultural foi regulamentado no SESC, composto por programas, subprogramas, atividades, projetos e ações com o propósito único de atender a clientela com um aprimoramento cultural. Nesse primeiro momento, tais ações eram destinadas exclusivamente ao comerciário:

“Conjunto de atividades/projetos destinados a difundir a cultura, tornando-a acessível à população comerciária” (SESC, 2005, p. 5).

Em 1982, a proposta cultural foi ampliada e aperfeiçoada com programas educativos em torno das linguagens artísticas, bibliotecas e o cultivo e desenvolvimento das aptidões físicas e esportivas, além do estímulo às práticas recreativas e informais. Através de uma reorganização e subdividindo seus setores de trabalho, o SESC conseguiu uma abrangência ainda maior no cenário esportivo e cultural, implantando diversos projetos como o ArteSesc (1982) e Feira do livro infantil (1982). Nessa época, as políticas culturais implementadas pelo SESC ganharam visibilidade nacional.

A segunda metade da década de 80 e 90 foi marcada pelo fortalecimento do Programa Cultural SESC, foram investidos, além da promoção cultural, a capacitação dos seus agentes, formando assim uma equipe especializada e técnica para a atuação em suas redes de atendimento regional. Um marco importante desse período foi a criação do Palco Giratório, voltado às artes cênicas; e o Sonora Brasil, para a música, em 1998.

Nos anos 1990, o Programa Cultural não apenas se expandiu territorialmente, mas alargou a discussão acerca do conceito, sua compreensão e o papel das artes no desenvolvimento da população. Convencionou-se chamar “Cultura”, que na prática representava um trabalho de formação, difusão, acesso e desenvolvimento da arte pela instituição.

O Programa Cultura do Sesc aponta para uma compreensão expandida da sua ação social na cultura, considerando os limites transitórios e intercambiáveis das fronteiras entre áreas, segmentos, campos e técnicas que coabitam o mundo das artes, das linguagens e das manifestações materiais e imateriais do Brasil. Assim, a concepção da ação institucional em cultura abarca tanto a arte em suas especificidades de linguagem quanto os hibridismos decorrentes dos atravessamentos de fronteiras que geram novas formas de expressão, intertextualidades e transdisciplinaridades, por meio dos múltiplos sistemas de comunicação e produção de conhecimento, geradores de vínculos criativos com a vida cotidiana como a gastronomia, as religiões, os trajes, a arquitetura, os artesanatos e variados modos de ser, fazer e estar no mundo e, também, setores emergentes das indústrias criativas e da tecnologia (SESC, 2005, p. 19).

O Sesc busca, acima de tudo, desenvolver Programas que preservem e valorizem o patrimônio cultural, mas não de maneira estagnada; exclui qualquer forma de elitismo por acreditar que a arte deve ser um bem cultural que pertence a todos os indivíduos, particularmente àqueles sujeitos de classe sociais

economicamente desfavorecidos e fora dos grandes centros urbanos. Para tanto, o diálogo de saberes, e a valorização das expressões das muitas regiões, estados, cidades e comunidades espalhadas pelo país, é compreendida como o alicerce fundamental para uma *democracia de acesso à cultura*.

É importante salientar que a arte é um domínio de ação com limites imprecisos e permeáveis, historicamente mutáveis. O Programa Cultura deve estar constantemente atento à manutenção e transformação das formas de expressão dos diversos segmentos da sociedade (SESC, 2005, p. 20).

O SESC/Amapá está situado na cidade de Macapá, mais unidades de atendimento em outros municípios do Estado, com Projetos SESC Ler e OdontoSesc, em parceria com as Prefeituras Municipais e/ou instituições privadas, alargando significativamente o alcance dos seus serviços. O Sesc foi implementado no Estado do Amapá em 1977 e, desde então, vem atuando nas áreas de Educação, Cultura, Lazer e Assistência. Ou seja, a unidade Amapá experienciou todas as mudanças, transformações, ajustes e estratégias do Sesc Nacional para o desenvolvimento cultural dos comerciários, seus dependentes e comunidade geral. Uma característica bastante evidente da instituição é o respeito à pluralidade cultural em sua implementação em contextos regionais.

Os projetos desenvolvidos, especificamente para as artes cênicas, são de âmbito nacional e local, através da promoção e fomento, principalmente de editais culturais. Destacam-se, nesse conjunto de projetos, ações que influenciaram a formação de grupos teatrais na cidade e que deram visibilidade à produção teatral local. A implementação desses projetos foram, e ainda são, importantes porque viabilizaram e viabilizam, em pelo menos um caso, a construção de um *lugar de teatro*, ou pelo menos um espaço de atuação para as atividades teatrais. É o caso do *Sesc Porão*. Palhano, em uma de suas críticas sobre espaços teatrais, escrita em 2010 e publicada em 2011, relata um episódio a respeito desse *lugar de teatro*:

Na desesperança de tanto esperar pelo malfadado edifício teatral tão prometido pela instituição voltada aos comerciários, o ilustre paraibano e amigo José Maciel da Silva que era do Setor de Cultura, arregaçou as mangas, investigou cansativamente, localizou um porão abarrotado de móveis abandonados e pensou acertadamente: '- Vou transformar este espaço abandonado num pequeno teatro'. Aos poucos suas ideias foram se concretizando. Nessa conversa passou a convencer seus aliados como também seus superiores, enquanto iniciava a limpeza do local dando destino aos esquecidos objetos inúteis que há em toda a

instituição. Com a limpeza e a pintura do local e em função da sua situação arquitetônica denominou aquele espaço de 'Teatro porão'. Após a concretização de sua brilhante ideia, passou a movimentar aquele teatro com o projeto 'Vamos comer Teatro', ou seja, implantou a promoveu sua permanência com a movimentação de espetáculos teatrais e congêneres. Após vários grupos já terem se apresentado naquela casa, o espaço se tornou uma espécie de ponto de encontro das pessoas que lidam com teatro em nosso Estado. Hoje o Teatro Porão é uma realidade e uma referência para a arte e especificamente para o teatro no Amapá (PALHANO, 2011, p. 103-104).

Junto com o Sesc *Porão* nasceu o projeto *Vamos comer Teatro*, dos anos de 2007 a 2018 e tinha por objetivo principal o surgimento de novas produções de teatro, dança e circo, mensalmente. Pelos registros do Sesc, o projeto atraía educadores, alunos e amantes das artes cênicas e revelou atores e grupos teatrais atuantes ainda hoje. Cerca de 100 produções de teatro e circo passaram pelo Sesc Porão. Eis alguns grupos de Teatro surgidos nesse período:

Grupos que surgiram no projeto:

- | | |
|---|---------------------------------------|
| 1. Cia. Supernova de Teatro | 14. Cia. de Teatro Encantaria |
| 2. Movimento Cultural Desclassificáveis | 15. Cia. Soneca produções |
| 3. Trupe Show de animação | 16. Cia. de Dança Princesa Isabel |
| 4. Cia. Mínimo 18 | 17. Associação Cultural Imagem e Cia. |
| 5. Grupo Em Cena Ação | 18. Abeporá das Palavras |
| 6. Grupo Ruart de Teatro | 19. Cia. de Artes Tucujú |
| 7. Cia. Mangai de produções Teatrais | 20. Grupo Boca Miuda |
| 8. Grupo Que maravilha | 21. Cia. Bacaba de Teatro |
| 9. Cia. Zimba de Dança | 22. Núcleo Cínico Desvaneio |
| 10. Mania de Brincar | |
| 11. Grupo Gira Trova | |
| 12. Cia. Viva de Teatro | |
| 13. Grupo Bando de Teatro | |

O Sesc Porão possuía a capacidade de 80 lugares, em ambiente climatizado. Sua estrutura, aliada à ideia de se fazer teatro “nos fundos” atraía um público alternativo que valorizava os espetáculos locais. Tornou-se um marco para grupos amadores atuantes ainda hoje.

Imagens 28: Sesc Porão.⁶⁰



Fonte: Arquivo Sesc Amapá

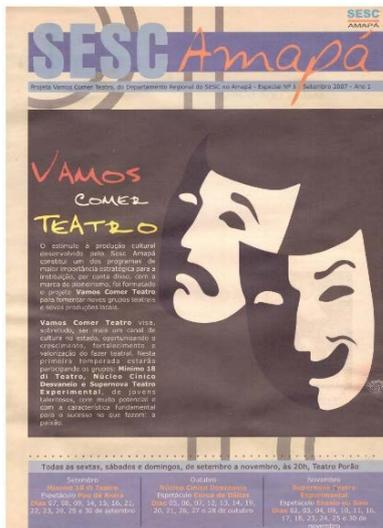
Imagem 29: Vamos Comer Teatro



Fonte: Arquivo Sesc Amapá

Esse espaço, já não é mais utilizado para quaisquer atividades culturais, porém, em conversa com Genário Duna, funcionário atualmente responsável pelas ações culturais cênicas do Sesc – Amapá, provavelmente, ainda neste ano de 2020⁶¹, o Sesc Porão volte à atividade com novas programações.

Imagem 30: Panfleto – Vamos Comer Teatro I Teatro II



Fonte: Arquivo Sesc Amapá

Imagem 31: Panfleto – Vamos Comer Teatro



Fonte: Arquivo Sesc Amapá

⁶⁰ Essa foto é antiga e refere-se a entrada do SESC defronte ao Rio Amazona. Atualmente muito diferente a partir de reformas.

⁶¹ A entrevista com Genário Duma foi realizada no início de 2020, antes do surto pandêmico de COVID-19.

Outro projeto de grande destaque é o *Aldeia das Artes Sesc*, que no Estado do Amapá foi chamado de *Povos da Floresta*. Começou suas atividades em 2007 e finalizou 2019, tendo 13 edições consecutivas acontecidas geralmente no mês de maio. Esse projeto foi responsável por revelar atores, dançarinos, artistas circenses e outros, por englobar todos os segmentos da cultura. Além da apresentação de artísticas e seus trabalhos, eram promovidos cursos, workshops, palestras, oficinas, debates e intervenções. O projeto procurou seguir os passos do *Palco Giratório*, carro-chefe das ações culturais do Sesc, ao buscar o intercâmbio cultural e a troca de ideias com artistas e intelectuais de outros Estados.

Imagens 32: Aldeia das Artes Sesc I

Imagens 33: Aldeia das Artes Sesc II



Fonte: Arquivo Sesc Amapá



Fonte: Arquivo Sesc Amapá

Imagens 34: Aldeia das Artes III

Imagens 35: Aldeia das Artes IV



Fonte: Arquivo Sesc Amapá



Fonte: Arquivo Sesc Amapá

Além do *SESC Porão* como lugar de teatro, o *SESC-Amapá* possui um auditório onde atualmente são apresentados os espetáculos. Utilizado, inclusive, para o projeto *Palco Giratório*

Imagem 36: Auditório Sesc – Apresentação da Cia Artes Tucujus com o espetáculo *Patativa Tucujus*⁶²



Fonte: Arquivo pessoal do autor

Imagem 37: Auditório Sesc Amapá– Apresentação da Cia Trecos In Mundos⁶³



Fonte: Arquivo Pessoal do autor

⁶² Na primeira Imagem: Cenário com concepção de Jhou Santos; na segunda, todos os atores em cena.

⁶³ Na primeira imagem, a palhaça Tonton (Antoniele) na perna de pau; na segunda, público de crianças e adolescentes.

Imagem 38: Auditório Sesc Amapá– Apresentação da Cia Trecos In Mundos II⁶⁴



Fonte: Arquivo Pessoal

Palco Giratório é o macroprojeto cultural do Sesc, cujo objetivo principal é aglutinar as muitas manifestações que envolvem as artes cênicas em um diálogo e debate entre artistas, público, realizadores etc. rumo à construção de conhecimentos. Os espetáculos são selecionados para atender a todos os públicos, crianças e adultos, por meio de linguagens variadas, e experimentações diversas. Os espetáculos selecionados percorrem todo o país, com apresentações desde em grandes centros urbanos até os pequenos municípios e cidades onde o Sesc atua.

O Palco Giratório é um projeto consolidado no cenário cultural brasileiro e de importância especial para municípios do interior, cujas populações encontram mais dificuldade em acessar uma produção artística diversificada e continuada. A grande capilaridade do Sesc possibilita que todos os estados brasileiros recebam o projeto. Cada vez mais alcança não apenas as capitais, mas também as pequenas cidades, descentralizando a arte e estabelecendo outras redes de circulação e intercâmbio no país. Este trabalho de interiorização é uma metáfora de fios entremeados em diversos nós: nós apertados que solidificam e marcam posições ou nós que se desfazem, desatando o que estava emaranhado, originando interessantes bordados.⁶⁵

O Estado do Amapá também recebe espetáculos do Palco Giratório, alguns apresentados, inclusive, no auditório do SESC. No entanto, valendo-se de uma crítica mais incisiva, apesar do SESC Amapá adotar uma estrutura grandiosa para outras atividades, como as esportivas e recreativas, quanto aos

⁶⁴ Na primeira imagem: À frente, palhaça Tontom (Antoniele Xavier); ao fundo da esquerda para a direita: palhaço Chumbinho (Sandro Brito) e palhaça Mococa (Lorrane Costa); Na segunda imagem da esquerda para a direita: palhaço Chumbinho e palhaça Mococa (Sandro Brito e Lorrane Costa)

⁶⁵

Fonte:

Sesc

<http://www.sesc.com.br/portal/site/PalcoGiratorio/2018/opalcogiratorio/O+Projeto/> acessado em: 26/03/2020.

aspectos de estrutura teatral, atualmente, apenas os editais são os mecanismos de incentivo para ações culturais-cênicas. Não há um *lugar de teatro* para atividades específicas, com condições técnicas favoráveis a atender e receber espetáculos maiores e com maior *sofisticação*, por exemplo. Tanto é que, muitos trabalhos oriundos de outros lugares do país, quando trazidos para o Amapá, foram apresentados no Teatro das Bacabeiras. Compreende-se que a parceria com outros lugares de teatro é importante, e deve ser incentivada, em virtude do pluralismo cultural e da dinâmica necessária à comunicação entre as entidades e a população. No entanto, o Sesc precisa de um espaço verdadeiramente “seu”, e que atenda a comunidade artística, principalmente os grupos teatrais, com dignas condições, principalmente de infraestrutura e de convencimento da necessidade de se manter atividades artístico-culturais para todos.

As atividades cênicas teatrais estão crescendo no Estado. Com a presença do curso de Teatro da Universidade Federal do Amapá, novos pensamentos, outras experimentações e espetáculos criativos e interessantes vêm surgindo constantemente. Como exemplo concreto, pela primeira vez em 21 anos de edições, um espetáculo genuinamente amapaense, foi selecionado no projeto *Palco Giratório* que tem abrangência nacional. Os espetáculos *A mulher do fim do mundo/Chica, fulô de Mandacaru*.

Imagem 39: A mulher do fim do mundo⁶⁶



Fonte: Catálogo Sesc / 2019

⁶⁶ Espetáculo “A mulher do fim do mundo”. Concepção de Ana Carolina e Jones Barsou. Em cena, Ana Caroline representando a “mulher do fim do mundo”.

Os espetáculos integram o Núcleo de produção e criação da Cia. Casa Circo, que atua desde 2015. Composta por dois artistas Ana Caroline e Jones Barsou. Eles agregam em suas produções linguagens distintas e indissolúveis: dança, teatro e circo. A companhia utiliza essas linguagens para apresentar uma obra autoral, com um corpo estético cênico muito peculiar. Sobre *A mulher do fim do mundo*:

Este espetáculo solo é um tiro no escuro: dentro de um delírio, uma mulher se depara com a existência de um corpo que respira a cada segundo para se manter de pé. Neste estado delirante, a personagem estabelece um diálogo visceral e direto do corpo e com o corpo, validando, por meio do próprio corpo e do seu discurso, a existência dos vários corpos que atravessam gerações num flagelo chamado viver (SESC, 2019, p. 72).

Sobre *Chica Fulô de Mandacaru*:

História de uma moça sertaneja que percorre o sertão fugindo de um casamento arranjado, no qual foi levada a cometer um crime devido à violência do seu prometido. Assim, em meio ao tormento das lembranças e da dor de partir de sua terra, a história de Chica é contada em uma linguagem poética, ora pela voz de um brincante, ora pela voz da própria protagonista, que canta recordando e desvendando todos os fatos ocorridos e que ocasionaram sua partida (SESC, 2019, p. 72).

Os dois trabalhos têm a supervisão, direção e texto de Jones Barsou, com atuação de Ana Caroline e Jones Barsou, no segundo trabalho. Foram concebidos durante o período de graduação do curso de Teatro na Universidade Federal do Amapá, demonstrando que a presença da academia começa a frutificar espetáculos ousados e que agora ganham o Brasil. A Cia. Casa Circo ainda está se apresentando pelo país com o *carimbo* Sesc pelo projeto *Palco Giratório*.

CENA 3.3 – Teatro Marco Zero

O artista é um sonhador que consente em sonhar
um mundo real.

George Santayana

Imagem 40: Fachada do Teatro Marco Zero



Fonte: Arquivo pessoal do autor

O Teatro Marco Zero se confunde com a história do Grupo Marco Zero, idealizado e criado pelo diretor e ator Daniel de Rocha e a atriz Tina Araújo. Foi inaugurado em março de 2010, em estilo italiano para aproximadamente 100 lugares. Sua construção levou quinze anos para ser concretizada e é fruto de um sonho e conquista pessoal do casal. Em entrevista cedida em 17 de maio de 2020, Daniel de Rocha e Tina Araújo explicam suas motivações para a construção do lugar de teatro:

Eu era presidente da Federação de Teatro e fui ensaiar com meu grupo nas dependências da Fortaleza (Fortaleza de São José de Macapá) e fomos abordados por um sargento com um 38 na mão, mandando a gente se retirar da Fortaleza ou ele atirava. Saímos com lágrimas nos olhos e o medo de matarem meu filho e outros colegas que estavam... aí um colega me disse: ou você monta um espaço de teatro, ou você não tem vergonha na cara. Aquilo foi um soco. (Daniel de Rocha, em entrevista cedida em: 17/03/2020).

Esse episódio em particular é considerado por ambos, o estopim ou o gatilho de motivação para a construção do Teatro Marco Zero, mas, ainda acreditando que poderiam desenvolver sua arte em outros lugares, passou a procurar lugares alternativos para ensaiar: tentou o Teatro das Bacabeiras e teve sua participação barrada (teatro em que outrora, ele, Daniel de Rocha, fora uma dos responsáveis na luta para a não transformação do prédio em igreja); procurou escolas, mas nem sempre era possível utilizar o espaço; até mesmo a calçada da rua de seu bairro fora utilizado para suas apresentações e ensaios, porém fora expulso pelos vizinhos.

Diante de um cenário tão desolador e adverso, percebeu que não era mais possível fazer arte sob tais condições, foi então que deu início à construção do Teatro Marco Zero. Esse espaço, atualmente, não recebe nenhum tipo de incentivos financeiros por quaisquer entidades públicas ou privadas para seu funcionamento. Os recursos para a manutenção do espaço são oriundos de fontes próprias. Somente no início, tiveram um apoio governamental. “Nós tivemos uma ajuda com o projeto ‘Ponto de Cultura’ do Ministério (agora secretaria) da Cultura, foi o que equipou com instrumentos, com ar condicionado...”, disse Daniel de Rocha.

Imagem 41: Caixa Cênica e plateia



Fonte: Arquivo pessoal do autor

Imagem 42: Entrada Interna



Fonte: Arquivo pessoal do autor

Ponto de Cultura trata-se de um projeto implementado pelo então Ministério da Cultura, hoje Secretaria Especial de Cultura, e faz parte de uma política de incentivo conhecido como *Cultura Viva* que tem o objetivo primordial de apoiar e incentivar as atividades e processos culturais já desenvolvidos, estimulando a participação social, a colaboração e a gestão compartilhada de políticas públicas no campo da cultura.

A Política Nacional de Cultura Viva foi desenhada para valorizar a cultura de base comunitária, a articulação em rede e a gestão compartilhada, com base nos princípios da autonomia, protagonismo e empoderamento da sociedade civil, contemplando iniciativas ligadas aos Indígenas, Quilombolas, de Matriz Africana, economia solidária, produção cultural urbana e periférica, cultura digital, cultura popular, ao segmento da juventude, abrangendo todos os tipos de linguagem artística e cultural como música, artes cênicas, cinema, circo, literatura,

entre outras. Tem o objetivo de promover a articulação destas iniciativas em rede, contribuindo para a inclusão social, o combate ao preconceito e a todas as formas de discriminação e intolerância, o reconhecimento e a valorização da diversidade cultural brasileira e o pleno exercício dos direitos culturais. Além de garantir a continuidade do Programa, a Lei simplificou e desburocratizou os processos de prestação de contas e o repasse de recursos para as organizações da sociedade civil. Atualmente está presente nos 27 estados brasileiros e em cerca de mil municípios, é um dos programas com mais capilaridade e visibilidade do Ministério da Cultura, atualmente com cerca de 3500 Pontos e Pontões fomentados.⁶⁷

Com esse incentivo foi possível comprar material técnico para o teatro, como mesa de som, equipamento de luz e outros. Nessa época, o Teatro Marco Zero era conhecido como *Ponto de Cultura Estaleiro Cultural*.

Imagem 43: Inauguração do Ponto de cultura – Estaleiro Cultural



Fonte: Arquivo pessoal / Daniel de Rocha e Tina Araújo

Sobre a engenharia e a construção de um espaço que favorece a acústica e posicionamento da plateia, partiu exclusivamente do próprio Daniel da Rocha, com os conhecimentos que possui de acústica e projeção sobre a caixa cênica. “É um saber empírico” ele afirmou em entrevista.

O que mais me apaixona nesse teatro é a distância do público para o ator, porque você sentado aqui nessa arquibancada acarpetada, você se senta aí e você sente com a luz, a pulsação da respiração do ator; e é incrível...o ator chega a sentir a respiração do público. É uma coisa fantástica. Quer dizer, partindo do lado físico, a instituição ator e público, e um não funciona sem o outro, aqui existe a verdadeira

⁶⁷ Fonte: <http://culturaviva.gov.br/saiba-mais/#o-que-e-ponto> acessado em: 30/03/2020.

hegemonia. Aqui está o público, aqui está o ator. Eles se completam de uma forma tão próxima... É onde a gente sente a verdadeira essência do teatro. (Daniel da Rocha, entrevista cedida em: 17/03/2020).

Sobre essa posição em relação ao ator e o público, O Teatro Marco Zero, apesar de ser construído em estilo italiano, busca quebrar a separação entre esses dois elementos: ator e público. A posição pragmática dos espectadores, separada da tatilidade, em que podem olhar e não tocar, não se aplica ao desejo de seus idealizadores. Daniel de Rocha e Tina Araújo, excluem a separação e preservam o contato, a proximidade que também traz seu efeito dramático. Fazer parte do lugar é também fazer parte do espetáculo; fazer parte da cena (como espectador/ouvinte) é a natureza do fazer teatral. Sobre isso, Pavis explica:

(...) nossa hipótese seria antes que o olhar do espectador, mesmo ocidental, é sempre também um pouco “abocanhador”: ele toca com os olhos, seu corpo só em aparência está imóvel e passivo, ele mima interiormente a tatilidade e a gestualidade. Não há compreensão além daquela que reage imaginariamente aos movimentos e ativa os esquemas corporais. As consequências dessa hipótese é que, na análise do espaço cênico ou gestual, não se deveria separar radicalmente visualidade e gestualidade, espaço objetivo e espaço gestual, mas pelo contrário buscar unidades que participam indiferentemente de um ou de outra. (PAVIS, 2005, p. 144).

O espaço é mantido com recursos próprios. Ambos, Daniel de Rocha e Tina Araújo, não possuem empregos fixos e a manutenção do espaço vem de ações realizadas nas escolas, nas ruas, nas vendas de plantas e com os editais de eventos municipais e estaduais. “Esse teatro é o lugar mais sagrado das nossas vidas. Quando a gente entra é uma energia boa, pra fazer qualquer coisa. E o pouco que a gente sabe sobre teatro, passamos para as pessoas. E a gente tem maior orgulho” (Tina Araújo).

Quando você tem amor pela coisa, veste tudo e não está nem aí. Tem gente que diz “Esse casal é louco! Como é que pega um espaço desse, ao invés de fazer casas para alugar e viver de aluguel, vai fazer um teatro!”, e eu respondo: Mas eu não ia ser feliz. Eu prefiro o teatro (...) Nós escolhemos viver da arte, com muito sufoco. Às vezes a gente é penalizado. É tão complicado manter uma entidade hoje, porque é tanto imposto, é cartório, alvará, é receita federal...é muita coisa pra pagar hoje. (...) Tem hora que eu choro, as lágrimas descem. Eu chego em casa e vejo esse teatro, e as crianças e os adultos querendo fazer teatro e eu não tenho dinheiro para comprar um lanche. Às vezes a gente faz coleta entre as crianças para pode comprar o lanche, mas eu deixo claro que isso acontece por falta de apoio de um sistema. Certa

vez, resolvemos cobrar dez reais de cada criança para ajudar com as despesas de energia, alimentação...algumas trouxeram e outras não. Então pensamos: vamos tentar conseguir de outra forma, com espetáculos nas escolas. E a gente faz de um tudo: bonecos, fantoches, teatro, projetos, artesanato, vende planta, vende terra para investir na cultura aqui. A gente tá fazendo a parte dos gestores que não estão se tocando disso. Eles enxergam, mas não estão nem aí. Eles fecham os olhos para a gente. Faz de conta que a gente nem existe (Tina Araújo em entrevista cedida em: 17/03/2020).

Esse sentimento angustiante relatado por Tina Araújo não é um caso particular, ao contrário, representa as dificuldades enfrentadas por praticamente todos os grupos no Estado do Amapá, *quicá* do Brasil. Diferente dos outros grupos que lutam para se manter, no caso do Grupo Marco Zero e seu Teatro Marco Zero, buscam manter um trabalho social em um bairro carente da cidade. Apesar de existirem leis que amparam as atividades artístico-sociais, o espaço Marco Zero não consegue tais benefícios e é mantido através de fontes extras e próprias.

CENA 3.4 – CEU das Artes

Outros viram o que é e perguntaram por quê. Eu vi o que poderia ser e perguntei: por que não?
Pablo Picasso

Imagem 44: CEU das Artes⁶⁸



Fonte: Arquivo pessoal de Marina Beckman

O centro de Artes e Esportes Unificados (CEU das Artes) é um importante espaço de atividades culturais, desportivas, profissionais e sociais, para o

⁶⁸ Parque e área de lazer externas do CEU das Artes.

município de Macapá. Trata-se de um programa pertencente ao projeto Praça da juventude, do Governo Federal. Sobre o projeto Praça da juventude, no site do Ministério Especial do Esporte, consta:

Praça da Juventude é um projeto destinado a comunidades situadas em espaços urbanos com reduzido ou nenhum acesso a equipamentos públicos de esporte e de lazer que alia saúde, bem estar e qualidade de vida a atividades socioeducativas diversificadas. Atividades que, além de democratizarem o acesso ao esporte e ao lazer, incentivam a inclusão digital e a produção cultural e científica, constituindo-se em um amplo espaço de convivência comunitária.⁶⁹

Apesar de estar incluído no Ministério Especial do Esporte, O CEU das Artes faz parte do Plano Nacional de Cultura, do Ministério do Turismo/Secretaria Especial da Cultura, o que possibilitou a ampliação e o fortalecimento de outras atividades para além do desporto.

No município de Macapá-Amapá, O CEU das Artes, foi inaugurado em 15 de dezembro de 2014, no bairro Infraero II, na Zona Norte de Macapá. A obra teve investimento de R\$ 2,2 milhões em recursos do Governo Federal e da Prefeitura da cidade. A construção levou dois anos para ser concluída. Sua inauguração contou com a presença da então Ministra da Cultura, Ana Cristina Wanzeler, além de outras autoridades. Como se trata de um projeto de implementação conjunta das esferas Federal e Municipal, apesar dos recursos liberados desde 2010, a construção do espaço fora adiada, decorrente da inadimplência do Município. A Construção iniciou apenas em 2013.

Em entrevista cedida em 12 de abril de 2020, pela diretora-presidente da FUMCULT (Fundação Municipal de Cultura), Marina Beckman, explica como os recursos foram aplicados e como são destinados:

Os recursos foram liberados para a construção do espaço pelo Governo Federal, pelo município e pela bancada Federal amapaense. Porém, a manutenção desse espaço é oriunda dos recursos municipal, quais são: pagamento de energia, despesas de serviços, manutenção dos espaços, pagamento de pessoal e outros. Ou seja, mantido pelo Município de Macapá (Marina Beckman em entrevista cedida em: 12 de abril de 2020).

Essa parceria, de modo geral, é aplicada em todas as Unidades Federativas, em que o CEU das Artes desenvolve suas ações. Não foi diferente

⁶⁹ Acessado em 05/05/2021: <http://arquivo.esporte.gov.br/index.php/pre-cadastro/121-ministerio-do-esporte/institucional/secretaria-executiva/programas-e-projetos/praca-da-juventude>.

em Macapá. No entanto, um importante posicionamento da equipe gestora, possibilitou que os recursos fossem amplamente distribuídos de forma igualitária a todas as atividades. Julgo dizer que, por possuir um grupo gestor de artistas, incluindo a diretora-presidente da Fundação Municipal de Cultura, que as práticas culturais tiveram presença fortemente desenvolvidas no espaço. Quando interrogada sobre as atividades culturais teatrais, Marina Beckman foi enfática: “Esse espaço é dos artistas e da comunidade, para os artistas e a comunidade. Há uma certa liberdade para que os artistas desenvolvam suas práticas no espaço.”

No ano de 2015, a FUMCULT apoiou o projeto da *Cia. Oi Noiz aki* para o desenvolvimento de oficinas de música, teatro, circo e dança de salão no primeiro semestre. Até o ano de 2019, outras atividades foram aplicadas como: grupo de dança e teatro, shows, palestras, oficinas culturais, escolinhas de futsal e vôlei, exibição de filmes, dentre outras ações, envolvendo o Corpo de Bombeiros. Em 2020, devido à pandemia, algumas das atividades foram suspensas. Aquelas mantidas, durante esse período, que podemos destacar são: a gravação de espetáculos artísticos do Projeto Macapá Verão e outras *Lives* dos artistas locais.

Imagem 45: Espetáculo *Cristo por elas*⁷⁰



Fonte: Arquivo pessoal de Marina Beckman

⁷⁰ Não foi possível identificar todos os atores e atrizes em cena, porém, ao centro, Hayam Chandra, no papel de Maria

O CEU, como costumeiramente é chamado, quanto às práticas teatrais, possui duas salas multiuso, cineteatro, auditório, mas algumas ações também são feitas na quadra poliesportiva.

Imagem 46: Espetáculo *O Messias*⁷¹



Fonte: Arquivo pessoal de Marina Beckman

Destaca-se o espaço do CEU, para alguns artistas do ramo teatral, conhecido como Caixa-preta, por apresentar uma estrutura de qualidade para as atividades teatrais. Caixa-preta, ou teatro caixa-preta, caracteriza-se por possuir um espaço cênico básico, retangular, com paredes pintadas de preto. Esse tipo de espaço cênico abriga montagens teatrais de produção simples, geralmente, peças que são preparadas para apresentações em diversos locais. Por conta da “abertura” proporcionada aos artistas locais, esse espaço é utilizado com veemência, principalmente, por grupos teatrais.

⁷¹ Nessa imagem não foi possível identificar todos os atores em cena.

Imagem 47: Teatro caixa-preta



Fonte: Arquivo pessoal de Marina Beckman

Uma importante parceria entre O CEU e o curso de Teatro da Universidade Federal do Amapá, possibilitou e possibilita uma formação mais abrangente, nova experiência aos alunos de Licenciatura em Teatro. Marina Beckman relatou:

Nós recebemos uma verba para a compra de equipamentos novos. Resolvemos doar os equipamentos antigos, ainda em bom estado, para o curso de teatro, que constantemente utiliza nosso espaço. Entendo como um dever nosso. Nós artistas devemos nos ajudar. É uma parceria (Marina Beckman em entrevista cedida em: 12 de abril de 2021)

Esse fato, em específico, foi destacado pelo coordenador e por professores do curso de Licenciatura em Teatro, da Universidade Federal do Amapá, demonstrando ser uma parceria importante e relevante. Antecipando uma opinião sobre as relações políticas, afetivas e sociais entre os artistas em geral, mas com destaque aos artistas amapaenses, especificamente, do ramo teatral, posso dizer que há uma comunhão pela busca de melhorias quanto às práticas teatrais, sem esconder que, em quase todos, senão todos os setores das artes, há ruidosas discussões e divergências, talvez uma característica ou qualidade do artista. No entanto, são todas superadas quando vem à tona a necessidade de fomentar e melhorar a qualidade da arte. O que demonstra, naturalmente, que há espírito de equipe, de união, de grupo, quando se trata de defender direitos e espaços às artes.

CENA 3.5 – Espaços alternativos

Eu tenho natureza, arte e poesia, e se isso não for suficiente, o que é suficiente?

Vincent Van Gogh

A linguagem teatral, desde tempos remotos, sempre possuiu seu lugar, ou espaço, de representação. Os teatros (de *theatron*, “local onde se vê”) surgiram a partir do século VI a. C.. Situavam-se ao ar livre, nos declives das encostas para favorecer a boa acústica. Depois vieram alguns espaços importantes, como o Teatro de Dionísio, Teatro de Delfos e outros. A era de ouro elisabetana foi o renascimento das artes, incluindo o teatro, e os espaços se tornaram lugar de disputa, entre os teatrólogos e público, e de prestígio. O palco italiano se consolidou e, arquitetonicamente falando, é referência de lugar de teatro, quanto à estrutura. Todo esse processo evolutivo e de transformação da arte dramática, muito impulsionado pela burguesia, levou o público a uma convenção: de que o lugar de teatro são espaços arquitetônicos.

Esse mesmo público, por motivos diversos, esquece que o teatro, enquanto linguagem, existe onde se faz existir. Seja em uma terra de chão batido, em cima de uma carroça, nas praças e lugares de trânsito livre. Essa busca por um lugar de representação, por assim dizer, alternativo é, na verdade, a essência do teatro. A Comédia Dell’Arte, por exemplo, foi uma forma de teatro popular, no século XV, na Itália e na França, e suas apresentações eram realizadas nas ruas e praças públicas. As companhias itinerantes, ao chegarem em cada cidade, pediam permissão para se apresentarem em carroças ou em pequenos palcos improvisados. Um espaço que não seguia o modelo europeu de espaço teatral.

Quando refletimos sobre o lugar de teatro e a atuação de trupes, companhias, grupos...é importante defender que nem sempre essa opção se deve pela falta de oportunidade de representação, em lugares de espaços arquitetônicos de *prestígio*, pode ser, em muitos casos, uma escolha. O antropólogo, Roberto Da Matta, em sua obra “A casa & a rua”, apresenta um pensamento sobre os sentimentos que orbitam esses dois lugares de “palco”:

Estas palavras não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais,

esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens emolduradas e inspiradas (DAMATTA, 1997, p. 15).

O contraste apresentado pelo autor entre a casa e a rua, levanta questões sociológicas importantes. A casa é, nesse sentido, o lugar onde somos respeitados e ouvidos, onde definimos e seguimos nossas próprias regras do jogo; na rua, por outro lado, estaríamos em um degrau inferior da hierarquia, onde somos mais um anônimo, um desconhecido entre muitos outros rostos. Em casa, um supercidadão; na rua, um subcidadão. Essa relação dicotômica se acentua quando o autor traz questões marginais, “dentro e fora”. O “Estar dentro” é ser incluído, pertencente; enquanto o “Estar fora” diz respeito ao marginalizado. A rua, portanto, assume-se como o palco dos que estão à margem, fronteiras constituídas pelo próprio homem, como o centro da cidade e as áreas periféricas.

Partindo dessa ideia levantada pelo autor, é possível pensar que o mesmo acontece com o lugar de teatro *convencional* e a rua. A rua se tornou, para muitos artistas, lugar de representação marginal, mas, quebrando o contraste, é espaço possível de recriação de um ambiente caseiro e familiar. Nem sempre, nesse caso, o *palco italiano* é o território de conforto aos sentidos, à expressão gratuita e dinâmica entre o artista e o público. No entanto, isso não é absoluto. Evidentemente, essa contraposição pode ou não se intensificar, ou se diluir, a depender das intenções, dos objetivos, do espetáculo ou mesmo do público. Ou seja, um espetáculo pode encontrar sua representação mais profícua, por assim dizer, na rua; outros trabalhos teatrais encontram a efetividade em espaços fechados.

A casa e a rua possuem aspectos complexos. As fronteiras e as oposições, não são, portanto, estáticas e absolutas. Quando o grupo realiza sua apresentação na rua ele transforma o território, antes apenas uma via de transição comum, para o seu lugar de representação, na qual, “a praça abre um território especial, uma região teoricamente do povo” (DAMATTA, 1997, p. 44), onde todos são cidadãos comuns e os atores assumem uma posição de supercidadãos.

No Brasil, não nos esqueçamos, companhias teatrais importantes, como O Grupo Galpão, com sede em Belo Horizonte, têm representado o que há de

melhor em matéria de teatro de rua. Com mais de 40 anos de atuação, O Grupo Galpão recebeu inúmeros prêmios nas Américas e Europa, por meio de espetáculos de circo-teatro, com qualidade artística reconhecida. Junia Alves define essa qualidade:

A grande popularidade do Grupo deve-se ao trabalho que desenvolve, combinando elementos da cultura popular, inspirando-se em peças clássicas e prestando-lhes homenagens, focalizando estilos de representação e ênfases temáticas da história do teatro nacional, enfim, demonstrando, por meio de suas produções, uma relação de afinidade estética com Minas Gerais, metonímia do país (ALVES, 2006).

O grupo Galpão, ao assumir formas alternativas de espaço cênico, transforma seu fazer teatral e se consolida como um dos principais grupos representantes do que se considera hoje o “novo” teatro de rua. Contudo, apesar de trazer o “novo” e até elementos modernos na sua constituição, suas raízes ainda estão enterradas em solo tradicional, artisticamente ligada aos primeiros eventos teatrais.

Imagem 48: Apresentação da peça *Romeu e Julieta* pelo Grupo Galpão em Ouro Preto (MG), 2012.



Fonte: <https://www.hacer.com.br/grupo-galpao> acessado em: 20/04/2021

Gabriela Mafra Barreto, em sua dissertação de mestrado, expõe com destaque a “apropriação” e “transformação” por parte do grupo, dos espaços da cidade:

Aproximo minha análise, principalmente, das produções artísticas elaboradas para a rua que percorreram diferentes espaços de Belo

Horizonte, como praças, parques, lugares alternativos e vazios urbanos da cidade, com destaque especial para a peça “Romeu e Julieta”, encenada em Ouro Preto, em que mostra a cidade se transformando em palco para aquela montagem definitiva do Galpão (BARRETO, 2008, p.52)

Além do Grupo Galpão, outra companhia se destaca nesse movimento do teatro feito na rua. É o caso da tribo de atores Oi Nóis Aqui Travéiz surgido em Porto Alegre e fundada por Júlio Zanotta e Paulo Flores, em 31 de março de 1978. O grupo foi criado com a intenção de subverter a estrutura usual das salas de espetáculos, com o ímpeto de levar o teatro para a rua.

Os projetos do grupo concentram-se na pesquisa cênica e na montagem de espetáculos, em torno de obras literárias e teatrais clássicas e populares, por meio de uma leitura muito própria e de uma criação coletiva. Há, portanto, um caráter libertário o que dá uma identidade ao grupo. Mesmo sem a presença de um líder, diretor ou qualquer traço hierárquico, sua organização é harmônica, coerência à proposta.

Oi Nóis Aqui Travéiz é uma referência, quando se fala em teatro de rua, tanto por essa especificidade libertária, quanto por sua estética, com uma plástica *suja* com o uso de materiais alternativos, que dão o tom mais cênico e artístico aos espetáculos. O próprio nome do grupo remete a uma ideia do seu caráter popular. Não à toa, chamam-se de tribo. Ou seja, a linguagem é transgressora, popular, e pela unificação de uma comunidade que agrega uma maneira muito particular de se apresentar.

No site oficial da tribo há a apresentação da filosofia que permeia todas as suas produções e o grupo como um todo: Uma tribo que marca sua presença, por uma estética desvinculada dos aspectos financeiros, econômicos e de mercado, porém, ligada a uma política social, que presta um serviço à comunidade através da arte e da transmissão de valores que repudiam a barbárie, que denuncia a injustiça e agrega os marginalizados.

A organização da Tribo é baseada no trabalho coletivo, tanto na produção das atividades teatrais, como na manutenção do espaço. Para a Tribo de Atores Oi Nóis Aqui Traveiz o teatro é instrumento de desvelamento e análise da realidade; a sua função é social: contribuir para o conhecimento dos homens e o aprimoramento da sua condição. Num mundo marcado pela exclusão, marginalização, pela homogeneização, pelo pensamento único, enfim, pela desumanização e pela barbárie, cada vez mais é vital e necessário denunciar a injustiça, as vendas de opinião, o autoritarismo, a mediocridade e a

falta de memória. Esta é a defesa que o Ói Nóis faz: o teatro como resistência e manutenção de valores fundamentais que diferenciam uns de outros: a solidariedade, a honestidade pessoal e a liberdade. Fazendo um teatro a serviço da arte e da política, que não se enquadra nos padrões da ética e da estética de mercado. O teatro como um modo de vida e veículo de ideias: um teatro que não comenta a vida, mas participa dela! (https://www.oinoisaquitaveiz.com.br/p/a-tribo_1.html acessado em: 25/04/2021)

Imagem 49: A exceção e a regra



Imagem 50: A saga de canudos



Fonte: <https://www.oinoisaquitaveiz.com.br/p/espetaculos.html> acessado em: 25/04/2021

Na cidade de Macapá, os grupos de teatro, seja pela busca e uma certa *democracia* pela exibição de espetáculos, seja por influências de grupos nacionais de grande relevância, como esses supracitados, vêm atuando com relativa frequência. Durante a pesquisa e em conversas com alguns representantes desse cenário, fui surpreendido com uma constatação: quase todos os grupos teatrais, principalmente os amadores, e todos os grupos teatrais, objeto de minha pesquisa, produzem espetáculos de rua. Mesmo quando o grupo, como a Cia Cangapé, tem à sua disposição um espaço próprio para o desenvolvimento de seus trabalhos, não abandonam o teatro em espaços públicos. Ouso afirmar, uma afirmação advinda de uma sensação muito minha e particular, que os artistas não apenas gostam de se apresentar na rua, eles precisam dessa experiência. A rua, o contato com o transeunte de maneira ocasional, por acaso, inesperado, provocam sensações e ânimo ao processo de

atuação. Em entrevista cedida em 06/05/2021, Joca Monteiro, artista de rua, mas não apenas, expressa com emoção a experiência de fazer arte de rua; e expõe com veemência a frustração em querer e não poder, as dificuldades que o artista de rua enfrenta para fazer arte.

Fui recebido por Joca Monteiro, em sua casa e ateliê. Uma casa simples, localizada em um bairro periférico da cidade. O nome de Joca fora bastante citado quando, em conversas com grupos cênicos, instiguei sobre as atividades desenvolvidas em espaços abertos. Pelo que pude constatar, Joca Monteiro é uma expressiva figura na palhaçaria (seu palhaço chama-se Joca Boboca) e, principalmente, no teatro de rua. Quando perguntei como ele se classificaria, por sua atuação nas artes, respondeu: sou artista apenas. Naquele espaço minúsculo, fui despertado novamente por um sentimento angustiante: Joca é um artista que transita por muitas áreas – teatro, literatura e pintura – e, enquanto conversávamos, ele ia me mostrando seu projeto atual, a produção de pequenos livretos, com histórias para crianças, todos feitos de forma bastante artesanal. As ilustrações são do próprio artista e a feitura toda feita por ele e alguns ajudantes moradores da comunidade. A venda dessas pequenas narrativas são todas revestidas em prol da baixada do Pará, lugar onde mora. O sentimento angustiante, que me tomou, se deve pela sensação de carência e dificuldade que um artista tão produtivo e criativo como ele, enfrenta para não deixar que sua arte morra. E que ele não morra por dentro.

Surpreendeu-me o fato de ser um artista tão jovem, 40 anos, e já com grande experiência, 23 anos de carreira. Joca Monteiro já atuou em diversos grupos; fez muitas apresentações, em praticamente todas as praças espalhadas pela cidade; produz, atua e escreve. Seu texto, *Triste janeiro*, que conta, de forma poética, sobre o naufrágio do navio Novo Amapá, fora encenado pela Cia Supernova e já tivera muitas adaptações. Demonstra a versatilidade do artista que transita pela palhaçaria, a literatura infantil e em produções para o público adulto. Apesar da relevância desse trabalho em específico, questionado sobre qual projeto cênico considera marcante em sua carreira, não pestanejou em afirmar:

João Cheiroso e João do Céu vendendo cordel considero meu trabalho mais importante. É a história de pai e filho que vieram do Nordeste e resolveram vender cordel na cidade de Macapá. Eles montam uma barraca na feira e lá começam a vender. E o pessoal ali, vendo tudo. A

gente dava preferência a lugares onde já havia pessoas vendendo coisas. A gente trazia nas costas a banquinha de cordel e já ia interagindo com o público. Eu fazia o papel do filho, que se recusava a ajudar o pai a vender. Só fazia o que ele (o pai) mandava quando lhe era ofertado bolachas. Era muito engraçado. Fazíamos a roda e montava o espetáculo. Cada um pegava o cordel e começava a declamar o cordel. Cordel que eu mesmo havia feito para o espetáculo e para costurar as cenas. Apresentemos em muitos festivais esse espetáculo. Ainda hoje, vejo como meu trabalho mais relevante (Joca Monteiro em entrevista cedida em: 06/05/2021).

Imagem 51: João Cheroso e João do Céu: vendendo cordel⁷²



Fonte: Arquivo pessoal de Joca Monteiro

Apesar de participar de muitas produções, não por acaso, é justamente um trabalho de rua que se destaca em sua carreira. Joca enfatiza que, apesar da relativa simplicidade das apresentações, são nessas produções de rua que é possível verificar a potência da atuação dos artistas. É na rua que o artista se sente grande, parte de um fazer teatral que não é menor, mas, ainda é visto com preconceito, ainda enfrenta dificuldades em muitos níveis:

A galera aqui de Macapá, quando vai para a rua, eu não acho que são tímidos. Já tive experiências com outros grupos de fora. Nós não estamos abaixo quanto à qualidade técnica, quanto às expressões políticas que podemos trazer, nas nossas falas e atuações. Quando estamos em eventos nacionais de teatro de rua, nossa fala é muito expressiva. O que nos falta é apoio do poder público, que quando tem é bem pequeno, mas nos também não temos hábito na cidade. Hábito das pessoas irem ver teatro. Isso torna muito mais difícil para os grupos. Eu vejo que muitos grupos desistem por não conseguirem manter as atividades. Quando se vai fazer um espetáculo, seja na rua

⁷² Em cena Joca Monteiro com seu palhaço Joca Boboca.

ou no teatro, há um gasto enorme, um investimento. Para retirar esse retorno financeiro, é muito lento, demora muito, tem que fazer muitas apresentações. Às vezes, a gente mal tem o dinheiro do ônibus para voltar pra casa, mas eu sinto que muita gente deixou de fazer teatro de rua por essa dificuldade em manter (Joca Monteiro em entrevista cedida em: 06/05/2021)

Certa vez eu ouvi uma frase de um autor desconhecido: “Quem conhece um sorriso verdadeiro, sabe que nem todo palhaço é feliz”. Não podemos afirmar com segurança sobre o quanto as pessoas são alegres ou tristes; ainda que tais sentimentos se evidenciem, o que se esconde na essência não pode ser visto a olho nu. A arte, sob suas muitas formas, pode expressar, ora delicadeza, ora agressividade, o que há de mais profundo no artista, mas vale lembrar que não se pode julgar a obra pelo autor ou vice-versa. Joca Monteiro criou seu palhaço, *Joca Boboca* para, de alguma maneira, encontrar a alegria e a irreverência típica dos palhaços, seja em sua vida ou no mundo que o cerca. O palhaço segue provocando o riso na Baixada Pará, local onde reside e desenvolve seus projetos sociais em uma das comunidades mais carentes da cidade de Macapá. Triste ou alegre, Joca se expressa e, característica do artista que é, desfila nas muitas linguagens que ele domina textos carregados de sentimentos, discussões sociais profundas que deixam sua marca como uma artista importante à região.

Joca Monteiro é um artista multifacetado e autodidata: palhaço, ator, dramaturgo, poeta, ilustrador, musicista, brincante da vida. É doutor da vida. Quando perguntado como ele se definiu, responde sem pensar muito: “sou artista, simples assim”. Mas não é tão simples. Sua expressão artística assusta pela beleza, pela ousadia, pela delicadeza com que traz à superfície temas que, a princípio, seriam regionais, porém, são universais em sua compreensão: De uma tragédia náufraga no Estado do Amapá, representa poeticamente a dor, o lamento, a saudade...; através da tristeza de uma jovem escalpelada, discute problemas sociais e, ao mesmo tempo, aqueles particulares da protagonista como a vaidade, o abandono, o preconceito; ou mesmo quando importa uma cultura nordestina como o cordel, para falar sobre uma cultura local e nortista. Seus textos são compreendidos não porque são simples, mas porque dialogam com o que há mais próximo do humano.

Três espetáculos do dramaturgo, em um conjunto de muitas obras, destacam-se: *O novo Amapá*; *O Véu de Darismar*; e *João cheiroso e João do*

Céu vendendo cordel. O *novo Amapá* é um espetáculo encenado pela Cia Supernova com montagem inspirada no texto poético *Triste Janeiro*, de Joca Monteiro. O espetáculo é todo montado a partir dos poemas que fazem homenagens aos envolvidos naquele que é considerado o maior naufrágio fluvial do Brasil, ocorrido em 6 de janeiro de 1981, no Rio Cajari (proximidades da fronteira entre os Estados do Amapá e Pará), quando o barco Novo Amapá naufragou deixando cerca de 600 vítimas. Além da teatralidade, o trabalho inclui performances, instalações visuais, músicas que buscam emocionar a plateia. Ainda que o contexto e o enredo se baseiem em uma tragédia sinistra e com cenas fortes, o lirismo do espetáculo permite certa suavidade aos olhos do público. MÃES. “Guarda meu anjo, meu amado e bom Jesus/ guarda meu anjo com o seu divino amor/ O meu anjinho está com medo, está com frio, está sozinho/ Guarda meu anjo, meu amado bom Jesus”. (Joca Monteiro – *Triste Janeiro*).

No poema acima, o eu-lírico dá voz às mães que perderam seus filhos. Uma cena marcante que descreve o momento de desespero dos náufragos que se agarravam às crenças, aos seus amores e à esperança divina como consolo.

O *véu de Darismar* é o resultado de uma pesquisa feita pelo dramaturgo sobre mulher escarpeladas na região do Amapá. A partir de muitos recortes, conta a vida e as mudanças físicas e psicológicas sofridas por Darismar, que no dia de seu casamento teve o couro cabeludo arrancado quando o véu se enroscou no motor da embarcação que a levava. A partir do episódio trágico, a protagonista passa a viver no hospital, o noivo desiste do casamento, sofre preconceito e passa a duvidar de sua condição de mulher por conta da perda dos cabelos. O dramaturgo versa com sensibilidade uma realidade muito particular da região amazônica e traz à baila assuntos como: o transporte de barcos clandestinos, nos alerta sobre a insegurança desse tipo de embarcação sem deixar de falar sobre temas caros e atemporais da nossa sociedade.

Joca Monteiro se orgulha de seu trabalho. Em entrevistas, deixa transparecer a empolgação por cada projeto que desenvolveu e que ainda desenvolve. Entretanto, em *João Cheiroso* e *João do Céu vendendo cordel*, fica mais evidente o quanto quer ser lembrado por um tipo de teatro que o arrebatou: o teatro de rua. Seus primeiros passos na dramaturgia estão ligados a esse tipo

de teatro dedicado ao público transeunte, surpreendido por uma arte que tem por princípio maior atingir as massas, que na maioria das vezes, não tem acesso à cultura dramaturgic. Joca Boboca (o palhaço) e Joca Monteiro se confundem, se hibridizam ou, como é preferível dizer, se mestiçam nesse espetáculo que, apesar de não ter como premissa a palhaçaria e a presença do palhaço, que ele próprio personificou, reflete com clareza que ele é: o artista (ator e dramaturgo) e o homem, ambos lutando para (sobre)viver, “passando o chapéu” para se manter e manter sua arte.

João Cheiroso e João do Céu vendendo cordel conta a história de pai e filho nordestinos que embarcam em Macapá, capital do Estado do Amapá, para vender cordéis nas ruas do centro da cidade. Cordel são folhetos contendo poemas populares, expostos para venda e pendurados em cordas ou cordéis, o que deu origem ao nome. Os poemas de cordel são escritos em forma de rima e alguns são ilustrados com xilogravuras. É comum que o cordelista seja o autor, o ilustrador, o produtor, o intérprete e o vendedor da obra. Ora, não nos parece ser a vida do próprio Joca Monteiro? Onde a arte começa e onde ela termina? Na trama, o pai tenta ensinar ao filho as técnicas da cameloturgia, ao mesmo passo em que descreve a cultura e os pontos turísticos da cidade de Macapá. O espetáculo é uma homenagem ao teatro de rua, à cidade que eles, pai e filho, por ora habitam e a importância de ensinar os novos a perpetuar esta arte milenar.

Joca Monteiro é um artista que, ainda que se apresente como simplista, é complexo com aquilo que nos serve. Fazendo uma analogia, Joca, às vezes, me faz pensar na maniçoba, comida típica da região norte. A maniçoba é um prato feito das folhas de mandioca, com alguns pedaços de carne de porco e bovina e servido com arroz branco e farinha. Porém, extremamente complexo em seu tratamento, demandando cuidados e dias para sua feitura completa. Quando a degustamos, há uma explosão de sabores que não se compara a qualquer outro, que faz, na maioria das vezes, nos sentir como parte de uma cultura, como pertencente ao lugar que habitamos. A obra de Joca Monteiro é saborosa, curtida por muitos dias; e àqueles que se permitem experimentar, tendem a ficar ruminando o sabor gravado na memória, seja pela sua estranheza, seja pela sua originalidade.

Em Macapá, os lugares com maior concentração de ações artísticas de rua são as praças Veiga Cabral, Praça do Forte, Casa do artesão e praça Chico Noé. Mas toda a cidade é vista como um palco, qualquer espaço pode ser um lugar de teatro para esses artistas. Onde há público, onde há quem os veja, há espetáculo.

Todos os anos, no dia Internacional do Palhaço, 10 de dezembro, acontece em Macapá, um cortejo que reúne palhaços, artistas de ruas e simpatizantes das artes de maneira geral. Trata-se de um evento pacífico que toma as ruas do centro comercial da cidade, com o objetivo de proporcionar alegria e exaltar a arte independente. A comemoração ganhou destaque na agenda cultural do Amapá, no ano de 2010, sob a coordenação de Alenk Nobre (Palhaço Totonho) e a família do Circo Roda Ciranda (com sede no bairro do Goiabal).

A primeira edição do evento aconteceu, timidamente, apenas com 12 palhaços, mas foi o desencadeador de um movimento cultural que chamou a atenção da sociedade. Novos palhaços e fomentadores da cultura se engajaram na causa e o segmento circense se organizou para criar também o *Piquenique de palhaços*.

Imagem 52: Cartaz Palhaceata

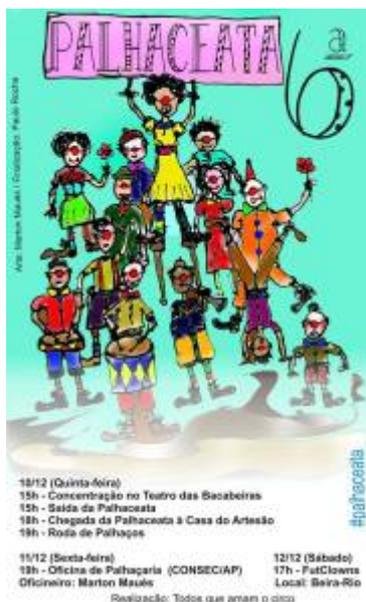


Imagem 53: Concentração de palhaços



Fonte: <http://g1.globo.com/ap/amapa/noticia/2015/12/palhaceata-tera-cortejo-futebol-de-palhacos-e-oficina-em-macapa.html>

Em 2015, além do tradicional cortejo, foi incluída outra atividade na programação: oficinas na formação de arte da palhaçaria. O evento precisou ser estendido por mais um dia. A palhaçaria se destaca por representar uma ação coletiva que, mesmo iniciada de modo despretensioso, conseguiu agregar comunidades artísticas, trouxe para a rua discussões sobre o papel da arte e do artista de rua para a sociedade e cutucou os poderes públicos, quando a necessidade de políticas que valorizem as manifestações artísticas de pouca visibilidade, mas que permanecem presentes e com força de expressão, a ponto de paralisar as ruas e transformar o espaço de trânsito, em lugar de alegria. Sobre as políticas públicas voltadas aos grupos que atuam em local informais, Joca Monteiro afirma:

Todos os espetáculos de rua que tenho visto é de lei apontarem discussões de caráter social, político etc. desde o lixo do próprio circulante que joga ali na rua, até o descaso da prefeitura de não colocar um lixeiro para jogar aquele mesmo lixo. Todos os meus espetáculos tem uma fala de conscientização, de atenção. E dos meus amigos, dos grupos que eu vejo, sempre estiveram ligados a essa labuta de brigar com a Prefeitura, de bater na porta do Governador. Então, quando a gente tem a oportunidade de levar isso para a rua, por meio dos nossos espetáculos, a gente leva com força, com raiva e violência. O que a gente joga na *roda* é muito verdadeiro, porque a gente vive esse descaso. Quando nós queríamos fazer nossos encontros, nossos eventos, a gente colocava isso na roda como crítica (Joca Monteiro em entrevista cedida em: 06/05/2021)

A experiência em estudar uma arte, como o teatro, me fez entender melhor os meandros políticos, sociais, econômicos e até filosóficos que orbitam o fazer artístico. Esse subcapítulo, em particular, fez-me enxergar as dificuldades enfrentadas pelos grupos e o quão é sofrível a vida de um artista que se permite, que se arrisca, que enfrenta, que emociona, mesmo quando a adversidade é enorme.

Confesso que, antes dessa visão mais profunda e sensível sobre essas ações, enxergava a atividade de rua com soslaio, meio de canto de olho, sem entender que aqueles artistas encontram na arte produzida para uma plateia transeunte, um exercício de sua criatividade e, acima de tudo, uma maneira de se manterem vivos artística e economicamente. Esses espaços assumem um papel democrático e de experimentação estética e política, como afirma Altemar Gomes Monteiro:

Se hoje é possível ver, vez ou outra, Praças e Ruas ocupadas com manifestações populares, teatro e dança de rua, além de outras expressões artísticas, é exatamente pelo que se deseja enquanto lugar de partilha e sociabilidade, além de experimentação estética e política do uso social de um lugar.⁷³

Viver de arte não é viver, é sobreviver. Principalmente, em uma sociedade que não a valoriza e onde as políticas públicas são incipientes.

⁷³ Artigo publicado em periódico em dez/2017.
<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8648615/17392>.
Acessado em 28/07/2022.

ATO IV: GRUPOS TEATRAIS DA CIDADE DE MACAPÁ

A mente humana é um grande teatro. Seu lugar não é na plateia, mas no palco, brilhando na sua inteligência, alegrando-se com suas vitórias, aprendendo com as suas derrotas e treinando para ser a cada dia, autor da sua história, líder se si mesmo!

Augusto Cury

Dentre as inúmeras possibilidades, alternativas, apoios para quem trabalha com teatro, uma indispensável é a formação de grupos, sejam eles pontuais ou de vida longa e, quando se pensa em *teatro de grupo* e/ou *grupo teatral* é importante salientar que se trata de um movimento que ganhou força no Brasil principalmente no final do século XX, mais precisamente nos anos 70, 80 e 90. Para Aduino Novaes, os anos de 1970 foram ingratos para a produção cultural, prioritariamente ao teatro, muito em virtude do cerceamento e censura implementados pela ditadura militar: “Nunca, em toda a história de nossa formação social, foram proibidos tantos textos dramáticos e tantos espetáculos de teatro” (NOVAES, 2005, p. 228). Essa ranhura histórica fez surgir um sentimento de união por parte dos artistas de teatro, os quais não encontravam espaço, incentivo ou apoio para suas produções, formando, dessa maneira, Grupos e Companhias. Ganham força nomenclaturas como teatro amador ou independente. Mas antes de iniciar uma discussão conceitual sobre essas classificações, definições e conceituações (por demais escorregadias) convém explicar o que seria teatro de grupo.

O fazer teatral é uma prática de equipe. Ainda que seu espetáculo seja constituído de certo modo com “simplicidade”, como um monólogo ou espetáculo solo, há nesse trabalho o envolvimento variado de artistas e técnicos. Contudo, segundo Béatrice Picon-Vallin, não se trata apenas da junção de artistas para a produção de um trabalho,

O teatro de grupo pode ser definido, quer se atribua explicitamente ou não tal denominação, como uma comunidade artística reunida, no mais das vezes, em torno a um ou mais líderes, empenhados num mesmo projeto. Ele pode ser amador, semiprofissional ou profissional, e pode escolher, conforme seu status (que pode evoluir), a relação com os outros, a pesquisa artística, o impacto na sociedade, a qualidade perturbadora da criação, até mesmo a refundação do teatro. Porém, as relações de confiança, entendimento, cumplicidade, compartilhamento, que dão fundamento ao grupo enquanto tal, têm seu reverso: o voltar-se para dentro, para o trabalho de pesquisa, devido às dificuldades a

serem superadas e à intensidade do trabalho no decorrer do processo de ensaios. (PICON-VALLIN, 2008, p. 88).

Na definição da autora, pode-se acrescentar o desejo de, por parte dos integrantes do grupo, continuidade do trabalho, a contribuição conjunta na pesquisa estética, na criação e na linguagem, criando-se assim, um ideário artístico para o grupo. Picon-Vallin refere-se também a teatro amador, semiprofissional e profissional. Mas o que é teatro amador? O que é teatro independente?

O vocábulo *independente* refere-se àquele ou àquilo que não depende. E a palavra *amador* carrega o estigma de algo não profissional e mais, algo feito por alguém de maneira até desleixada. Ora, para ser profissional em determinada área é preciso viver daquela função? E todo trabalho, por ser não profissional, logo, amador, é ruim? A ideia de um teatro independente surgiu pela necessidade. Por não estarem atrelados a financiamentos governamentais ou de outras entidades, os grupos possuíam certa liberdade criadora e criativa. Contudo, ainda que não dependentes do poder público, estavam engajados em reivindicar melhores condições para o desenvolvimento de suas atividades artísticas e por mais incentivos culturais. Surgia, assim, uma nova dimensão da palavra que, associada à arte, criava um ideário de grupo com força política e livre das amarras que a outros grupo, não independentes, eram imputadas.

O conceito de teatro amador se entrelaça também com aquele apresentado pelo teatro independente, tendo em vista, pelo menos a princípio, que por ser amador não é institucionalizado, por assim dizer. O teatro visto como amador carrega uma certa militância e o faz a partir de uma equipe independente, ligados apenas pelo objetivo de fazer arte.

Nos lugares onde a empresa é praticamente inviável, como nas cidades do Sul, do Norte e do Nordeste, mas onde a atividade teatral é intensa, a ideologia do grupo reforça uma prática. O que já era uma experiência comum dos amadores (quando não há capital empenhado no financiamento de um espetáculo a divisão de trabalho é forçadamente pouco nítida) passa para o nível da consciência, norteando o espírito de novas produções. Os encontros de teatro amador, que até então era marcados pela discussão da qualidade estética das obras, passaram a discutir também o seu modo de produção. (NOVAES, 2005, p. 247)

Ou seja, os atores e não atores do teatro tido como amador, estão ali para a construção de um ideal coletivo, mobilizados por um fazer teatral. No entanto, esse amadorismo é revestido de outras características e consequências, como o fato de muitos dos envolvidos não possuírem empregos fixos ou não viverem exclusivamente do fazer teatral. O que leva a um fluxo de saída e entrada de integrantes, comprometendo de alguma maneira, o trabalho artístico. É comum, nesses casos, a presença de atores experientes e outros iniciantes, por exemplo, em uma mesma produção. Há, portanto, dois caminhos que apontam para um conceito do que seria teatro amador: o primeiro, relaciona-se à dependência financeira de trabalho e produção; e a segunda, ligada à democracia total dentro do coletivo, no processo criador e criativo.

De maneira geral, quando se fala em teatro amador e independente, há um diálogo conceitual. Elevo essa discussão porque, indistintamente, apresentar-se-á grupos de teatro que, em suas concepções profundas ou aparentes, podem ser amadores ou independentes, mas não fogem de uma mudança particular do nosso tempo: a organização enquanto grupo, que passa por inúmeras questões que fazem desses grupos instituições, ainda que haja negação dessa questão. Uma negação que Erotilde Honório Silva explica tomando por exemplo o grupo GRITA⁷⁴:

Outra modificação básica, que situou o teatro popular elaborado nessa ocasião, foi a “desinstitucionalização” do teatro, ou seja, deslocá-lo do seu habitat, privativo da classe dominante, e levá-lo às ruas, praças, sindicatos, feiras, mobilizando, através da participação, os espectadores, iniciando-os na liberação das “courageiras” corporais impostas pelos papéis sociais, facilitando, assim, o processo de liberação. (SILVA, 1992, p. 49).

É importante destacar que havia nesse tempo, para além das dificuldades que se impõem no fazer artístico, um acentuado sentimento de libertação, quase um *GRITO* de oprimido contra o opressor. Portanto, “desinstitucionalizar-se” não era apenas opção, era/é desejo de autonomia. Hoje, ainda que se imputem dificuldades, torna-se necessário pensar o grupo de forma cooperativa, muito próximos das operações comerciais. André Carreira, em artigo publicado no VI

⁷⁴ O grupo Grita foi um grupo amador na década de 70 que se propunha a dinamizar a atividade teatral no período em Fortaleza (CE), buscando o que eles consideravam um teatro popular. Estiveram envolvidos em todos o cenário de censura que se constituía na época e é tido como um teatro de resistência.

Congresso de Pesquisa e pós-graduação em artes cênicas, em 2010, expõe que a ideia de teatro de grupo que se oponha aos modelos mais empresariais de produção não se verifica na realidade e que as estruturas de trabalho são muito semelhantes às empresas. Pelo menos dessa maneira é possível adquirir verbas, participar de editais culturais e artísticos, angariar fundos, divulgação em veículos de imprensa, ou seja, não há como escapar dos trâmites burocráticos para se fazerem existir em um mundo que gira em torno da globalização e do capital.

Já falamos em páginas anteriores, sobre como os grupos teatrais na cidade de Macapá estão presentes nos processos de seleção de fomentos culturais. Alguns grupos, inclusive, conseguem trabalhar de maneira cooperativa apenas por possuírem CNPJ ou MEI⁷⁵. Muitos dos grupos são convidados ou contratados para apresentações em empresas e entidades mediante a emissão de notas fiscais, isso só é possível quando possuem CNPJ ou MEI. Todas as atividades, incluindo as culturais e artísticas, só são possíveis mediante prestação de contas, autorização por parte de entidades públicas governamentais etc. Negar essa condição, ainda que repousem a anarquia e o utopismo, muitas vezes característicos do artista, é um contrassenso de uma realidade presente.

Um grupo teatral é uma organização produtora e prestadora de serviço, pois a arte também pode ser um serviço e, como tal, também concorre dentro da indústria do entretenimento como o cinema, a TV, a música, por exemplo. Trabalhar com arte, é trabalhar no campo da produção sociocultural, do conhecimento, da pesquisa, da criação. Se analisarmos de forma mais prática e menos “sonhadora”, o fazer teatral é um processo que exige muitos elementos. Os produtores de espetáculos estão aí para concordar com esse ponto de vista. É uma mecânica complexa e que exige muitas idas e vindas até que se chegue ao espetáculo tal qual como o apreciamos. Tomemos um exemplo claro: um grupo de teatro resolve fazer um espetáculo em praça pública. O grupo se reúne e, nesse momento, há a concepção da ideia. Todos expõem opiniões, dialogam; há concordâncias e discordâncias; faz-se uma pesquisa; escreve-se um texto. Os ensaios se iniciam. Porém, para sua concretização, há uma equipe

⁷⁵ CNPJ – Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica; MEI – Microempreendedor Individual.

responsável por questões burocráticas, como a liberação de alvará por parte da prefeitura, tendo em vista que será uma intervenção em via pública. Há vários formulários que precisam ser assinalados e especificações sobre o tipo de apresentação que se fará, tais como: temática, tipo de arte, tempo de duração, qual espaço especificamente será utilizado (praça, rua, anfiteatro); é preciso assinar termos de responsabilidade sobre possíveis danos ao patrimônio público, bem como se as atividades vão gerar algum lucro ou mesmo se a proposta fere as normas de atentado ao pudor.

Depois de conquistada a liberação para atividades, é preciso recursos para a compra de material cenográfico, figurino, equipamento de som e iluminação (se forem necessários), transporte. Busca-se patrocínio e/ou a ajuda de custo junto a entidades governamentais e não-governamentais. É necessário espaço para divulgação nos veículos de imprensa (rádio, mídias sociais, TV). Por fim, realizadas as etapas, em posse de todos os recursos (algo muito raro nesse ramo) o espetáculo acontece. Porém, não se finaliza quando as cortinas se fecham ou os aplausos ensurdecem. Há a prestação de contas junto aos órgãos de apoio. Se houver lucro, há a divisão dos recursos obtidos e pagamento de despesas outras, sejam aquelas antevistas ou inesperadas. Só depois de tudo isso o trabalho é finalizado. Os fazeres da arte não advêm somente pela via da “iluminação criadora”, inspiração ou pela genialidade artística, há necessidade também da articulação com os pares, a organização sistêmica dos elementos, grupalidade (nesse caso específico do teatro). As organizações requerem insumos/recursos que provêm de ambientes externos, como as informações, a matéria-prima, dentre outros. Nem toda arte vive apenas do desejo, é preciso mais que isso.

Henry Mintzberg (1995) explica que havendo atividade humana organizada, como um grupo de teatro, surgem, necessariamente, ainda que opostas, duas exigências: a divisão do trabalho e a coordenação. Se pensarmos no exemplo acima descrito, o sucesso da implementação do espetáculo só será possível mediante a divisão do trabalho e coordenação das partes, pois “a estrutura de uma organização pode ser definida simplesmente como o total da soma dos meios utilizados para dividir o trabalho em tarefas distintas e, em seguida, assegurar a necessária coordenação entre as mesmas” (MINTZBERG, 1995, p. 20).

Do todo exposto, não significa afirmar que os grupos, hoje, por conta dessa nova ordem social, perderam seu caráter ilusório, o fazer artístico se mecanizou ou industrializou-se a tal ponto de perder sua beleza, naturalidade e essência. Não devemos olhar negativamente para uma investitura que possibilita a apreciação da arte a um número maior de pessoas. Ainda que com dificuldade, ainda envolvidos pela burocracia e pelo capitalismo que dela exige, a arte não deixou de ser arte. E quando se fala em grupo, em Cia, Coletivo ou quaisquer outras formas de união e celebração conjunta de artistas, devemos pensar que são caminhos aos quais se recorrem como tática de sobrevivência, por meio de uma rede de solidariedade, em que um integra o outro; fortalecendo-se e fortalecendo o outro por uma efetiva cooperação.

Mas como surge um grupo de teatro? Ou, como eu prefiro dizer, como nasce um grupo de teatro? Como a maioria (mas não todos) os nascimentos: inicia com um flerte ideológico, uma necessidade, um desejo, uma aproximação tímida a princípio; um namoro, em que se busca conhecer o perfil artístico por assim dizer, daqueles que podem compor ou não aquele grupo, para mais tarde surgir um casamento; a gestação pode durar dias, semanas ou até meses, pois esse filho gerado necessita de tempo para se compor, para se formar no líquido amniótico das discussões, as (con)(di)vergências dos traços identitários, das experiências que cada membro possui, para a construção de uma filosofia comum; pronto para sua *iluminação*, o grupo nasce e a escolha do seu nome também parte de uma discussão parental; os primeiros passos são, na maioria das vezes, capengas, engatinhando para depois assumir um andar firme.

O casamento pode durar ou não, ser breve ou duradouro, contudo, o nascimento do grupo está concretizado, em condições de gerar novos outros grupos. Expõem-se essa visão humanizada da criação, não apenas por serem grupos constituídos por membros humanos e artistas, que têm a expressão como signo principal, mas, também, porque nos meus diálogos com esses homens e mulheres artistas, percebi que havia em seus dizeres, certo sentimento amoroso, seja quando falavam de seus grupos atuantes, do nascimento destes, ou dos frutos advindos das relações primárias, pois muitos grupos foram criados a partir da experiência em/com outros.

Enrique Pichon-Rivière (2005), afirma que toda estrutura social básica se forma pelas interações e vínculos de no mínimo três pessoas, com papéis

diferenciados. Com esse princípio, estabelece um paralelo comparativo com o núcleo familiar composto pela tríade pai, mãe e filho, entendido pela psicologia social como o modelo natural⁷⁶. Os participantes, nesse exemplo que estendemos aos grupos, assumem os chamados papéis diferenciados. Ou seja: 1) tríade como unidade mínima de composição de grupos; 2) os papéis de pai, mãe e filho como representação simbólica dos papéis sociais básicos assumidos conforme a estrutura do grupo; 3) a variação de papéis e a complexidade da resolução de conflitos dos grupos.

Dentro de uma estrutura familiar patriarcal idealizada, o papel do pai pode ser entendido como aquele que representa e conecta a família com o mundo exterior. Ele é o responsável por gerar recursos visando à sobrevivência do núcleo. Com uma força similar, e ao mesmo tempo oposta ao papel do pai, a figura materna liga-se mais à manutenção interna e estrutural da família. Ela é quem assume a função de organizar e manter a união dos membros do núcleo. Assim como o pai é quem garante a relação do grupo com o externo, por encabeçar ações que possibilitam a sobrevivência do núcleo familiar em determinado contexto, compete à mãe alimentar e conservar a vida interna da família. A figura do filho completa a tríplice de papéis. Este, por sua vez, representa o papel daquele que se opõe e questiona as regras preestabelecidas ou tidas como tradicionais. (COHEN, 2010 p. 73-74).

Cohen (2010) aponta, no entanto, que, apesar de semelhantes quanto à estrutura, as relações nos grupos teatrais admitem flexibilidade no que concerne ao desempenho dessas funções. Em dado momento, por exemplo, um integrante pode assumir o papel de pai propondo e defendendo determinada ideia. E, no projeto seguinte, colocar-se como opositor, ou seja, o “filho” questionando o projeto. Na vida em grupo, os papéis não são perpétuos e nem fixos. Para cada nova ação ou projeto, há redistribuição desses papéis (e não me refiro aqui aos papéis assumidos dentro da dramaturgia em si.). Trata-se, entretanto, de um outro olhar sobre as relações que permeiam os grupos, inclusive igualmente intrigante e interessante.

Refletindo as relações de conotação familiar em que se constituem os grupos teatrais, e até sobre o(s) rompimento(s) e nascimento(s) de outro(s) grupo(s), a partir dessas relações, é salutar destacar o papel do *Grupo Telhado* no Estado do Amapá. Este grupo sob o prisma das influências artísticas é

⁷⁶ Convém deixar claro que, em tempos de modernidade líquida, os vínculos pessoais e familiares se encontram fragilizados. Definir uma estrutura familiar padrão é difícil e bastante discutível. Contudo, utilizamos essa composição clássica familiar, apenas para os papéis desempenhados na tríade formadora do grupo, de maneira bastante metafórica.

considerado por homens e mulheres do teatro amapaense como a pedra fundamental para o renascimento do movimento teatral em terras Tucujus. O nome do grupo, *Telhado*, apesar de significar, na visão dos seus idealizadores, um abarcamento de todas as artes, ou seja, um telhado que cobre e inclui as linguagens artísticas, ressignificou-se quando conseguiu, em seu tempo, assumir um papel acolhedor para os artistas. Semântica e metaforicamente, estendeu suas telhas para a criação de novos grupos, novas casas.

O Grupo Pilão era um grupo de música autoral, com um trabalho muito bom, que ainda hoje tem músicas muito boas e que não morrem com o tempo. E tinha também o teatro que era o Grupo Telhado. Os dois grupos se fundiram, as mesmas pessoas que participaram de um, participam do outro. Então, assim, o Marabaixo era dançado na frente da igreja e os padres proibiram, porque acreditavam que o Marabaixo era coisa do diabo e essas coisas...então eu vejo que, como tempo, eles começam a conquistar espaço na sociedade, através desses trabalhos e principalmente o de teatro.⁷⁷ (LEMOS, 2017, pag. 98-99).

Dos muitos feitos que se destacam na história desse grupo, o espetáculo *A mulher que casou 18 vezes*, surpreende porque em plena ditadura militar, com um texto crítico-social baseado em um cordel nordestino, conquistou tanto apelo popular, a ponto de viajar em um avião da FAB até Oiapoque, no extremo Norte do Estado, para apresentar-se, burlando, por meio da arte, o cerceamento à opinião e expressão nesse período de chumbo.

O grupo *Telhado* trilhou caminhos para abrir outros. Ou, se preferirmos, criou novas *moradas*. Cada uma delas com seus traços identitários próprios, como um filho, já maduro, que resolve sair de casa e construir sua própria história. A arte, por extensão o teatro, tem muito disso: alguém ou alguma coisa nos encanta e o encantado, usando uma acepção tipicamente amazônica, torna-se um ente, ou entidade com vida própria, capaz, inclusive, de encantar outro(a)s (a)gentes. A complexa busca pela caracterização de uma identidade, mesmo não aparente ou tão fragmentada que parece não existir, talvez seja o mais difícil exercício de construção. Sandro Brito, em entrevista, fala sobre esse processo em seu grupo, *Trecos In Mundos*, que nasceu a partir de um nome e pelo entendimento de uma identidade ainda fosca:

Sandro Brito - O processo cênico da trupe era muito focado no circo, era circo e palhaçaria. Como todos estavam envolvidos no curso de teatro, havia um novo olhar para aquilo. Então, eu e a Karina, sentíamos muito a presença desse nome trupe, e nós também

⁷⁷ Entrevista do professor Dr. Romualdo Palhano cedida à Professora Juliana Lemos em sua dissertação de mestrado que versa sobre a dramaturgia escrita por mulheres em Macapá.

queríamos acolher as outras meninas nesse sentido, que vinham de outras linguagens artísticas como artes visuais, dança...
(Sandro Brito, entrevista cedida em 04/10/ 2019).

Sandro Brito expõe com clareza o surgimento do *Trecos In Mundos* que, apesar de parecer um rompimento da trupe anterior, é, na verdade, o nascimento oriundo de uma experiência, que precisava, inclusive, de uma aglutinação em virtude da presença de outros artísticas com experiências em outras linguagens. O nome partiu da necessidade de expressar essa diversidade e dinamismo que caracterizam seus modos de pensar os espetáculos, ou seja, uma identidade de grupo que pode ser vista como fragmentada ou, no melhor dos casos, recortadas como as partes de um quebra-cabeça prontas para formar um todo.

Quanto à constituição do nome, reservo uma discussão mais à frente. Acho necessário trazer à baila, essa querela que envolve a identidade, ou melhor, identificação de cada grupo. Convém utilizar, com certo cuidado, o termo *identidade(s)*. Talvez seja mais sensato falar em *traço identitário*, *identificação* assegurando uma discussão mais abrangente sobre o hermetismo que envolve o tema, que transita, inclusive, entre estudos psicanalíticos, que, por hora, resguardo o direito de não me aventurar, pelo menos não profundamente.

Fala-se muito em crise da identidade moderna ou pós-moderna ou contemporânea. Quando se trata do uso de uma palavra para expressar algo de caráter subjetivo, entramos em líquidos conceitos, o que pode tornar o discurso ainda mais perigoso: moderno, pós-moderno, contemporâneo são adjetivos exaustivamente assuntados entre estudiosos, suplantados sempre pela dúvida; mas o vocábulo *crise*, confesso que me causa certo desconforto, pois não consigo enxergar a presença dessa multiplicidade identitária como algo crítico, ainda que eu concorde com os postulados sobre a descrença de uma identidade una. O termo crise parece decorrer da própria exaustão e dos estudos culturais, história nova. Estudos revisionistas, os quais apontam e propõem a utilização de termos mais abrangentes e não definitivos⁷⁸.

⁷⁸ Martins, Bene. Em *Imagens-conceituais da Amazônia: olhares interculturais* – tese doutorado-UFMG – Trabalha com essas revisões de conceitos estereotipados. Site: [pprgartes.propesp.ufpa.https://drive.google.com/file/d/1rDkbl4SayAf_3S7sE_hB_VMD0qIK5Hdz/view](https://drive.google.com/file/d/1rDkbl4SayAf_3S7sE_hB_VMD0qIK5Hdz/view).

Já na introdução, Stuart Hall, em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), apresenta a extensa discussão referente à presença das identidades, que hoje recai sobre as teorias:

A questão da identidade está sendo extensamente discutida na teoria social. Em essência, o argumento é o seguinte: as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada "crise de identidade" é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 2006, p.7)

De fato, nos tempos em que vivemos, teorias, concepções, pensamentos são tão convergentes que fazem surgir, com clareza comedida, indivíduos, seres e entidades multifacetados. Se isso revela uma crise da identidade, *ok!* Contudo, o termo "crise" sempre remete à decadência, ou, no pior dos casos, à proximidade do fim. Pela busca de uma palavra que melhor expresse esse movimento, prefiro "transformação", pois a transformação é mudança e agrega outros elementos capazes de criar o novo.

Em primeiro lugar, identidade é um espaço onde um conjunto de novos discursos teóricos se interseccionam e onde um novo grupo de práticas culturais emerge. Trata-se de uma categoria política e culturalmente construída em que a diferença e a etnicidade são seus elementos constituintes; a experiência da diáspora se transforma em emblema do presente; a hibridação deixa sua marca e a fluidez da identidade torna-se ainda mais complexa pelo entrelaçamento de outras categorias socialmente construídas, além das de classe, raça, nação e gênero. (ESCOTEGUY, 2010, p. 156).

Identidade é importante para que haja *identidades*. Identidade é um espaço onde se constituem novos discursos, como afirma ESCOTEGUY (2010) no excerto supracitado. Por esses, e outros motivos, crise parece ser inapropriado quando se discute a presente de *uma* para que haja *muitas*. Na busca pela identificação, nas entrevistas e estudos que fiz com grupos teatrais em Macapá, a tal *crise* estava na definição, e não na existência da(s) identidade(s). Pois eram (suas identidades) tão diversas quanto presentes, por isso, o termo identificação, traços identitários condizem com os novos estudos advindos da necessária releitura do já estabelecido e da assunção de que as

peças mudam seus modos de ser, suas percepções sobre a própria vida, a dos outros, além da imprevisibilidade do que está por vir.

Traços identitários é a maneira que encontrei, como uma redoma protetora do conceito, para melhor expressar a constituição desses grupos. Grupos que, talvez sem refletir sobre o assunto, perceberam a presença da fluidez da identidade e se colocaram como subservientes desse princípio, inclusive para a construção de seus espetáculos. São traços que formam uma teia, ainda que complexa porque em estado de alteração constante.

O conceito de identidade seria algo semelhante ao conceito de nação, algo impalpável, escorregadio e movediço, porque revestido de um tecido frágil que se esgaça ao menor esforço de resistência, nada contendo o fixo ou definitivo, como querem os preconizadores de uma nação forte e coesa. As identidades atribuídas são discurso de outrem sobre o observado e, nessa caracterização, não se levam em conta as histórias subjetivas que, agregada às narrativas da história e das culturas, poderiam compor identidades em construção. (MARTINS, 2020, p. 116)

A partir de uma observação macro, inclusive percebendo esses traços identitários, a pesquisa me fez enxergar um outro ângulo: existem muitos grupos teatrais ativos na cidade de Macapá, evidentemente, não seria possível trazê-los para um trabalho escrito limitado, com o risco de tornar minha pesquisa lacunar. Sabe-se que toda pesquisa é passível de leituras diversificadas e possui, pelo mesmo motivo, abertura ou indicação para outros olhares, outros estudos, já que não se pode ambicionar autoridade total em pesquisas de quaisquer naturezas. O que se pretende, neste momento, é apresentar um panorama movente, mas que pode, trazer uma leitura consciente sobre o fazer dos teatros de grupos, sua constituição enquanto entidade artística e até contexto(s)⁷⁹ político-sociocultural envolvendo os objetos dessa pesquisa. Um recorte que vai além do necessário, posto que:

O conhecimento é um processo dinâmico e inacabado, serve como referencial para a pesquisa tanto qualitativa como quantitativa das relações sociais, como forma de busca de conhecimentos próprios das ciências exatas e experimentais. Portanto, o conhecimento e o saber são essenciais e existenciais no homem, ocorre entre todos os povos, independentemente de raça, crença, porquanto no homem o desejo de saber é inato. As diversificações na busca do saber e do conhecimento, segundo caracteres e potenciais humanos, originaram contingentes teóricos e práticos diferentes a serem destacados em níveis e

⁷⁹ Contextos mudam, realidades se transformam a depender do período vivenciado ou estudado. Contudo, os princípios que norteiam essa pesquisa é um estudo, na falta de uma palavra melhor, contemporâneo que pode servir como retrato macroscópico oriunda de uma realidade microscópica.

espécies. O homem, em seu ato de conhecer, conhece a realidade vivencial, porque se os fenômenos agem sobre os seus sentidos, ele também pode agir sobre os fatos, adquirindo uma experiência pluridimensional do universo. De acordo com o movimento que orienta e organiza a atividade humana, conhecer, agir, aprender e outros conhecimentos, se dão em níveis diferenciados de apreensão da realidade, embora estejam inter-relacionados. (TARTUCE, 2006, p.5).

TARTUCE (2006), fala de uma realidade vivencial e também de uma experiência pluridimensional e que tal conhecimento pode se dar em muitos níveis. A experiência com os grupos teatrais engloba todos esses pontos e outros mais, quando, em meu processo de investigação, senti-me como parte *intrusa*, mas não reprimida. Fui, de alguma maneira, um observador-participante. De acordo com Fonseca (2002), a pesquisa possibilita uma aproximação e um entendimento da realidade a investigar, como um processo permanentemente inacabado. Ela se processa através de aproximações sucessivas da realidade, fornecendo subsídios para uma intervenção no real. (OLIVEIRA, 2011, p. 36)

Sobre a participação, pelo teor que envolve a pesquisa, ousou dizer que há uma observação-participativa, tendo em vista que a observação também é uma coleta de dados para conseguir informações sobre determinada realidade, já que, “Ela ajuda o pesquisador a [...] identificar e obter provas a respeito de objetivos sobre os quais os indivíduos não têm consciência, mas que orientam seu comportamento” (GERHARDT & SILVEIA (Org.) 2009, p.38 *apud* MARCONI & LAKATOS, 1996, p. 79). A observação também obriga o pesquisador a ter um contato mais direto com a realidade. Na observação participante, o observador envolve-se com o grupo, a ponto de transformar-se em um dos membros. Ele passa a ser parte do objeto da pesquisa. Considera-se essa questão como importante e primordial, a partir do momento que o pesquisador faz parte, ainda que como um *estranho no ninho*, a pesquisa se torna mais pessoal e, por que não, humana.

De maneira até inconsciente, através da observação, percebi que estava pesquisando grupos atuantes não apenas com histórias distintas, mas de épocas diferentes. Épocas estas capazes de definir os traços identitários, pois o nascimento de tal grupo se faz a partir de uma realidade vivenciada. Os grupos mais antigos pertencem a um quadro político-cultura que até então nem se imaginava experimentar; os grupos recentemente criados, por outro lado,

também experienciam outra realidade que de alguma maneira contribuiu para sua criação. Vejamos de maneira exemplificar: grupos como *Língua de Trapo*, *Cia de Teatro Arena*, *Os desclassificáveis* e *Teatro Marco Zero*⁸⁰ estiveram dentro de um cenário em que as oportunidades de produção eram escassas, vivenciaram uma ditadura e são descendentes de artistas que galgaram um espaço cultural a duras penas, ainda que tal realidade não esteja tão distintas e distantes para os artistas locais nesse momento presente, no entanto, foi bebendo de uma primária fonte de incentivo que os três grupos nasceram; para os grupos mais recentes como: *Trecos In Mundos*, *Cia Cangapé*, *Casa Circo* há outros elementos de um contexto contemporâneo que não pode ser ignorada na formação do grupo, como a presença forte do primeiro e único curso de Licenciatura em Teatro no Estado, pela Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). Há, nesse caso, o reflexo no caráter experimental das produções, o conhecimento científico e uma postura mais consciente dos movimentos que conduzem o fazer teatral, seja em seu sentido técnico ou artístico.

4.1 – Trecos In Mundos

Paradoxalmente, embora possa parecer, não é menos verdade que a vida imita a arte muito mais do que a arte imita a vida.

Oscar Wilde

Em meu primeiro contato presencial com a *Cia Trecos In Mundo* fiquei bastante intrigado com a constituição do seu nome. A primeira pergunta que fiz, depois de uma breve apresentação dos membros, foi sobre os motivos que os levaram à nomeação do grupo. Há muitos estudos e abordagens quando se trata da constituição do nome próprio: psicológica, social, filosófica, biológica, lúdica, circunstancial. Todas elas, de alguma maneira, convergem para o *desenho* (de um ser, de um objeto ou de um grupo, por exemplo). Não há uma certeza quanto ao momento exato em que esse ser responde ao mundo, quando se reconhece no mundo como atuante, como presente. Contudo, o nome, definido a partir do

⁸⁰ Ainda que a *Cia Teatro Marco Zero* seja o mais recentemente criado em relação o *Língua de Trapo* e *Cia de Teatro Arena*, tem um papel social e representativo em uma época bastante distinta dos demais grupos. Portanto, pode ser perfeitamente agrupado nesse escopo.

seu nascimento, confere uma primeira identidade, que o identifica e o diferencia do outro. Nomes e sobrenomes são tão importantes que são capazes de definir trajetórias; traçar destinos, como em sociedade patriarcais, por exemplo; há discussões de gênero sobre o nome social e aquele que é registrado durante o nascimento; armas, como espadas e revólveres, são nomeadas; e somos, de maneira geral, defensores da honra que o nome carrega.

Quando nascemos nos é dado um nome. Construimos, em torno desse mesmo nome, uma história; escreve-se um perfil que, por fatores diversos, estará ligado a este *batismo*. No caso dos grupos teatrais, por exemplo, o processo é contrário: primeiro busca-se um perfil daquele grupo para depois nomeá-lo. Em entrevista, os membros da *Cia Trecos In Mundos* expõem esse processo:

Entrevistador – E o nome do grupo, como chegaram a ele?

Todos – Foi uma onda (risos)

Entrevistador – Pergunto isso porque em um dos livros que eu li sobre o nascimento de um grupo e o traço identitário dos grupos. A autora compara todo o processo como se fosse uma família, e que o grupo tem uma característica de família, e como todo e qualquer grupo, no seu nascimento, ele precisa de um nome, como uma criança precisa de um nome. O nome, inclusive, carrega as características desse grupo.

Sandro Brito - Pensando no lugar em que vivemos, no Amapá, e sobre o contato com as linguagens regionais e também a geral, trecos somos nós e os materiais que carregamos; mundos, são os espaços em que habitamos e os caminhos pelos quais traçamos nosso caminho artístico. São caminhos fixos, porque nós não trabalhamos sempre com a mesma linguagem, mas nós passamos pela performance, pelas artes visuais, pelas artes plásticas dentro dos nossos trabalhos. Então, nós vamos criando esse novo trajeto. *In mundos*, vamos pensar que os artistas sempre foram tratados como vagabundos, que não trabalham...foi uma briga ter esses dois nomes, quase uma trava língua...

Tom-tom – Foi uma escolha conjunta. Eu lembro, na minha memória, da Karina defender com unhas e dentes, mas pra mim não contemplava tudo. Daí eu fiquei com aquilo na cabeça, mas aí eles me perguntaram: sim, mas tu tens alguma coisa. Eu fiquei pensando em trecos. Pois desde as primeiras reuniões, eram umas ideias de precisam de COISAS, coisas que precisaram ser carregadas, montadas...e também, essa coisa do treco, me veio não apenas como material, mas como corpo, no ator em ser uma coisa que se transforma, então ele acaba tendo que se personificar um pouco para se reconstruir e ser coisas.

Karina – a gente foi dando uma significação para as coisas. no início a gente olhava (risos) nossa, a gente tem um monte de coisas, um monte de tralha. Nossos espetáculos sempre foram assim. Sempre foi uma briga pra gente tentar diminuir aquele monte de tralha. No primeiro espetáculo foi o que a gente mais tinha coisas.

Tom-Tom – Visualmente falando não era poluído, esteticamente o espetáculo era polido. Mas nos bastidores...

Sandro Brito – Quando estávamos criando o espetáculo, eu estava envolvido com uma leitura que fala sobre herança cultural. E pensei em

qual seria nossa herança cultural. Então eu pensei em colocar tudo no palco, tudo o que nós sabemos: Circo, teatro, dança, música, artes visuais e sombra chinesa. O nome do espetáculo foi: entre seres. (Trecos InMundos entrevista cedida em 04/10/ 2019).

Samantha Agustin Cohen (2010) a partir de um dos seus objetos de pesquisa, o grupo *Shiki-Shiki teatro*, explica que após o registro e o batizado do grupo, era chegado o momento de pensar sobre os passos para consolidar o(s) desejo(s) de seus integrantes. Montar espetáculos que, em seu repertório, fossem suficientes para o autossustento da Cia e seus artistas. O grupo partiu para a criação de peças teatrais infantis que pudessem ser levadas às escolas. A autora ressalta, no entanto, que ainda que o grupo buscasse em um primeiro momento um aspecto econômico – a geração de renda – há de se destacar o princípio norteador e ético: montar espetáculos que não fossem meramente comerciais, mas que expressassem os anseios e pensamentos do grupo.

A *Cia Trecos In Mundos*, ainda que sustente os espetáculos mediante pagamento (o grupo possui MEI, paga impostos e tem registro como pessoa jurídica), possui uma proposta de espetáculos que não renuncia a seu valor, seus princípios, sobretudo artísticos. A Cia nasceu com o nome de *Trupe de 3* em 2013, com os artistas amapaenses Sandro Brito e Jones Barsou⁸¹ com o objetivo primeiro de divulgar e fomentar a arte circense e, principalmente, a palhaçaria.

O trabalho iniciou com alguns artistas dispostos a fazer parte do que ainda então era um projeto de trabalho de grupo. Ao desenvolver-se, suas práticas foram sendo construídas em exercícios de treinamentos circenses, como alongamentos, aquecimento corporal, treinamento de malabares, acrobacias, tecido e lira. Eram dias e dias de treinamento, repetição, quedas, dores, cansaços e mais repetição. O corpo ficava desgastado depois de horas de intensos trabalhos em lugares abertos. Onde havia uma árvore, colocavam o tecido e a lira e onde tinha uma sombra se preparavam e jogavam os malabares. (BRITO & COSTA, 2017, p.16)

O grupo percebeu um amadurecimento no fazer artístico-cênico da palhaçaria. O que o levou à abertura de outras linguagens e à necessidade de se investir financeiramente em elementos cênicos. Nesse momento, talvez em virtude de um novo olhar para as produções artísticas, o grupo se desfez, ou se refez, com um outro traço identitário, o que suscitou, evidentemente, à mudança do nome, hoje, *Cia Trecos In Mundos*. Jones Barsou montou sua própria Cia. e

⁸¹ Jones Barsou pertence hoje ao à Cia. Casa Circo.

seguiu por outro caminho. Sandro Brito conheceu Karina Mateus, por meio de oficinas de teatro em 2015; Antoniele Xavier entrou para o grupo em 2017 e, no final desse mesmo período, Lorrane Costa compôs o grupo que hoje é representado por quatro membros fixos (até o momento), além de outros artistas que eventualmente participam das produções, sejam como técnicos ou mesmo contribuindo na pesquisa e discussões do fazer artístico.

Porém, naquele momento, já compreendíamos que haviam ocorrido mudanças na nossa forma de trabalhar e principalmente na estética do nosso trabalho. Ainda nos sentíamos representados pelo nome Uma Trupe de 3? Foi quando então que, após algumas discussões e em comum acordo, decidimos mudar o nome do grupo. (BRITO & COSTA, 2017, p.20)

Imagem 54: Palhaçaria Cia Trecos In Mundos⁸²

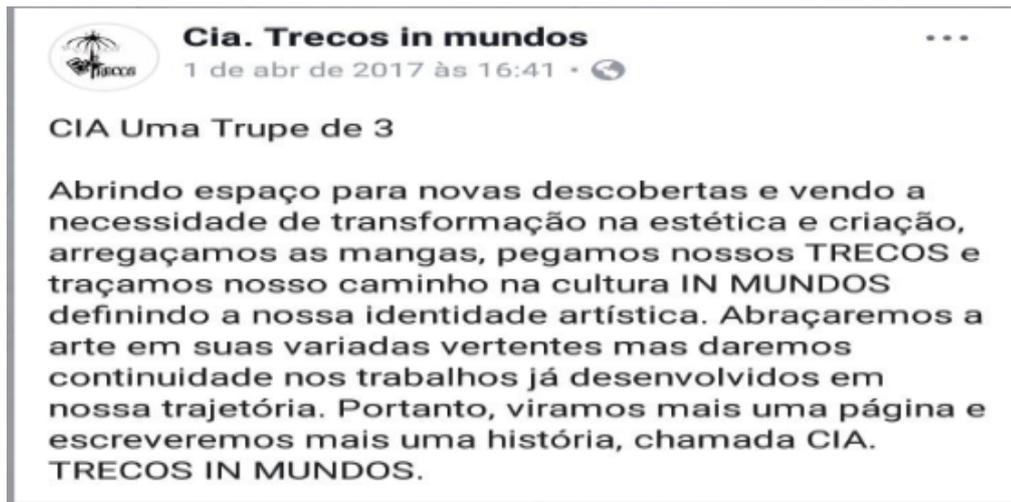


Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Em uma divulgação e anúncio na página oficial da rede social da Cia., o grupo expôs a transformação. Transformação esta que dá continuidade à palhaçaria, mas que agrega outras linguagens e estéticas.

⁸² À esquerda: Lorrane Costa (acima), Sandro Brito (sentado); à direita: Antoniele Xavier (acima), Karina Mateus (sentada)

Imagem 55: Print Cia. Trecos In Mundos



Fonte: www.facebook.com/cia.trecosinmundos

Observei com atenção alguns espetáculos do grupo. Ainda que a palhaçaria, o desejo de trazer o riso pela presença do palhaço, seja o formato encontrado pelo grupo para fazer sua arte, há nuances extremamente poéticas, nas manifestações ousadas, nada convencional no universo circense. Vou tentar explicar de outra maneira: a palhaçaria na cidade de Macapá é bastante difundida, nas linguagens artísticas dramáticas. Muitos são os grupos que a desenvolvem, porém, no senso comum, quando se pensa em atividades circenses, a imagem que surge é a presença de palhaços com perna e pau, sapatos gigantes, roupas coloridas e a “bobalhagem” por meios das piadas. No *Trecos In Mundos* a palhaçaria dialoga com a poesia, com a música e com a crítica social. O riso, o humor, a irreverência não excluem o lado poético-crítico dos artistas, ao contrário, pode enfatizá-los.

Percebendo os encontros poéticos e estéticos levados pelo grupo à cena, conseguimos identificar alguns pontos em comum entre todos os nossos trabalhos, eixo esse definido enquanto start de nossas criações. Identificamos que dentro de nossos trabalhos sempre se fazia presente a utilização da máscara, o circo, o corpo, a construção de personagem, os trecos enquanto elementos que sempre carregamos conosco e a cenografia, sempre pensada dentro das linguagens estéticas que estudamos. Os ambientes propostos para investigação ajudavam e potencializavam a pesquisa dos atores, principalmente a pesquisa do CORPO cênico, através da máscara, presente e em constante afetação com os outros elementos visuais e sonoros experimentados nos processos. (BRITO & COSTA, 2017, p.33).

Bobo, menestrel, bufão, *clown*, palhaço...são muitos os tipos e formas para definir essa arte, que tem, pelo menos a princípio, o objetivo de atrair o riso,

buscar o cômico. Arte esta que emprega habilidades como música, mímica, malabarismo, trabalho de ator, dança, técnicas circenses, narrativas, por meios de estratégias paródicas, alegóricas, humorísticas, piadistas, caricaturescas, chistes. Eis a palhaçaria. Os palhaços, na acepção moderna, “investem sua vida de trabalho acessando um corpo risível, um corpo que constantemente se coloca como objeto do riso dos outros. Este é um dos ângulos possíveis para se enxergar uma etnocenologia do palhaço” (REIS, 2010, p.23).

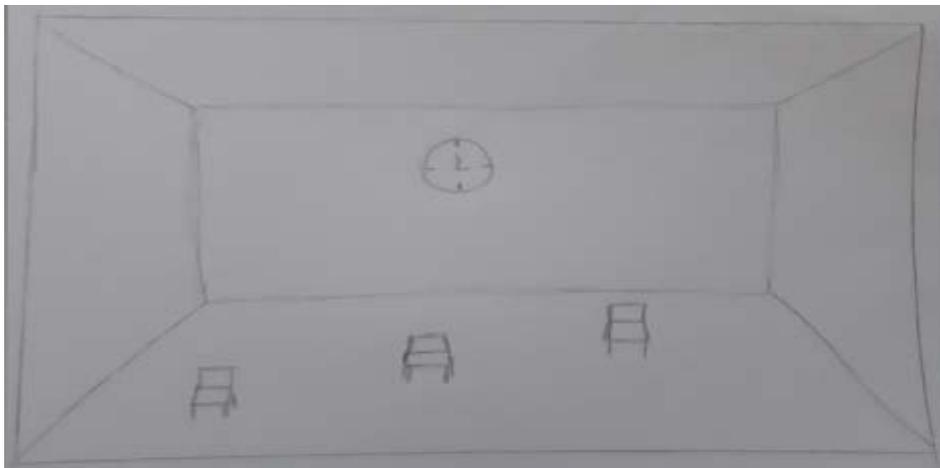
A arte da palhaçaria objetiva, a princípio, extrair o riso das plateias, tendo como protagonista o palhaço, que figura com uma realidade da vida comum, porém, absurda, ridicularizada. O corpo do palhaço é um território de privilégios na medida em que sente o mundo com comicidade. É ele o responsável por cavar sensações, sentimentos viscerais e impactantes no espectador por meio do estranho, da feiura, no sentido de expor mazelas físico-comportamentais. Palhaço também é triste, palhaço também chora, contudo, por ser bobo, expõe com energia uma riqueza de ferramentas e recursos teatrais que provocam o riso. Pode, portanto, assumir posições políticas, críticas de modo lírico, trágico, dramático e, acima de tudo, risível. O espectador gargalha, na maioria das vezes, não apenas pela palhaçada, mas pela exposição da sua própria vida, vista por outro olhar, pelo ridículo. Há certa identificação às avessas do espectador com o protagonista em cena, diria que ocorre um tipo de catarse, ambos riem das próprias situações.

Entendo a palhaçaria como dramaturgia da arte do palhaço e defino o palhaço como um atuante que conduz uma plateia a um estado lúdico via uma técnica de exposição de si como objeto de riso, o que sinaliza duas consequências conceituais: seu alcance se torna mais abrangente e ao mesmo tempo mais específico. (REIS, 2010, p. 34).

Esses elementos estéticos-conceituais nunca se perderam no trato dos espetáculos da *Cia Trecos In Mundos*, entretanto, as discussões em torno da mensagem transmitida iam muito além do riso, passando, inclusive, pela tristeza. Um exemplo muito presente na trajetória do grupo, foi sua participação no II Festival de Cenas Curtas, em 2017, com o espetáculo *Entre Seres*. Todo o desenvolvimento desse espetáculo partiu de experimentações cênicas que envolviam as atividades circenses e a pesquisa poética. Sandro Brito começou com um esboço de um desenho feito à mão. Uma proposta simples na sua

estrutura, mas carregada de significação: três cadeiras em um palco para representar as fases da vida.

Imagem 56: Desenho à mão, Sandro Brito



Fonte: Caderno de Sandro Brito e Lorrane Costa

As experimentações e os movimentos de cena foram surgindo. A imagem levou-os a pensar que a primeira cadeira, mais acima, indicaria um ser mais velho e afetado (física e emocionalmente) pelo tempo; na segunda, um ser mais jovem com seus questionamentos e frustrações; por último, uma criança representando a infância. O tempo era apenas o elemento de discussão? Depois de muito refletir, temas e questões femininas surgiram, além de outras memórias afetivas, principalmente das atrizes. As histórias relatadas pelas mulheres-atrizes levaram à construção de um espetáculo que girava em torno do assédio. De alguma maneira, o tema assustava, mas os processos cênicos ajudaram a exorcizar o medo da exposição. Escolheram, por fim, apresentar o assunto de forma metafórica, como relata Sandro Brito e Lorrane Costa:

As atrizes já compartilhavam suas memórias de maneira espontânea. A partir daí, começaram a falar abertamente sobre as suas memórias. Foi naquele momento em que o diretor pôde compreender um pouco mais do sentimento carregado por elas, enquanto mulheres e enquanto atrizes. Então, percebemos que a cena não deveria falar diretamente sobre assédio, mas através de metáforas, pois a realidade era muito cruel. Até porque nós éramos um grupo de circo e teatro, trabalhávamos muito com espetáculos cheios de cores, afetos etc. Enfim, um teatro livre para todos os públicos. Sempre ao falarmos de coisas ruins, falamos de forma triste. Talvez a tristeza fosse um estereótipo que ainda não tínhamos carregado. Não que fôssemos tratar do assédio de forma leve, mas como falar de um tema tão pesado de uma forma original? (BRITO & COSTA, 2017, p. 28).

Esse (des)bloqueio em como transmitir de forma original o espetáculo que tinha por tema um assunto delicado, fora quebrado quando resolveram mudar a estética visual. Vestiram a velha com uma saia grande e uma perna de pau e utilizaram cenas de sombra chinesa.

Imagem 57: Entre Seres⁸³



Imagem 58: Entre Seres II⁸⁴



Fonte: Acervo Trecos In Mundos

O espetáculo teve o reconhecimento da crítica. No festival II Curta Teatro, recebeu sete indicações de prêmios, conquistando de Melhor caracterização, Melhor atriz coadjuvante e Melhor direção.

Em 2022, eu, o estranho no ninho, já não era mais tão estranho. Meu envolvimento com o grupo estava tão entrelaçado e acentuado que, a convite de Sandro Brito, a partir de uma argumentação bastante primária a respeito de fato opressor ocorrido com outros artistas, sugeriu que eu escrevesse uma cena para VI Edição do Festival Curta Teatro. Senti o peso da responsabilidade, afinal, apesar de escrever uma coisa ali e outra acolá, ver em cena (com)texto outrora criado ou idealizado por mim, provocou-me uma agonia nervosa. Faltava-me experiência, mas não desejo. Um desejo inquietante de “ver o que vai dar”. Felizmente, fora apenas uma base textual, pois Lorrane Costa se empenhou em construir uma narrativa mais lúdica, teatral, circense e, acima de tudo, poética e dinâmica. O que, pelo menos aos meus olhos, engrandeceu a proposta. Criou-se o espetáculo *Malacabados*. Passei a assumir um outro papel, uma espécie de produtor do espetáculo. Ainda que me faltasse verba, estive ali para apoiar

⁸³ Em cena, da esquerda para a direita, Antoniele Xavier e Lorrane Costa.

⁸⁴ Sandro Brito, cena com luz e sombra.

moralmente, participar da criação como ouvinte, pois de alguma maneira, sentia que eu também fazia parte do *Malacabados*.

Imagem 59: Espetáculo Malacabados – 2022⁸⁵



Fonte: Fotógrafo Ângelo Barbosa

Exponho a trajetória e, por extensão, o processo cênico desses espetáculos para, de alguma maneira, traçar o perfil do grupo. A *Cia Trecos In Mundos*, possui os dois pés na arte circense, mas sempre se aventura nos estudos mais imersivos das artes dramáticas do teatro, propriamente dito. Eles podem trazer o universo infantil, porém, visivelmente são capazes de se destacar com produções de cunho dramático (na acepção do drama) em suas produções. Trabalhos que são feitos mediante estudos profundos, sensíveis e exploratórios das questões sociais e humanas. Carregam seus trecos por mundo imundos. Podem estar entre o riso e o trágico, sem nunca se perder na arte; podem atuar em palcos tradicionais, em praças, em escolas, onde mais lhes convier e for possível.

⁸⁵ Em cena, primeira imagem: Lorrane Costa se debruça sobre as pernas de Ruane Melo; Na segunda Imagem, em cena: à frente Lorrane Costa (esquerda) e Ruane Melo (direita), ao fundo Anderson Pantoja (esquerda), Guilherme Del Castilho (centro) e Kazuo Yoshidome (direta).

4.2. Grupo Teatral Marco Zero do Equador

O teatro é o primeiro soro que o homem inventou para se proteger da doença da angústia.

Jean Barrault

Daniel de Rocha e Tina Araújo, responsáveis pelo grupo, me arrebataram por muitos motivos: por suas histórias, no mínimo destemidas; pelo carisma que imprimem; pela ousadia na implementação de projetos sociais, ainda que diante de inúmeras adversidades; e, suas condições (se é que ainda podemos falar dessa maneira) como estrangeiros nessa terra Tucujú. Identifico-me com esta última distinção porque, de alguma maneira, como já disse outra vez, escolhi o Amapá como lugar para viver. Tina Araújo e Daniel de Rocha foram além de uma escolha por questões econômicas, estilo de vida, ou quaisquer outros motivos que a maioria das pessoas tem por opção, inclusive eu. Deixaram que o acaso ou o destino decidisse:

Nós somos baianos. Nós casamos na cidade da Tina, em Morro do Chapéu, na Bahia, às 10 horas da manhã e às 12 horas nós estávamos no ônibus procurando um lugar no Brasil que a gente se identificasse, que a gente gostasse e pudesse morar. Nós moramos primeiro em Goiás e depois no Tocantins, na cidade de Almas, lá montamos um grupo de teatro, *Talmas*, e circulamos pelas cidades do entorno. Mas percebemos que precisávamos de um lugar com maior amplitude para nossa arte, conhecer outros lugares e pessoas. Fomos para Brasília e passamos poucos dias e depois para Matogrosso e não gostamos. E depois fomos para Pimenta Bueno, em Rondônia, e lá sim, nós gostamos e ficamos por dois anos. Montamos o grupo *Pimenta de cheiro*, o grupo se engajou no movimento teatral do Estado e participamos da política cultural de Rondônia. Mas descobrimos que ali ainda não era o lugar. Fomos para Manaus, passamos alguns dias e também não gostamos e fomos para Roraima. Mas nessa época era muito complicado ir para Roraima, porque os índios estavam interrompendo os ônibus e os caminhões e dando flechadas e tudo mais...morando em Roraima por um tempo e tentamos nos engajar no movimento de teatro, mas descobrimos que ainda não era ali o lugar. Então eu enrolei três papezinhos com os nomes: Amapá-Macapá, Caracas-Venezuela e Fernando de Noronha. Ali eu estava escolhendo os três lugares em que eu gostaria de morar. Joguei os papeis no chão e coloquei o meu filho de seis meses para escolher. Eu falei: “pega filho! Pega filho!” Aí ele pegou. Eu conversei com Deus em voz alta: “Deus, o papelzinho que essa criança pegou é o lugar em que a gente vai ser feliz”. Quando nós abrimos, Macapá. Por que Macapá? Porque um amigo me disse na época, que em Macapá, estava sendo construído o quinto teatro mais moderno do Brasil. E era mesmo. O Teatro das Bacabeira, em 1987. Chegamos aqui e dois meses depois,

estourou uma guerra civil na Venezuela⁸⁶. Se nós estivéssemos lá estaríamos fritos, morreram muitos brasileiros; Fernando de Noronha passou à condição de distrito do Estado do Pernambuco, área de preservação ambiental e o Amapá passou a ser Estado, sem plebiscito, sem porra nenhuma, nas coxas⁸⁷... e hoje nós somos o que somos” (Daniela da Rocha, entrevista cedida em 17/03/2020).

Na canção de Sérgio Brito, *Epitáfio*⁸⁸, ainda que versifique os possíveis dizeres de alguém que se foi, em alguns trechos, o eu lírico diz: “O acaso vai me proteger, enquanto eu andar distraído”. Foi na cidade de Macapá, em um bairro periférico e carente da cidade, que Daniel de Rocha e Tina Araújo resolveram plantar sua sementeira, o *Teatro Marco Zero*. O acaso, pelas mãos de uma criança, os protegeu e os direcionou para o lugar da tão perseguida felicidade.

A trajetória descrita por Daniel de Rocha chama a atenção em muitos pontos: a situação nômade, o engajamento político, artístico e a coragem. O nomadismo de Daniel e Tina se deve não pelo gosto de viver em muitos lugares, ou mesmo pelo prazer em mochilar, é pela busca por se estabelecer, encontrar seu lugar, seu território afetivo, e ser, nas palavras dele, o que hoje “somos o que somos”.

Cada um de nós deveria ter o direito e o dever de ajudar na instauração da democracia e da dignidade humana em todos os lugares; cada um de nós deveria ter o direito de votar onde decidiu viver por algum tempo. Cada geração deveria prestar contas às gerações seguintes sobre seus próprios progressos, propiciando votarem as gerações passadas e as vindouras. Dizendo em outras palavras, os estrangeiros, as gerações passadas e as gerações futuras têm o direito de voto no que eu chamaria de democracia sem fronteiras, sem fronteiras no tempo e no espaço. Uma democracia capaz de conservar, se diferencia — o que distingue — e de destruir o que se opõe — o que separa. (ATTALI, 1993, p. 181).

Para além de um voto, foi uma escolha do destino. Tina Araújo e Daniel de Rocha acreditam nessa democracia sem fronteiras, no direito do ir e vir. A escolha aleatória, lúdica, porém, decisiva, simboliza a maneira como esses artistas enxergam o mundo, a vida e a arte. Eles não apenas percorrem estradas, rompem fronteiras espaciais e subjetivas, eles se fazem presentes, construindo

⁸⁶ Provavelmente, Daniel de Rocha, esteja se referindo ao conflito ocorrido em 1987 entre Venezuela e Colômbia quando a corveta colombiana ARC Caldas (FM-52) entrou em águas sob disputa de soberania e o presidente venezuelano Jaime Lusinchi enviou a Força Aérea para a área.

⁸⁷ A transformação do território federal em estado foi decidida pela Assembleia Nacional Constituinte em 1988, e em 1º de janeiro de 1991 foi instalado o estado do Amapá.

⁸⁸ A canção *Epitáfio* foi composta em 2002 por Sérgio Brito, membro da banda de Rock Titãs e gravada no disco “*A Melhor Banda de Todos os Tempos da Última Semana*” (2002).

histórias indeléveis, capazes de transformar o lugar em que viveram ou vivem. São eles descobridores e transmissores, um nomadismo que não ocorre pela passividade, nas palavras de Jacques Attali:

Cabe ao descobridor a responsabilidade pelo uso de sua descoberta. Assim, ele deve pensar antecipadamente no peso dessa responsabilidade. A descoberta não é inocente: tem o peso da verdade e o fardo da responsabilidade. Sempre foi um encontro no qual cada um deve fazer a sua parte, em que cada um é responsável pelo proporcionado a si mesmo, aos outros e ao mundo. Descobrir é ir em direção ao outro com humildade. É lembrar que Adão era um nômade feito de argila; que o pecador, obrigado a deixar o jardim do Éden, era um descobridor, e os homens do deserto, para sobreviver, deveriam organizar, pelos ritos, a transmissão de uma fé. Para mim, nomadismo, descoberta e transmissão constituem a trama entrelaçada da condição humana. O nomadismo é descoberta. A descoberta é transmissão. A transmissão é nomadismo. Ambos decidirão se o amanhã será barbárie ou liberdade. (ATTALI, 1993, p. 183-184).

Em todos os lugares, ou territórios, que esses artistas encontraram o mínimo de espaço para desenvolver sua arte, onde descobriram a democracia cultural, a abertura de fronteiras artísticas, eles transmitiram conhecimento, implementaram projetos, constituíram grupos teatrais e engajaram-se política e artisticamente. Sendo, portanto, o que eles são: transmissores não da barbárie, e sim, da liberdade. Respeitando o lugar em que tocam os pés, ainda que por um tempo relativamente breve. *Talma*, para cidade das Almas em Tocantins; *Pimenta de Cheiro*, para Pimenta Bueno, em Rondônia. São alguns dos grupos implementados pela dupla de artistas que sempre nomearam seus grupos com referência à cidade em que lá estavam. Para, de alguma maneira, respeitar a cultura local, valorizar o seu entorno e demonstrar que estar ali, independentemente da sua origem, é fazer parte da comunidade e transformá-la, quando for possível. No Estado do Amapá, cidade de Macapá, estabeleceram seu marco zero.

Imagem 60: Monumento Marco Zero⁸⁹ Imagem 61: Banner do grupo Marco Zero do Equador



Fonte: Arquivo pessoa do autor

Fonte: <http://seiic.ap.gov.br/artista/540>

Marco Zero foi o nome escolhido para o espaço teatral (vide capítulo sobre Espaços Teatrais para grupos de Teatro em Macapá) por eles construído e para a sua Cia. ou trupe. Muitos MARCOS foram estabelecidos, muitas ações que partiram do ZERO. O engajamento político desses artistas não se perfazem apenas pelo tom panfletário, na alteridade dos discursos ou mesmo pelo hasteamento de bandeiras político-partidárias. Está muito mais ligado às ações de cunho social, na preservação da cultura e no desenvolvimento de práticas educativas e lúdicas em territórios marginalizados, carentes em sua estrutura, esquecidos, muitas vezes, pelo poder público. O grupo atua no combate às condições anticidadãs em bairros periféricos.

Com base nessas premissas, Marilena Chauí escreveu:

[...] o pensamento estético de esquerda também atribuiu uma função pedagógica às artes, dando-lhe a tarefa de crítica social e política [...] A arte deve ser engajada ou comprometida, isto é, estar a serviço da emancipação do gênero humano, oferecendo-se como instrumento do esforço de libertação. (CHAUÍ, 1996, p. 324).

⁸⁹ **Marco Zero** é um monumento situado em Macapá, capital do Amapá, no Brasil. Foi construído para marcar a passagem exata da linha do Equador sobre a cidade e é um importante ponto turístico local. Foi inaugurado em 1987. O Marco Zero do Equador é o ponto turístico de Macapá, contando com um obelisco de 30 metros de altura. Em março e setembro, durante o Equinócio, o sol preenche a abertura circular no topo do obelisco, cuja sombra é projetada no chão. As celebrações do Equinócio no monumento acontecem com atrações como apresentações, oficinas e feiras.

Augusto Boal (Rio de Janeiro-Brasil, 1931 a Rio de Janeiro-Brasil, 2009), por exemplo, através da elaboração da metodologia conhecida como Teatro do Oprimido, ficou conhecido internacionalmente por aliar o teatro à ação social, e afirma:

Todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas. Os que pretendem separar o teatro da política, pretendem conduzir-nos ao erro – e esta é uma atitude política. [...] o teatro é uma arma, uma arma muito eficiente, por isso é necessário lutar por ele, por isso as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. (BOAL, 1977, p. 01).

O grupo *Marco Zero do Equador*, sustenta-se com recursos próprios no bairro Perpétuo Socorro. Em um relato emocionado, Tina Araújo descreve as dificuldades em fazer arte, as críticas que sofrem por suas escolhas e o descaso do poder público para projetos sociais desenvolvido por grupos como o seu:

Nós começamos tijolinho por tijolinho. Implementando projetos com oficinas de teatro. Com o dinheiro arrecadado, nós pagávamos os gastos, como o pagamento dos atores, e com o que sobrava comprávamos tijolos para a construção do espaço. Por que fizemos isso? Porque na época nós éramos muito humilhados, não tínhamos espaço para trabalhar. Era um sufoco. Fomos ameaçados com arma. Em algumas escolas, algumas diretoras permitiam, mas tinha vezes em que o vigia nem permitia que entrássemos. Esse teatro é o lugar mais sagrado das nossas vidas (muitas vidas foram vividas por essa dupla – grifo meu). Tem uma energia boa quando a gente entra nesse teatro. Sabe quando você tem amor pela coisa? Investe tudo? Muita gente vê e diz: “esse casal louco, como é que pega um espaço desses e ao invés de fazer casas para alugar, pra viver de aluguel, investe em um teatro? Um espaço maravilhoso, um terreno grande...” Mas eu digo que: “eu não seria feliz. E prefiro o teatro.” A gente escolheu viver da arte. Mas somos penalizados. E difícil manter uma entidade registrada hoje, pois é muito imposto a se pagar. É Receita Federal, Alvará, cartório...é muita coisa pra pagar. A gente se humilha. Tem horas que eu choro. Quando chego aqui em casa as lágrimas descem quando eu olho esse teatro, as crianças e os adultos todos querendo fazer teatro e eu não tenho dinheiro para comprar um lanche. Às vezes, a gente faz a coleta entre as crianças pra comprar a merenda. Às vezes, a gente recebe R\$ 0,25 de uma criança. Mas nós deixamos claro que isso se deve a uma situação em que o sistema não está investindo. Mas geralmente elas (as crianças) não têm. Daí eu pensei: se a gente tem um espetáculo, vamos vender nas escolas e com isso a gente para nossa luz e vamos abrir o teatro para todo mundo. Eu adoro viver de cultura. A gente faz bonecos gigantes, fantoches, projetos culturais, cria artesanatos. Cria plantas, vende terra para manter isso aqui. A gente faz a parte dos gestores que não estão se tocando disso. Eles enxergam (os gestores), mas não estão nem aí. Eles olham a gente como inimigo. E isso dói. Há leis que apoiam as entidades sociais como a nossa, que multiplica, que ajuda as famílias. O nosso trabalho é social. Pegamos o dinheiro e investimos em arte e cultura. (Tina Araújo, em entrevista cedida em 17/03/2020).

Imagem 62: Tina Araújo⁹⁰

Fonte: Página oficial no Facebook do grupo teatral Marco Zero do Equador.
<https://www.facebook.com/teatromarcozero/photos/pcb.121506149547055/121505929547077/?type=3&theater>

Imagem 63: Fantoches na plateia⁹¹

Fonte: Página oficial no Facebook do grupo teatral Marco Zero do Equador.
<https://www.facebook.com/teatromarcozero/photos/pcb.121506149547055/121506046213732/?type=3&theater>

Ainda que nas entrevistas cedidas por Tina Araújo e Daniel de Rocha, ambos não tenham citado “O teatro do Oprimido” de Augusto Boal como método, fica muito claro um teatro que tem por base a atuação em comunidades carentes, onde sofrem a opressão em muitos níveis. O teatro deles é concreto e metaforicamente exploratório das questões sociais, ora nos enredos dramáticos que apresentam, ora ao levar de forma lúdica, por meio dos seus bonecos, por

⁹⁰ Tina Araújo em seu ateliê produzindo bonecos e figurinos para os espetáculos.

⁹¹ Os fantoches deixam o palco e assumem o lugar da plateia. Humanizados e animados.

exemplo, crianças e jovens que pouco têm acesso a uma cultura reflexiva, transformadora.

Convém, sobre esse tema, estabelecer uma diferença que pode nos passar despercebida: o teatro do oprimido x teatro engajado. Esse teatro engajado, Boal tentou se afastar e ampliou a discussão sobre os discursos e ideias que orbitam o fazer teatral que tem por base um público oprimido em muitos fatos: sociais, políticos, econômicos. Buscou, sobretudo, uma estética artística que representasse as ideias do povo. Para Boal o discurso não precisa ser unidirecionado, mas é preciso criar um espaço dialógico e dialético entre atores e plateia; não pode ser deslocado da política; e a fala e representação da realidade devem ser do ponto de vista do oprimido. Ou seja, não há espaço para uma tradução, busca-se a “verdade” das multiplicidades das ideias. O teatro se torna um espaço de debate democrático e horizontal, estruturado a partir da necessidade do espectador.

Augusto acreditava que o espectador mobilizado era o participante mais importante no teatro. Ele trabalhava incessantemente para levar a ação teatral do palco para a plateia e da plateia para a comunidade onde quer que ela se encontre. Augusto fazia questão que o espectador fosse o centro da experiência. Ele expandiu radicalmente a noção do coro grego de forma que a plateia ativa – espectador – era o participante mais importante do evento teatral. (SCHECHNER, 2013, p.12).

Teóricos enxergam essa estética baseada numa linha de atuação marxista, freiriana e humanista. Paulo Freire, por exemplo, considerava a educação e a escola como espaços de abertura de diálogos na sociedade. Somente através da educação o ser humano pode se libertar da opressão e da injustiça. Boal descola esse espaço para o teatro, e, mais tarde estende para as artes. É por meio da teatralização, da experimentação teatral, que o indivíduo a partir de ações cotidianas analisa a realidade e, ao seu tempo, propõe mudanças.

Boal dá a palavra ao espectador; através do teatro viabiliza a possibilidade de relatarem as próprias vivências, desenvolverem sua autonomia, seu juízo crítico e sua responsabilidade. Freire fornece ao educando a autonomia da construção da palavra, para que ele possa interferir no mundo, transformando-o, pois, ao dizer a própria palavra à pessoa, começa a construir conscientemente seus próprios caminhos. (BARAÚNA, 2013, p.199).

Em certa medida é ousado buscar uma definição estética ou técnica para o teatro desenvolvido pelo *Grupo Marco Zero do Equador*. Contudo, olhando sob o prisma desse modelo teatral proposto por Boal, parece-nos, pelo menos a princípio, que a Cia. se enquadra perfeitamente nessa construção, quando Daniel de Rocha e Tina Araújo produzem um teatro cuja base é a educação reflexiva, oficinaira, que dá voz ao que espectador deseja dizer, ou mesmo fazendo de seu espaço um lugar de teatro para as massas, democrático e, por que não, libertário.

Para Flávio Desgranges, a repercussão ou ressonância afetiva dos/nos participantes é fundamental:

A prática do Teatro do Oprimido solicita, como foi apontado anteriormente, que a cena encontre ressonância na sala, ou seja, a questão levada ao palco deve ter uma repercussão efetiva nos participantes, e para isso precisa constituir-se em algo que diga respeito àquela comunidade, que surja dos próprios integrantes, um tema que engaje os espect-atores, que percebem que a sua vida está de fato em jogo. (DESGRANGES, p. 73, 2006)

Nos últimos dois anos de pesquisa e coletando entrevistas, tendo contato com esses homens e mulheres artistas, tentei, na maioria das vezes, manter uma postura de afastamento, principalmente afetiva. Percebi, no entanto, que pela maneira com que foi desenvolvida este estudo, e até pela essência que minha escrita imprime, que não foi possível esse distanciamento. Quanto a essa questão, sinto-me tranquilo, pois não consigo lidar com assuntos sensíveis, que tem por base relações humanas, culturais e artísticas, de maneira cartesiana. Entretanto, em nada desmerece o valor que esta pesquisa comporta; ao contrário, acho que desse modo, posso trazer uma relativa “verossimilhança”, principalmente nos depoimentos; são as “verdades” que esses atores deseja(va)m transmitir.

Ressalva feita porque os contatos com Tina Araújo e Daniel de Rocha me emocionaram demasiadamente: por suas histórias como artistas, pela consciência quanto ao papel que exercem, pelos inesperados caminhos e descaminhos pelos quais percorreram e ainda percorrem. Sensibiliza-me muito a persistência e insistência, ainda que sob condições adversas, na promoção e fomento às artes. O teatro, enquanto linguagem, nunca me emocionara tanto. Teatro não apenas está na vida, ele é vida. Nossa vida é um palco, com um enredo imprevisível, dramático, cômico, com protagonistas e antagonistas.

Daniel de Rocha e Tina Araújo são protagonistas de sua história, que se apresenta neste palco da vida. É importante assistir, registrar e respeitar esse espetáculo poético-vivencial.

4.3. Língua de Trapo

Ensine seus filhos a fazer do palco da sua mente um teatro de alegria, e não um palco de terror.

Augusto Cury

Na cidade de Macapá, pode-se dizer com relativa segurança, que os espetáculos teatrais encontram pouco espaço na mídia, na publicidade e chegam ao público timidamente, em relação às outras linguagens ou manifestações culturais locais, a exemplo dos programas de televisão, shows, cinema. Entretanto, não é surpreendente, quando se pensa ou se fala em teatro amapaense, ter como referência *O bar caboclo* (1990 a 2020) do grupo *Língua de Trapo*. Isso se deve, principalmente, por conta da receptividade alcançada pelo grupo: o grupo completou, em 2020, trinta anos com o espetáculo *O bar caboclo* visto por mais de 200 mil pessoas, em 1300 apresentações.⁹²

O grupo foi fundado em 20 de setembro de 1980, por remanescentes do antigo *Grupo de Teatro do Sesc*. Sua fundação ocorreu pela vontade de alguns cursistas – Disney Silva, Raimundo Conceição, Jackson Amaral, Rechene Amim, Solange Pelaes, Miguel Nascimento e Marcio Barcelar – de continuar o labor teatral após a dissolução do grupo de teatro do Sesc. A Cia. tem um longo histórico de apresentações em diversas Cidades e Estados; participaram de muitos festivais e mostras, tanto com o espetáculo *Bar Caboclo*, quanto com outras produções de sucesso juntos ao público: *Pecado* (1993), no Estado do Piauí; Em Pernambuco, atuou em um Festival com o espetáculo *Bar Caboclo* que também se apresentou na Cidade de Brasília; o Grupo também participou de um Festival em Manaus-AM, com a Comédia *Seu Pinto: Uma Filosofia de Vida* (2000 a 2003).

⁹² Os dados foram fornecidos pelo grupo e seu fundador Disney Silva.

Apesar do grupo *Língua Trapo* receber a alcunha de uma Cia. que produz espetáculos com um teor escrachado, apelativo, comédia pastelão, etc. Disney Silva esclarece que a origem do grupo sempre foi shakespeariana e, em seus primeiros experimentos visitavam textos clássicos e modernos de dramaturgos laureados e reconhecidos, pelo menos pela crítica, como os melhores do gênero.⁹³

Nós começamos a fazer sucesso a partir do teatro de revista. *O bar caboclo* tem a ver com o teatro de revista, inclusive, para quem acompanhou o início, tinha alguma coisa a ver com aquela dança da Carmem Miranda. Do tipo de dança que se se fazia na época. Só que antes, o *Língua de trapo*, fazia clássicos. Só que eram clássicos que não tinha retorno nenhum. Chagamos a fazer Shakespeare, Antônio Carlos⁹⁴, Paixão de Ajuricaba⁹⁵... Eram textos dramáticos, com marcação pesada. Só que a gente dava ingresso para os amigos e eles não vinham. O que a gente pensou: “Vamos fazer alguma coisa para angariar recursos pra gente pagar essa despesa que tá saindo do bolso”. Produzir era complicado. Inclusive porque a gente produzia no tempo da ditadura. No tempo da ditadura a gente tinha que passar o tempo por uma comissão da Polícia Federal que assistia o ensaio geral armada pra poder dar o carimbo pra gente se apresentar. A gente passou por toda essa história aí, do final da ditadura. (Disney Silva, entrevista cedida em 25 de outubro de 2021).

O teatro de revista brasileiro foi introduzido seguindo modelos franceses (*revue de fin d'année*) para mais tarde adquirir características nacionais. A sua chegada em terras brasileiras compreende um período de profícua criatividade de produções e encenações. Esses espetáculos de revista tinham por objetivo apresentar encenações sobre acontecimentos sob um viés crítico e cômico. Uma espécie de resenha atual, irônica, engraçada e bem elaborada. Com o tempo, essa estrutura se modificou e novos elementos foram introduzidos, sem perder seu olhar crítico e irônico. Nesse gênero dramático emergem a caricatura, a paródia, geralmente finalizada com uma apoteose carnavalesca, por exemplo.

⁹³ Convém nesse caso esclarecer que o uso desses adjetivos como “moderno”, “clássico”, “melhor”, “pior”, que possui “qualidade” ou não, estão aqui empregados em seu sentido lato. Tendo em vista que os conceitos valorativos se desaguam com facilidade. A qualidade de uma obra pode sempre ser refutada, independentemente de quem a produziu; assim como a arte pode abordar temas com delicadeza e poética ou de maneira vulgar, crua e ainda assim possuir genialidade. As variantes temporais, conceituais, individuais, coletivas, econômicas e estéticas influenciam nas avaliações e no que entendemos como arte ou não.

⁹⁴ Disney Silva se refere ao professor e dramaturgo amazonense Francisco Carlos Antônio, já falecido. Ficou conhecido por retratar em suas obras figuras mitológicas da cultura brasileira, sobretudo de povos indígenas, e embates entre diferentes etnias.

⁹⁵ Texto escrito por Márcio Souza que revisa criticamente a história social e política da Amazônia desde o período colonial até a contemporaneidade.

O Teatro de Revista é um espetáculo ligeiro, do gênero do teatro musicado, que passa em revisão os acontecimentos da atualidade de forma cômica. A revista busca atingir o maior número possível e diferenciado de público, tendo, em suas origens, forte denotação crítica e política; a revista ri de si mesma e dos fatos oriundos do seu meio e da sociedade. Esse é um dos elementos mais importantes da revista e por isso ela se torna tão rica, já que, ao contemplar o seu público com o riso perante o que ele próprio vivencia, ela também é fonte de pesquisa do seu contexto político, artístico e social. (CALLAÇO & SANTOLIN, p. 1).

Quanto às características do teatro desenvolvido pelo *Grupo Língua de Trapo*, ousou dizer que, atualmente, é uma mistura de muitos formatos, gêneros, propostas estéticas, temas. Foi a partir da experimentação que chegaram hoje a um espetáculo com tom escrachado, que busca não apenas o riso, mas a gargalhada através de um enredo cômico sem perder seu viés social, político e crítico. O *Bar caboclo*, obra de maior destaque do grupo, partiu de uma pesquisa feita pelo dramaturgo Disney Silva, em conversas com o historiador amapaense Estácio Vidal Picanço, sobre a presença de um ambiente comercial em Macapá na década de 60, muito conhecido e frequentado por caboclos vindo das ilhas do Pará, em embarcações que aportavam na Doca da Fortaleza de São José, em Macapá. A maioria dos frequentadores eram trabalhadores da ICOMI (Indústria e Comércio de Minérios S.A) e da Usina Coary Nunes. Nesse época, o estilo musical em evidência era o boletão, o samba, o merengue e outros ritmos sob a influência cultural musical das Antilhas e da Guiana Francesa.

A proposta da peça foi/é trazer essa ambientação cheia de boemia e com histórias inusitadas. Há, no espetáculo, a presença de tipos sociais, em sua maioria marginalizados: O homossexual, as prostitutas, a cafetina, o garimpeiro e outros. Todos de alguma maneira envolvidos em peripécias comuns e intrigueiras, as quais levadas ao palco adquirem leveza e comicidade. O nome do grupo, inclusive, foi criado por conta desse tom “fofoqueiro”, histórias vindas da “boca pequena”, uma língua ferina e debochada, uma língua popularmente chamada de trapo. Os personagens são caricaturescos, exagerados, com certa liberdade para o improvisado por parte dos atores, que interagem com o público. Eles trazem, por meio do riso, assuntos sociais e políticos, de modo irreverente e atualizados.

Ao longo dos anos, o *Bar caboclo*, permitiu-se modificar, trazer à tona temas caros à sociedade, acompanhando as mudanças, permanecendo-se assim atemporal. Assisti-lo é sempre uma experiência, um novo olhar sobre a sociedade. Abaixo, alguns cartazes de divulgação dos espetáculos que nos chamam a atenção pelos títulos modificados a depender do contexto: Bar caboclo férias; Bar caboclo vai à Belém; Exigir da Paixão: Black Friday; Bar caboclo (Live): 30 anos. Este último foi exibido virtualmente por conta da pandemia da COVID-19. Talvez, essa atualização do texto dramático ou seu enredo, explique o sucesso permanente do espetáculo há 32 anos em cartaz!

Imagem 64: Cartaz Bar Caboclo



Fonte: Arquivo pessoal de Disney Silva

Imagem 65: Cartaz Bar Caboclo II



Fonte: Arquivo pessoal de Disney Silva

O grupo *Língua de Trapo* fora criado durante o período de repressão da ditadura militar e sofreu, como a maioria das atividades artísticas do período, a censura em quase todos os espetáculos. Esse período compreendido entre 1964 e 1985 mudou profundamente a história do Brasil e afetou substancialmente as artes brasileiras, através de medidas autoritárias e repressivas. Grupos

nacionais como o *Oficina* e *Opinião* sofreram com a censura e foram desarticulados sobremaneira. Seus atores e diretores foram perseguidos, pois os censuradores, sob a égide da manutenção da ordem e do progresso, pretendiam calar a resistência; uma espécie de “caça às bruxas” aos artistas. Se, por um lado, a ditadura silenciava os mais ousados, tolhendo-os criativamente com violência desmedida; por outro, foi um desafio instigante a esses revolucionários das artes, que encontravam nessa dificuldade a habilidade despertada para burlar o sistema impositivo e, ao mesmo tempo, criar obras inteligentes e sutilmente elaboradas.

Todas as atividades nos meios de comunicação eram vigiados de perto pelos militares, de modo que muitas pessoas foram perseguidas, expulsas e mortas por confrontarem a ideologia vigente. Alguns episódios marcam esse período obscuro do Brasil em relação às artes dramáticas: A encenação de *Rei da Vela*, escrita por Oswald de Andrade; *Roda Vida*, de Chico Buarque.

O grupo *Oficina* no ano de 1967 encenou o *Rei da Vela* escrita por Oswald de Andrade em 1933, obra que retrata um momento de transição do poeta e escritor que, nessa época, encontrava-se profundamente arruinado financeiramente pela crise de 29⁹⁶. O texto apresenta enorme amargura, um retrato do sofrimento do próprio escritor que fora forçado a frequentar escritórios de agiotagem para “sanar” seus problemas financeiros. A peça fora dirigida por José Celso Martinez Corrêia e atingiu, veementemente, as instituições ao apresentar as chamadas e condenadas pelo sistema promiscuidades das personagens: adultério, homossexualismo, incesto, avareza da igreja e um patriotismo questionável. Todo esse conjunto de denúncias se tornara um prato cheio à repressão e obtivera apoio das instituições e das famílias tradicionais elitistas da época e, claro, da igreja, ofendida com a proposta do espetáculo.

Roda Viva, de Chico Buarque, também fora escrita e produzida durante a ditadura, em 1967 e, novamente, realizada por José Celso Martinez Corrêia, também pelo grupo *Oficina*. Trata-se de um comédia musical dividida em dois atos. Representa a ascensão e a queda de um cantor no mundo na música. A

⁹⁶ A Crise de 1929, também conhecida como Grande Depressão, foi uma forte recessão econômica que atingiu o capitalismo internacional no final da década de 1920. Marcou a decadência do liberalismo econômico, naquele momento, e teve como causas a superprodução e especulação financeira.

peça é provocativa e busca fazer o público pensar de maneira mais crítica sobre as mídias e o mercado consumidor. Apesar do sucesso de bilheteria, a montagem foi considerada explosiva. O clima provocativo que envolvia a plateia, além de outros elementos, fez o regime classificar a obra como subversiva e proibida em todo o território nacional. O confronto se instaurou de forma violenta. Margot Bairt, atriz que atuou na peça, descreve o momento de violência vivenciado:

Eu estava tirando a blusa, para trocar de roupa, quando ouvi um barulhão. Não sabia o que era, abri a porta e vi uns homens correndo para cima de mim. Fiquei assustada a Marília apareceu, entrou no meu camarim, fechamos à porta. Daí a pouco, começaram a bater e a gritar para que abríssimos. Seguramos a porta, mas não adiantou nada: eles arrombaram tudo, arrancaram nossas roupas, rasgando, e começaram a apertar a gente, gritando: Isso é que é revolução, isso é revolução. (Margot Bairt)⁹⁷

Segundo relatos, às onze e meia da noite, o elenco da peça já havia agradecido os aplausos e já estava nos camarins. Começavam a mudar de roupa quando ouviram os primeiros gritos e o grande barulho que vinha da plateia. Um grupo de vinte militares armados de cassetetes e revólveres invadiram as dependências do *Teatro Ruth Escobar* e começaram a depredação no espaço Galpão, onde ocorrera o espetáculo. Foram destruídos cenários, equipamentos de som, instrumentos musicais e muitos atores foram agredidos com severidade. Aponto esses dois episódios marcantes da história porque muito se assemelham com um momento vivido pelo *Grupo Língua de Trapo*, quando encenava a peça *Bar caboclo*. Disney Silva relata o momento que envolvia o governador do Estado na época, João Capiberibe⁹⁸:

Disney Silva - Iam dois agentes, nós mandávamos um ofício para a Polícia Federal. A Federal marcava esse ensaio geral e a gente passava o ensaio com figurino, com sonoplastia, com tudo...como ia ser a apresentação. E no dia ia pelo menos um agente para verificar se ia ser apresentado o que nós havíamos feito no ensaio. Tolhiam a liberdade e a criatividade. Aqui, apesar de ser o final da ditadura, ainda era muito pesado essa história. Nesse tempo nós fazíamos teatro dramático, mas os dramas já falavam entrelinhas coisas que nós vivíamos e sentíamos. Após a ditadura, no primeiro governo, do Capiberibe, nós tivemos o teatro das Bacabeiras invadido por policiais armados em pleno Bar Cabloco. Correu a notícia que eu faria um

⁹⁷ Fragmento extraído de: http://www.chicobuarque.com.br/critica/rep_jt_190768.htm

⁹⁸ João Alberto Rodrigues Capiberibe foi prefeito de Macapá entre 1989 e 1992, depois Governador do Estado entre os anos de 1995 e 2002, além de senador da república. O relato apresentado pelo diretor e dramaturgo da peça se refere ao primeiro mandato como governador, segundo o próprio, ainda com forte presença do regime militar.

quadro em que apresentava o governador fugindo da ditadura vestido de mulher. Isso aí deu um rebu na cidade. Nós tínhamos aqui uma secretária chamada Rita Andreia, que era de confiança do governador Capiberibe, então ela ordenou que a polícia invadisse o teatro lotado de gente. Pararam assim no meio de espetáculo, no estilo ditadura. Aí eu mandei o pessoal congelar (e eu tava bom de discurso nessa época), então eu fiz um discurso de cabeça. Os policiais foram vaiados e saíram de lá com o rabinho entre as pernas e a gente continuou a apresentação. A desculpa deles era que tinha criança assistindo e para a minha sorte não tinha nenhuma criança na plateia que estava lotada. É um fato que não foi na época da ditadura, mas foi extremamente ditatorial, pois nós tivemos uma casa de espetáculo invadida.

Entrevistador – E tinha essa cena do governador fugindo vestido de mulher?

Disney Silva – Olha...tinha...(gargalhadas). Mas só apresentamos uma vez (risos). Deu muita bronca e eu tirei (risos).

A comédia, atrelada à crítica social, demonstra e dá ênfase, que são nas manifestações do riso que ela (a comédia) é mais eficiente. É por meio da anarquia que muitos dramaturgos encontram a maneira de “cutucar” os poderes, denunciar opressões, criticar condições sociais imorais ou práticas desumanas. Rir pode ser o melhor remédio, ainda que amargo. E, parafraseando o ator, comediante e dramaturgo Paulo Gustavo, “Rir é um ato de resistência”. E esse ato irrita, profundamente, os que se acham no domínio e na manipulação das pessoas, principalmente, artistas.

Durante quarenta anos, o grupo vem desenvolvendo espetáculos diversos quanto às tipologias dramáticas, desde espetáculos dedicados a um público adulto, até infantil e institucionais⁹⁹.

ADULTO	INFANTIL	INSTITUCIONAL
<i>Bar Caboclo</i> (1990 a 2020)	Turma da Fanfarra (2000 – 2003)	O bug do Zé Lixão (2015)
<i>Pecado</i> (1993)	A surpresa de Pompom (2004 – 2010)	Uma viagem por aqui (2016)

⁹⁹ O grupo classifica como **Espetáculos institucionais** aqueles que se dedicam a uma temática específica geralmente objetivando a consciência sobre algum problema da cidade. Tais espetáculos são encomendados por instituições e empresas.

<i>Os Cabuços no Bar Caboclo</i> (2006 a 2012)	Os Cabuços e a casa mal assombrada (2005 – 2010)	O julgamento florestal (2014 – 2017)
<i>No tempo da ditadura</i> (2005)	O menino e o cachorro (2007 – 2008)	Saneamento Já (2013 – 2016)
<i>Do Oiapoque para o Brasil</i> (2000 a 2002)	O trocador de histórias (2010)	
<i>Seu pinto: uma filosofia de vida</i> (2000 a 2003)		
<i>O triângulo</i> (2010)		
<i>A jaula</i> (2011)		
<i>Nazareno, o revolucionário</i> (2010 a 2018)		

Além d' *O Bar Caboclo* outros espetáculos se destacam como produções de sucesso dentro do repertório do Grupo. *No tempo da ditadura (2005)*: Espetáculo criado em 2005, tem como pano de fundo uma crítica ao golpe militar de 64. Os personagens Mariza e Fumacildo, dois hippies tresloucados usuários de maconha, querem consumir qualquer coisa que produza fumaça e são eles os narradores dos fatos que envolvem um quartel de atitudes muito suspeitas¹⁰⁰. No contexto da obra são abordados assuntos relacionados à tortura praticada contra o movimento estudantil, expulsão de aristas e intelectuais brasileiro por meio de atos de tortura praticados no período.

¹⁰⁰100 As “atitudes muito suspeitas” que o dramaturgo evidencia, refere-se aos manejos, gesticulações e atitudes homossexuais veladas dos militares.

Imagem 66: Peça “No tempo da ditadura (2005)”¹⁰¹



Fonte: Disney Silva

As cenas são intercaladas por notícias reais do sombrio período histórico. “No tempo da ditadura é uma comédia que ao mesmo tempo que diverte o público, chama a atenção para fatos importantes da história do Brasil que não devemos deixar que retorne” (Disney Silva).

Pecado (1993) é uma peça densa e toca em assuntos espinhosos. A história é representada em dois planos: psicológico e real. No primeiro, encontram-se o anjo e o diabo que não possuem nomes, apenas qualificações; no plano real, uma família é atormentada pela ideia do pecado e, no desenvolvimento da trama, tenta justificar perante as autoridades religiosas as razões pelas quais deve ser inocentada.

Imagem 67: Espetáculo “Pecado”¹⁰²



Fonte: Arquivo pessoal de Disney Silva

¹⁰¹ Da esquerda para a direita: Jô Sales, Eudo Augusto, Magno Piris, Diana Duarte e Fábio Souza.

¹⁰² Da esquerda para a direita 1º imagem: Jackson Amaral , Cláudia Silva (acima), Rechene Amim (acima), Geovane Coelho (acima), Edilana Silva (abaixo), Lorrane (abaixo); Foto do centro: Jackson Amaral; 3ª imagem: mesmos atores presentes na primeira imagem.

Imagem: Disney Silva



No centro desse drama há a presença do padre, considerado elemento principal e causador do mal que aflige a família.

À primeira vista somos aparentemente normais, mas se olharmos para dentro de casa veremos a loucura que mora conosco. Ninguém espera o ódio repentino de um amigo num acesso de fúria, nem tão pouco sabemos medir o processo de luxúria, prazer e gozo de cada ser, só quem conhece o submundo escuro dos desejos proibidos é que pode se confrontar com o irracional poder. Ninguém está salvo da maldade humana, pois mesmo antes do mundo existir ela já imperava nos escombros da terra e quando os seres vivos começaram a se alimentar comeram da minha lama, mastigaram as minhas fezes, solveram meu sumo, por tanto eu existo dentro de cada um de vocês, de cada um de vocês. Pecado é um espetáculo que chama atenção para a interferência maléfica das religiões dentro das famílias.¹⁰³ (Disney Silva)

Fonte: Arquivo pessoal de Disney Silva

O grupo surpreende pela versatilidade das suas propostas, tanto na estrutura quanto em suas temáticas, contrariando a imagem de uma Cia. que “só faz comédias” despretensiosa. Passeia pelo drama com “marcação pesada” (nas palavras do dramaturgo) e pela denúncia social com facilidade e segurança, ainda que seu maior reconhecimento seja advindo dos espetáculos cômicos.

A comédia pra gente cola muito mais que o drama. O drama é mais para agradar uma população específica e o teu ego como ator, diretor e autor. São espetáculos que instigam a tua criatividade e a tua potência como ator, diretor e dramaturgo. Mas o que dá retorno para o povo é a comédia, é a identificação com o povo. Eu escutei gente que saiu d'O Bar Caboclo e me disse “eu cheguei aqui muito pra baixo. A minha vida não tá legal e tô saindo tão leve dessa tua peça, tão bem, que eu não vou perder mais. Se eu souber da divulgação eu venho, porque eleva o astral da gente”. Não tem dinheiro que pague isso. (Disney Silva em entrevista cedida em 25 de outubro de 2021).

¹⁰³ Texto escrito pelo dramaturgo na sinopse do espetáculo. Texto este que não foi publicado em nenhum meio midiático.

Disney Silva, fundador, diretor e dramaturgo do grupo, é amapaense e, invariavelmente, atua como ator em seus espetáculos. Considera-se um ativista cultural, apesar de possuir formação universitária não diretamente ligada às artes (Marketing e comunicação). Sua trajetória profissional, no entanto, destaca-se por sua atuação nas muitas esferas ligadas às artes: foi diretor do *Teatro das Bacabeiras*, assessor técnico da Prefeitura de Macapá na área cultural, Secretário de Cultura na cidade de Ferreira Gomes, Secretário Estadual de Cultura, Presidente do Conselho de Cultura entre os anos de 2019 a 2020 e já esteve como Presidente da Confederação Nacional de Teatro (CBT) e presidente da Federação Amapaense de Teatro Amador (FATA).

Estive com Disney e o *Língua de Trapo* em quatro encontros. Todos eles regados com cafezinho, biscoito ou pão com manteiga. O recheio desses encontros foram os momentos de descontração, gracejos que, muitas vezes, me fizeram esquecer do meu real papel: entrevistar e conhecer mais o grupo. O dramaturgo me impressionou pelo seu envolvimento com o Teatro. Apesar de não viver da arte, faz dela sua vida. Há mais de quarenta anos atuando como artista, tem acumulado um todo de cinquenta peças, muitas ainda engavetadas. Ao ouvir isso, tive uma sensação de ânimo e curiosidade, pois, pelo pouco de sua obra a que tive acesso, pude perceber uma genialidade genuína, sensível e capaz de entreter todo tipo de público. “Quantas histórias estariam ali escondidas? Quantas delas desejosas de se fazer existir nos palcos? Quantos momentos deleitosos engavetados?”, foi o que pensei. Na sua simplicidade e convicção sobre o que faz, falou de seus trabalhos e as muitas situações ora dramáticas, ora divertidas vivenciadas por ele e pelo grupo.

Às vezes, o pessoal diz: “Nossa, lotou o teatro”, mas o lucro é mínimo e eu pago os meus atores, pago a produção...já teve apresentação que não deu lá essas coisas e eu e meu xará, Disnei Santos, saímos cada um com uma moeda (risos). Rindo da vida. Porque a gente pagou todo mundo e não ficou com nada. Mas felizes. (Disney Silva em entrevista cedida em 25 de outubro de 2021)

Disney é um homem de história e com muitas histórias. Fala com paixão sobre seu trabalho, orgulhoso de sua trajetória e sempre buscando mais, querendo fazer, atuar, produzir, escrever. Confessou que se inscrevera em uma especialização em teatro ofertada pela Universidade e que estava empolgado

com a possibilidade de aprender mais. Quando finalizamos a entrevista fui pego desprevenido. Não era uma exigência, mas um pedido: “Espero que você faça jus ao meu trabalho”. O que posso dizer, por enquanto, na humildade que me orgulho de ter, que por mais que eu tente, sou incapaz de traduzir de maneira sublime toda a obra de Disney Silva. Ele e seu trabalho são grandiosos demais.

Em meus estudos científicos fui doutrinado sobre o uso excessivo de adjetivos, que enfraquecem o texto, empobrecem o discurso por trazer o tom valorativo que está sempre passível de questionamentos. Por outro lado, me eximo desses vocábulos, não porque acho que eles possam diminuir cientificamente meu trabalho, mas sim porque não encontro as palavras que melhor adjetivem o trabalho de Disney. O que posso dizer com todo esse discurso é que independentemente dos meus escritos, o trabalho de Disney já faz parte da história do teatro amapaense; o dramaturgo já figura como importante referência do teatro amapaense. O que faço aqui é, por ora, um registro e um reconhecimento daquilo que é evidente, mesmo que muitas vezes não reconhecido por gentes obtusas. Mas os obtusos passam insignificamente; já os grandes homens deixam marcas indeléveis.

4.4 – Ói Nóiz Akí

Então sonhei um sonho tão bom: sonhei assim:
na vida nós somos artistas de uma peça de
teatro absurdo escrita por um Deus absurdo.
Nós somos todos os participantes desse teatro:
na verdade nunca morreremos quando
acontece a morte. Só morremos como artistas.
Isso seria a eternidade?

Clarice Lispector

Ói Nóiz akí é um dos coletivos mais longevos do Estado do Amapá, com 22 anos de atuação. Seu nome se assemelha bastante com outro grupo muito conhecido por sua atuação política, sua linha experimental, interativa e desafiador: trata-se do grupo gaúcho *Ói Nós Aqui Traveiz* criado em 1978 e ainda atuante no cenário artístico-teatral. Quando ouvi falar do grupo amapaense, imediatamente, o relacionei ao coletivo do Rio Grande do Sul; pensei, inclusive, ser uma extensão ou, no melhor dos casos, uma influência do grupo sulista sobre o nortista. Não encontrei, no entanto, nenhuma relação direta, mas é possível estabelecer uma leitura comparativa entre ambos, pelo menos em alguns aspectos. Vejamos:

O grupo *Ói Nós Aqui Traveiz*, em sua constituição inicial, tinha por princípio uma formação teatral que trabalhasse com temas políticos para um público popular. *O Teatro de Arena*, outro grupo de forte atuação no Brasil, servia-se dessa mesma fonte. No entanto, ainda que o engajamento fosse a proposta que de alguma maneira se destacava na busca por um traço identitário, *Ói Nós Aqui Traveiz* desejava provocar um impacto social ainda maior daquele produzido pelo *Teatro Arena* e outros grupos que pululavam no período¹⁰⁴, por exemplo. Queriam se desprender dos grilhões do texto, buscavam uma experiência artística imersiva, influenciados por debates trazidos da contracultura. Paulo Flores, um dos fundadores do grupo, assim esclarece:

O *Ói Nós* provoca o público. Provoca-o a entrar em outra dimensão, diferenciada do nosso mundo contemporâneo, de relações líquidas, em

¹⁰⁴ Estamos falando do período de censura militar dos governos Geisel (1975-1979) e Figueiredo (1979-1985). Ainda que esse período de “caça” aos artistas tenha sido gradativamente menos rígido em comparação ao governo anterior com a promulgação do AI-5 em 1968, os militares ainda intervinham sobre as produções que de alguma maneira fossem subversivas em relação à ordem estabelecida.

que tudo é muito rápido. Um espetáculo do *Ói Nóis* é o momento de uma experiência em que o sentido mais intelectual só vai se dar posteriormente. Antes, o espectador tem de se abrir para esse momento dos sentidos. A nossa cenografia é um elemento de diálogo com o espectador. Essa é a ideia do teatro ritual. Vivemos um momento de distanciamento cada vez maior da comunicação direta. No mundo atual, de formas eletrônicas de vivência e comunicação, o teatro é o território no qual existe o encontro do ser humano com o ser humano, olho no olho, carne a carne. O teatro tem um espaço importante no futuro. É a única forma de comunicação que mantém isso vivo.¹⁰⁵

Esse formato de teatro experimental e provocativo chamou a atenção dos artistas e pesquisadores. Trouxe o reconhecimento por sua atuação e, evidentemente, influenciando outros nomes por todo o Brasil. Talvez tenha surgido daí minha ligeira confusão. Afinal, acredito que os artistas são atravessados e atravessadores em suas atuações e subjetividades, sempre se alimentando de novas experiências, cada qual ao seu modo e à sua maneira. Ainda que o grupo amapaense *Ói Nóiz Akí*¹⁰⁶ tenha se valido um pouco da inventividade do nome do primeiro, não significa dizer que suas propostas estejam atreladas, e ainda que estivesse, que mal há nisso? A verdade é que o grupo liderado por Cláudio Silva, com uma diferença de 20 anos de criação em relação ao primeiro, traçou caminhos diferentes, adaptando-se, inclusive, ao contexto de um governo não-militarizado.

Outros signos, pensando por esse lado, se fazem presentes nesse contexto de criação: o capitalismo e a necessidade de organização, por vezes empresarial, para conquistar espaço. Se, de algum modo, o grupo gaúcho via com crítica a atuação dos grupos de sua época, que se rendiam à necessidade de ser uma arte “subserviente” às políticas que outrora eram impostas, o *Ói Nóiz Akí* enxerga como uma janela de oportunidade que precisa ser agarrada para que a arte se faça presente. Isso não significa afirmar que abandonou suas convicções artísticas, sua luta por qualidade de produção etc. ao contrário, soube lidar com a nova ordem social e até dialogar com a burocracia exigida. E é graças

¹⁰⁵ <https://www.oinoisaquitraveiz.com.br/2018/06/com-palavra-paulo-flores.html> (acessado em: 21/03/2022).

¹⁰⁶ Apesar de Cláudio Silva (produtor do grupo) e Adriana Rodrigues (Presidente do grupo) não deixarem claras as motivações para a escolha do nome *Ói Nóiz Akí*, a Cia. encenou Os *Saltimbancos* de Chico Buarque entre de 2016 à 2019. Nesse espetáculo, na música Hollywood, também de Chico Buarque, a frase “Ói nós aqui” se repete diversas vezes. Coincidência ou não, vale a observação para uma possível explicação para o batizado do grupo.

a essa postura perseverante que o grupo tem alcançado prestígio junto aos seus pares e acumulando mais adeptos que desejam se juntar ao coletivo.

Sob esse prisma, uma mudança fica bastante evidente: o grupo deixou de ser um grupo de teatro e passou a atuar como *Associação Artísticas e Cultura Ói Nóiz Akí*. Ou seja, a despeito do nome, quando passa a ser reconhecido como uma associação artística e cultural, inicia uma nova fase de atuação rendida a outras linguagens não exclusivamente a teatrais e a desempenhar projetos ligados a outros segmentos, como música, dança, arte circense, literatura e cinema, ampliando ou, associando-se, a outras veredas. Tornando-se uma sociedade que busca ajudar, acompanhar, divulgar, promover a arte de outros artistas e seus grupos. Em seu portfólio de apresentação fica bastante explícito esse posicionamento ou novo formato:

Nosso trabalho não está focado apenas no público que nos prestigia, pois agregar valor às marcas dos patrocinadores e parceiros que chancelam seus nomes em nossos projetos, os fideliza e nos oportuniza pensar a sustentabilidade de nossas ações. Responsabilidade na elaboração, gestão e agenciamento de nossos projetos artísticos e culturais são nossas marcas, o que nos permitiu aprovação em editais nacionais.¹⁰⁷

Para alguns, pode parecer um olhar insensível sobre a arte. Logo ela, a arte, que dentre todas as manifestações humanas, é aquele que envolve sentimentos e tantos outros adjetivos: o sublime, o catártico, a sensibilidade, a pureza da expressão, a ilusão, o subjetivo, a criação... comportá-la dentro do mesmo escopo para organização, finanças, mercado, tributos...chega a ser um sacrilégio, mas necessário; um pecado imperdoável para Minerva e Dionísio. No entanto, não nos esqueçamos que nesse tempo presente e nos vindouros uma política cultural se apresenta fortemente, e por isso mesmo, faz-se necessário uma organização, e dela depende a (sobre)vivência da própria arte. Não profetizo a morte da arte, esta há de ser eterna, mas temo por um *Fahrenheit 451*¹⁰⁸ em que livros são proibidos, opiniões próprias são consideradas hediondas e antissociais, e o pensamento crítico é suprimido.

Eis um cenário ditatorial que nos assombra e nos avizinha, com um novo formato, novas roupagens, outras máscaras. Bem como aquele cenário vivido

¹⁰⁷ Portfólio Ói Nóiz Akí de 2021 (*ipsis litteris*).

¹⁰⁸ Romance distópico de ficção científica soft, escrito por Ray Bradbury.

por *Ói Nóis Aqui Traveiz* nos anos 70. Se a organização de grupos como se fosse uma empresa for a solução para a continuidade democrática da expressão artística, a *Associação Artísticas e Cultura Ói Nóz Akí* desempenha seu papel, sua função e sua obrigação como entidade.

É uma questão de sobrevivência enquanto apenas como grupo teatral. Quando a gente começa em 99, nossa ideia é de ser apenas um grupo de teatro, mas com o passar do tempo com a dificuldade não de se manter no mercado, porque minimamente a gente vem conseguindo se manter, mas a vontade, a necessidade de se tratar unicamente nesse ramo foi ficando cada vez mais difícil, em virtude das poucas ações do poder público que pudessem dar subsistências a esses grupos. Então a gente vislumbrou possibilidade de abarcar outros segmentos artísticos, lógico que sem perder a essência da gente, sempre tentando manter alguma coisa no repertório do grupo. (Cláudio Silva, presidente do grupo *Ói Nóz Akí*, em entrevista cedida em: 03/12/2021)

Para quem acompanha de perto o desenvolvimento do trabalho do *Ói Nóz* (como são conhecidos por seus pares) se surpreende com a habilidade de seus integrantes em transitar por esses meandros burocráticos, que a maioria dos outros coletivos não conseguem ou tem dificuldade em fazê-lo. Talvez isso explique porque muitos grupos procuram a Associação com o objetivo de, ainda que minimamente, galgar espaço e disputar em pé de igualdade nesse concorrido mercado cultural. Cláudio Silva é o mentor do *Ói Nóis* e é respeitado dentro do círculo artístico, justamente por assumir papel de liderança em várias iniciativas que exigem esse manejo, quando se trata de editais e concursos culturais. Mas, para tanto, foi preciso conhecer, estudar, conversar e se inserir em um círculo em que, muitas vezes, a concorrência ultrapassa os limites da imparcialidade. No começo, era apenas um *Daniel na cova dos leões*, forçado nesses caminhos, caso contrário, o grupo se acabaria. Hoje, desempenha um papel auxiliador de outros grupos. Talvez isso explique a mudança do perfil da Cia. quando passa de grupo teatral para uma Associação. Na visão crítica de Cláudio Silva:

A galera da arte daqui tem muita dificuldade na parte organizacional da coisa (burocrática). Muitos desses grupos acabam recorrendo à gente para representar em um festival, editais... *A casa circo*, por exemplo, participou de um festival de teatro negro no Itaú Cultural, no Rio de Janeiro, a representação deles no edital, fomos nós que fizemos. O *trecos in mundos*, no edital da FUMCULT (Fundação Municipal de Cultura) fomos nós que representamos. E não apenas no segmento do teatro. A FURNARTE (Fundação Nacional de Artes) lançou um edital

de doação de equipamento de iluminação cênica. Nós concorremos nesse edital, ganhamos e todo equipamento de iluminação cênica nós doamos para o *Céu das Artes*, e nossa conversa com a gestão do *CEU das Artes* foi que nós doaríamos o equipamento novo e em contrapartida eles nos dariam todo o equipamento antigo para que a gente doasse para a UNIFAP (Universidade Federal do Amapá) e o curso de Teatro. (Cláudio Silva em entrevista cedida em 03/12/2021)

A impressão que muito se evidencia a partir do contato com o grupo e seus integrantes é que, diferente da maioria, eles encontraram na arte uma maneira de viver. Não possuem outra ocupação senão essa, a arte. Não se trata apenas de adquirir mais verbas ou recursos, está mais ligada à fomentação das mentes criativas dos artistas. Promovendo eventos, festivais, oficinas, cursos, experimentando e dialogando com outras linguagens e outros artistas. Um ótimo exemplo é o Festival Curta Teatro que este ano de 2022, entra em sua 6ª edição.

O *curta teatro* é um festival que nós começamos em 2016. Tivemos uma pausa agora por conta da pandemia. Os decretos de isolamento saíram um mês antes do período que a gente executa o festival, em abril. A gente já estava com tudo preparado, mas o impacto da situação fez a gente nem pensar em uma edição online. Coisa que nós fizemos este ano (2021). Estamos conversando com o pessoal para ver como vai se dar a edição de 2022. A nossa ideia sempre foi tentar cartografar a cadeia produtiva do teatro nesse Estado. Eu acho que a gente ainda trabalha de maneira muito amadora por aqui. Junto a essas apresentações a gente costuma casar com as oficinas para preencher as lacunas de formação que os grupos de teatro ainda têm e algumas parcerias a gente faz questão de ter um grupo nacional convidado, que além de apresentar o espetáculo ele possa também ofertar oficina e passando metodologias que eles têm como expertise na área deles. (Cláudio Silva em entrevista cedida em: 03/12/2021)

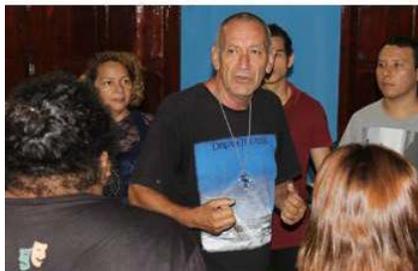
Imagem 68: Cartazes do Curta Teatro



Fonte: Grupo Ói Nóz Akí

Surpreendeu-me que, ainda que diante de um cenário desanimador da cultura, esses artistas consigam promover a arte, seja com festivais ou outras atividades. De onde vem os recursos? Como se sustentam? Conhecendo um pouco da promoção de cultura no Estado, sei que não se trata de um feito com custos baratos (a depender da produção, é claro). Será que recebem subsídios governamentais? No papel de pesquisador e entrevistador, senti-me obrigado, muitas vezes, a assumir uma postura direta e fazer questionamentos que possam soar desagradáveis aos entrevistados. Essa situação eu tive que experimentar em todos os encontros e conversas realizadas com esses homens e mulheres artistas. Questões financeiras, fomentos culturais, governos são as pautas que mais provocam indignação e desconfiança na hora de responder. Contudo, em entrevista realizada com Cláudio Silva e Adriana Rodrigues, não pareceu ser um problema. Falaram abertamente e com certo orgulho:

A gente enquanto grupo dá alguns passos que são bem significativos em direção à autossustentabilidade, que a gente precisa para se firmar enquanto cia de arte. Eu acho que talvez seja a nomenclatura mais decente pra gente nesse momento. Esses longos passos não são frutos de um apadrinhamento ou aporte financeiro de uma empresa ou do poder público de um modo geral. De 2003 para cá, a gente vem experimentando algumas metodologias no campo da produção cultural, da gestão cultural e da elaboração de projetos culturais que nos permitiram avançar em alguns sentidos e de um certo modo começar a alicerçar essa autossustentabilidade. Por exemplo, as pessoas ficam meio que assustadas quando a gente diz que nesses 22 anos de história nós nunca recebemos R\$1,00 para montar um espetáculo. O que o Estado e o Município costumam fazer é: quando o seu espetáculo tá pronto e eles tem uma programação vagabunda, eles contratam o seu espetáculo para enfeitar o evento deles. Como exemplo: *Macapá Verão*, aniversário da cidade, *Expofeira* (Exposição agropecuária do Amapá). O que nem se enquadram como fomento. Então a gente não recebeu dinheiro nenhum para montar espetáculo, em contraponto a gente já aprovou alguns projetos em editais nacionais para montagem de alguns espetáculos nossos, que é o que nos permitiu pensar e sonhar com essa autossustentabilidade. A gente ainda chegou nela, mas a gente tem dado passos bem bacana nesse sentido. (Cláudio Silva em entrevista cedida em: 03/12/2021)

Imagem 69: Oficina de teatro¹⁰⁹Imagem 70: Oficina de teatro para crianças¹¹⁰

Fonte: Grupo Ói Nóiz Akí

Fonte: Grupo Ói Nóiz Akí

Esta pesquisa fora realizada no hoje já entendido como período pandêmico (entre 2019 e 2022), nesse interim ações governamentais foram implementadas para minimizar os prejuízos causados pela situação no setor cultural. Lei Aldir Blanc e Lei Paulo Gustavo foram algumas das ações implementadas ou sugeridas pelo Governo e parlamentares no combate à escassez de recursos financeiros e até a subsistência de atividades culturais. Dentre todos os setores sociais, a cultura sofreu um impacto negativo devastador. A Lei Aldir Blanc (14.017/ 29 de junho de 2020) em suas cláusulas primeiras assim versam:

Art. 1º Esta Lei dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas em decorrência dos efeitos econômicos e sociais da pandemia da Covid-19.

¹⁰⁹ Oficina de Teatro/2017. Parceria com o grupo *Nós do morro* do Rio de Janeiro/RJ. Instrutor: Gutí Fraga.

¹¹⁰ Oficina de Teatro para Crianças/2017. CONSEEC/AP (Conselho de Cultura). Instrutores: Cláudio Silva e Adriana Rodrigues.

Art. 2º A União entregará aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios, em parcela única, no exercício de 2020, o valor de R\$ 3.000.000.000,00 (três bilhões de reais) para aplicação, pelos Poderes Executivos locais, em ações emergenciais de apoio ao setor cultural por meio de:

I - renda emergencial mensal aos trabalhadores e trabalhadoras da cultura;

II - subsídio mensal para manutenção de espaços artísticos e culturais, microempresas e pequenas empresas culturais, cooperativas, instituições e organizações culturais comunitárias que tiveram as suas atividades interrompidas por força das medidas de isolamento social; e

III - editais, chamadas públicas, prêmios, aquisição de bens e serviços vinculados ao setor cultural e outros instrumentos destinados à manutenção de agentes, de espaços, de iniciativas, de cursos, de produções, de desenvolvimento de atividades de economia criativa e de economia solidária, de produções audiovisuais, de manifestações culturais, bem como à realização de atividades artísticas e culturais que possam ser transmitidas pela internet ou disponibilizadas por meio de redes sociais e outras plataformas digitais.¹¹¹

Ora, a maioria da população não estava preparada para o contexto que se aventava, muito menos os artistas, os quais, diante de uma crise em escala global precisaram se adaptar, buscar fórmulas e de maneira inventiva, criadora e criativa se manterem na ativa. Mas o cenário era caótico, dramático e desolador. E não uso esses vocábulos para trazer certo “tom teatral” ao discurso – quando se lê uma obra apocalíptica, quando assistimos a uma série ou filme trágicos, ou mesmo se, por um tempo, experimentamos uma história angustiante nos palcos, ainda que resistam pensamentos e reflexões sobre essas experiências, ao final, sabemos que se trata de uma ficção. “Vida que segue”, como alguns costumam dizer.

A minha geração ainda não tinha sentido ou presenciado esse estado de desespero generalizado, como meus avós e meus pais durante a guerra e as ditaduras: O medo da morrer afogado no seco; os passa-vidas, enclausurados nas próprias casas, deixaram as calçadas vazias; a depressão, que revezava de lugar com o pensamento suicida; indivíduos despedindo-se a uma distância segura de entes queridos em caixões lacrados; e corpos em valas comuns...algumas pessoas afirmam que são nas situações mais difíceis que extraímos força sobre-humana, ou que quando se está no fundo do poço, o que te resta é apenas a subida. Eu, particularmente, descobriria nesse tempo que,

¹¹¹ Redação de 29 de junho de 2020. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. Publicado no DOU de 30.6.2020.

no fundo desse poço, é possível cavar mais ainda. “Vida que segue”. A vida não seguiu, pelo menos por um tempo. E de lá pra cá, vidas e artistas geniais se foram, muitos em virtude do descaso do poder público, da nossa incapacidade em acreditar na ciência ou mesmo no próprio homem. Ao invés disso, o que se viu foram lágrimas e espíritos-de-porco que usaram da tragédia para se beneficiar.

A partir de uma visão bastante crítica sobre a implementação das leis supracitadas, a impressão que se tinha é que suas promulgações eram placebos para feridas abertas. Um *band-aid* para uma sangria. Criações legais forçadas para palanques eleitoreiros. Mas toda ajuda é bem-vinda, no entanto, o mundo parece girar ao contrário no Brasil. A Lei Paulo Gustavo, até o momento da escrita desta tese, é apenas um projeto de lei aprovado na Câmara e no Senado, porém vetado pelo Presidente Jair Messias Bolsonaro (sem partido) e previa:

De acordo com o projeto, os beneficiários dos recursos deverão se comprometer a fortalecer os sistemas de cultura existentes ou implantá-los nas localidades em que eles não existam, instituindo conselhos, planos e fundos. Conforme o texto, dos R\$ 3,8 bilhões, R\$ 2,79 bilhões seriam repassados para ações no setor audiovisual, e R\$ 1,06 bilhão para ações emergenciais no setor cultural por meio de editais, chamadas públicas, prêmios, aquisições de bens e serviços vinculados ao setor ou outras formas de seleção pública simplificadas. O dinheiro das transferências sairia do superávit financeiro de receitas vinculadas ao Fundo Nacional de Cultura e operado diretamente pelos estados e municípios. A proposta também autoriza o uso de dotações orçamentárias da União e outras fontes não especificadas no projeto.¹¹²

Aldir Blanc e Paulo Gustavo. Artistas que dedicaram a vida à cultura por meio da literatura, da música e da dramaturgia. Aldir Blanc, artista consagrado, foi acometido pela COVID-19 em 04 de maio de 2020, aos 73 anos; Paulo Gustavo, ator, humorista, roteirista e apresentador de sucesso, nos deixou pelo mesmo motivo em 04 de maio de 2021, aos 42 anos. Coincidência ou não, ambos morreram no mesmo dia, com uma diferença de um ano. O **fatalismo** é uma doutrina que afirma que todos os acontecimentos ocorrem de acordo com um destino fixo e inexorável, não controlado ou influenciado pela vontade humana. Esse destino pode ser determinado por um poder superior ou por simples necessidade lógica. Fatalismo vem de fatal e, como tal, é inesperado e

¹¹² Fonte G1: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2022/04/06/lei-paulo-gustavo-o-que-preve-o-projeto-vetado-por-jair-bolsonaro.ghtml> (acessado em 09/04/22).

na maioria das vezes doloroso. Uma dor que parece não ter fim, muitas vezes advinda dessa necessidade de alguns homens em remoçar, até com certa zombaria o que para nós é fatal. A Lei Aldir Blanc fora utilizada em diversos momentos apenas para dar um fôlego ao cardíaco, e a Lei Paulo Gustavo, nem ao menos saiu do papel. Seus nomes foram usados para nomear instrumentos corruptíveis, dessacralizando suas obras e suas importâncias à arte e à cultura.

Nesse desmonte da área da cultura, agravado no período pandêmico, o grupo *Ói Nóz* conseguiu estar à frente dos demais. Isso porque, pela experiência conquistada nos anos, soube como driblar a burocracia e manter-se trabalhando. Foi o coletivo que mais fez usufruto das leis de incentivo à cultura nesse período. Concorrendo a editais, processos seletivos e implementando projetos. Obtendo aprovação em todos eles, seja como grupo ou entidade representativa de outros. Fatalismo? Para além de qualquer olhar de soslaio ou desconfiado, o *Ói Nóz Akí* faz a sua parte. Entrega o que propõe à população do Amapá. *Segue a vida*. E seguindo, vai mostrando porque estão aqui, ou melhor, segue gritando: *Ói nóz akí!*

4.5. Cia. Casa Circo

Sempre precisei
De um pouco de atenção
Acho que não sei quem sou
Só sei do que não gosto...

Renato Russo

A *Cia Casa Circo* é a caçula dos grupos teatrais aqui destacados pelo necessário recorte da pesquisa. Completa sete anos em 2022. Durante o crivo doloroso e até perigoso (pois corria o risco de deixar grupos importantes de fora desta pesquisa) de seleção, a *Cia Casa Circo* sempre estivera em posição de destaque, principalmente, pelos seus últimos trabalhos. Como já afirmei, chega a ser sofrível escolher um grupo e outro não, quando há um contingente enorme de boas produções e de gente que circula pela cidade fazendo arte teatral tão interessante. Como sempre dizia um velho mestre, *toda escolha demanda uma perda*, e sei que perdi ali para ganhar um pouco mais aqui, ou vice-versa. Mas,

pelo meu contato com os integrantes da *Casa Circo*, estou convicto de ter ganhado muito mais.

A primeira coisa que me chamou a atenção, dizia respeito ao nome da Cia. A partir de uma leitura antecipada é possível deduzir: trata-se de um grupo circense ou no mínimo um grupo de palhaçaria, prática muito comum na cidade de Macapá; depois, conhecendo melhor as performances, atuações, práticas e os espetáculos, torna-se impossível chegar a tal conclusão, quando na verdade é um grupo que hibridiza linguagens variadas e quebra, por assim dizer, visões estereotipadas sobre o fazer teatral. Não é de se espantar que o nome viera ao acaso. Seu batizado aconteceu por meio de um comentário feito por uma amiga do grupo, Adriana Abreu.¹¹³

Na época, Jones Barsou e Ana Caroline (integrantes do grupo), frequentavam o espaço *Roda Ciranda*. Ali havia uma enorme lona de circo e se desenvolviam práticas circenses à comunidade. Foi nesse espaço, inclusive, que Jones Barsou aperfeiçoou suas habilidades de música e circo. Sempre que frequentava o local, Adriana dizia: chegamos à casa circo. Isso porque naquele espaço, como geralmente são os circos mais populares, era o lugar de arte e também de morada. O nome soou bem e diante de muitos entraves e discussões sobre como chamar seu novo grupo de teatro, Jones achou que o título lhe servia como uma luva.

Outra questão que merece destaque é referente à sua composição, seus integrantes. É comum pensarmos que quando se fala em Cia, Grupo, coletivo ou quaisquer nomenclaturas do tipo, estamos lidando com muitas mentes envolvidas, artistas das mais variadas linguagens ou, pelo menos, um número grandioso de componentes em seu núcleo fixo. Não é o caso. A *Casa Circo* é composta por apenas duas pessoas: Jones Barsou e Ana Caroline. Um duo. Uma casa enorme, um circo gigantesco, morada de apenas duas pessoas, porém, com lonas capazes de abrigar, e fazem isso com certa frequência, convidando outros colaboradores. Afirmando isso metaforicamente, pois nem mesmo uma sede própria eles possuem. Utilizam um espaço cedido por um

¹¹³ Adriana Abreu é professora há muitos anos na rede Estadual de Ensino. Além de professora é artística e ativista cultural. Criou, em conjunto com seu marido, Herbert Emanuel, poeta, filósofo e professor, o *Tatamirô*, Grupo de Poesia amapaense de declamação de textos poéticos, sejam eles escritos na forma de verso ou prosa, em suas múltiplas manifestações verbocógnitas.

amigo apreciador das artes para desenvolver sua linguagem à exaustão e para ensinar outras pessoas.

Imagem 71: Espaço Casa circo



Fonte: arquivo pessoal do autor

Imagem 72: Espaço Casa Circo II¹¹⁴



Fonte: arquivo pessoal do autor

Jones Barsou, em entrevista, explicou os motivos que o levou a essa configuração de um grupo formado por uma dupla.

Entrevistador - São só vocês dois no grupo?

Jones - Desde sempre, desde 2015, quando a gente resolver montar o grupo, sempre foi eu e ela. A gente trabalha muito com parceiros convidados. Se a gente tá em um processo de montagem e precisa de um iluminador ou cenógrafo, figurista ou alguém que faça a trilha pra gente, a gente convida. É muito mais interessante pra gente nesse momento pelo menos convidar pessoas, do que fazê-las integrar a Cia.

Entrevistador - Por quê?

Porque eu já tive várias experiências com grupos com muitos componentes. Existe uma questão ligada muito ao interesse. É muito difícil viver de arte, especificamente e exclusivamente de arte no Estado, no Brasil inteiro, na verdade. E dentro de um grupo com cinco ou seis integrantes, dificilmente você vai ter alguém que se dedica exclusivamente pra viver daquilo. São muito poucos na cidade. Já participei de trabalho com um potencial imenso, mas não ia pra frente porque tinham pessoas interessadas em fazer outras coisas na sua vida. O teatro era mais um *hobby*. Tinham outros compromissos. A prioridade nunca era o teatro, mas outra atividade profissional: advogado, professor, sei lá, mas nunca ser artista plenamente. Por essas experiências e outras a gente prefere ser apenas nós dois como grupo e não distribuir funções a pessoas que não querem ou não podem viver plenamente da arte. Sendo só eu e ela, a gente consegue administrar muito bem isso,orquestrando toda essa produção, desde pensar o que a gente vai fazer em tal ano ou o que a gente vai fazer com a casa circo. Tudo isso a gente pensa e depois vai fazer os convites de colaboração. A maioria das pessoas que convidavam já trabalham minimamente com aquela linguagem e até já fizeram outros trabalhos conosco. Essa pessoa não tem um compromisso de estar

¹¹⁴ O espaço é a parte de trás de um escritório de advocacia. É nesse espaço que ocorrem as aulas de circo e tem local de ensaio da Casa Circo.

todos os dias com a gente, apenas um compromisso pontual. E cada convite é pago. Se convidamos um iluminador, nós pagamos por isso. (Jones Barsou em entrevista cedida em 14 de abril de 2022).

Manter um grupo teatral por muito tempo é uma tarefa difícil. Jones expõe seu ponto de vista a partir de suas experiências, que dialogam com o que alguns especialistas defendem sobre a constituição de uma companhia: é preciso haver dedicação, diálogo, engajamento, desejo e convívio humano. Jones Barsou é casado com Ana Caroline. Dividem a mesma casa e também os mesmos ideais: viver de sua arte. Jones é formado em licenciatura em teatro e, como podemos perceber, atua diretamente em sua área de formação. Ana, por sua vez, é formada em psicologia e possui iniciação em balé clássico e contemporâneo. Mas, em seu currículo, prefere deixar claro suas paixões que vão além da formação acadêmica em si. Considera-se atriz, palhaça, artista têxtil, bordadeira (bordado livre), artista circense e instrutora de prática circense.

Apesar de se considerarem uma dupla que se perfaz como Cia. Jones e Ana reconhecem que não podem desenvolver seus projetos sem o auxílio de outros profissionais, pelo menos não com a plástica e a expressão com que idealizam tais projetos. Rosyane Trotta (1995) expõe um pouco desse cenário:

Um grupo não existe apenas na cena, mas principalmente nas condições que cria para ela, em tudo o que a cena pressupõe. O espetáculo é apenas a parcela do trabalho do grupo que se torna pública. Portanto, o estudo do teatro que ele produz deve ser, antes de mais nada, o estudo de seu fazer teatral, de todas as atividades que se desenvolvem antes, durante e depois da cena – do método organizativo ao processo de criação, do convívio humano à luta pela sobrevivência (TROTТА *apud* COHEN, 2010, p. 24)

É mais fácil, entretanto, contratar alguns profissionais ao invés de introduzi-los como membros efetivos. Assim, ambos, Jones e Ana, podem ter certo controle criativo sobre a produção dos espetáculos. O que vem dando certo, pois, segundo Jones, essa parceria não apenas rende boas produções como também expressa a união deles como um casal de artistas. Conseguem unir linguagens e apresentar espetáculos reconhecidos pela crítica especializada: Em *A mulher do fim do mundo* (2019) e *Chica Fulô de Mandacaru* (2019) conquistaram um feito inédito para o Estado do Amapá, pois foram os primeiros espetáculos a circular o Brasil por meio do Projeto nacional do Sesc, o Projeto PALCO GIRATÓRIO, passando por mais de vinte cidades. Espetáculos

que unam movimentos de dança, circo e palhaçaria. Ou seja, a comunhão das habilidades dos dois artistas.

Imagem 73: Chica Fulô de Mandacaru



Fonte: Arquivo pessoal de Jones Barsou

Imagem 74: Chica Fulô de Mandacaru II¹¹⁵



Fonte: Arquivo pessoal de Jones Barsou

A Cia Casa Circo de Artes Integradas atua desde 2015, na cidade de Macapá – AP, integram seu núcleo de produção e criação artística os artistas, Ana Caroline e Jones Barsou, que juntos somam vida e arte agregando em suas produções diferentes linguagens como: circo, dança e teatro. A companhia se apropria dessas linguagens na busca de um corpo cênico que dê subsídio estético a uma dramaturgia autoral. Num processo de se amalgamar os elementos que advêm dessas linguagens as obras da companhia transitam livremente entre teatro, dança e circo. (BARSOU & CAROLINE, 2019, p. 01)¹¹⁶

Apesar de ser um grupo relativamente jovem, os espetáculos, sob o meu ponto de vista, são visualmente impactantes, os textos poeticamente elaborados e as atuações chamam a atenção por sua expressividade. Há, para além de um diálogo com as linguagens, certo amadurecimento do grupo, ou, no melhor dos casos, a compreensão do lugar que ocupa no cenário teatral, da sua própria estética e dos traços identitários que o grupo busca imprimir.

Quando a gente pensa em identidade da Casa Circo, pensamos em uma identidade meio que flutuante, porque não podemos ignorar a existência dessas outras linguagens que nos atravessam como a dança, o circo e o teatro. Por outras questões também que estão ligadas a uma questão econômica. Quando eu monto um trabalho específico de circo e decidimos que vamos trabalhar apenas com circo, a gente que deseja viver única e exclusivamente da arte, nós acabamos não participando de outros eventos que estão ligados ao teatro e a dança, por exemplo. Assim nós iríamos integrar apenas mostras e festivais apenas de circo. Isso é um fator que influencia o

¹¹⁵ Em cena Jones Barsou carregando o violão e Ana Caroline, protagonista do espetáculo.

¹¹⁶ Fragmento retirado do portfólio de apresentação do grupo *Casa Circo*, gentilmente cedido por Jones Barsou.

nosso trabalho. A estética da casa circo, nós podemos dizer que ela é híbrida, mesclando elementos da dança, do circo e do teatro. Então um vai estar atravessando o outro ou os três se atravessando. Algumas vezes misturamos duas linguagens. Um exemplo específico é o espetáculo *Os acrobatas* que une circo e a dança, dialogando. *A mulher do fim do mundo* temos a dança e o teatro. A gente inicialmente monta como teatro, identifica como teatro, mas depois quando começa a refletir sobre a composição e a estética, nós percebemos que a dança está atravessando ali. O que é muito presente na Ana, porque ela é a responsável, ela é a interprete. (Jones Barsou em entrevista cedida em 14 de abril de 2022).

Em seu currículo, a *Casa Circo* tem sete espetáculos concluídos e apresentados em sete anos de atuação: *Palhaço Mutuca de Sol a Solo* (2015 – palhacaria); *Os acrobatas* (2015 – circo); *A roupa que veste o homem* (2017 – circo); *A mulher do fim do mundo* (2017 – teatro e dança); *Chica Fulô de Mandacaru* (2018 – teatro); *Desterrado – Um eco de resistência* (2021 – teatro); *Tecno-palafítico* (2022 – teatro); mantendo uma consistência de pelo menos um ou dois espetáculos por ano. Mas o que nos chama mais a atenção nas informações supracitadas é a variação das linguagens. Em entrevista, tive a oportunidade de questionar Jones sobre essa mudança como uma certa “evolução” no grupo, no entanto, e devo concordar com ele, não se trata de uma evolução e sim a exploração das potencialidades. Além, é claro, de uma compreensão madura sobre o fazer artístico.

Fiz, na ocasião, um paralelo com a construção ou desconstrução de uma identidade humana: nascemos, nos é dado um nome, aos poucos compreendemos o mundo e nosso lugar e, por fim, moldamos uma personalidade e descobrimos com a experiência em vida nossas aptidões, prazeres etc. e erramos para, de alguma maneira, acertar na próxima. Não é uma regra, evidentemente, não podemos achar que todas as vidas seguem o mesmo fluxo, mas, de maneira geral, é uma correspondência básica da vida em sociedade. Ainda na tentativa de estabelecer um paralelo nessa suposição, alguns grupos, se não todos, seguem passos parecidos. Alguns, inclusive, são mais longevos e outros morrem precocemente, como na vida.

Sobre a organização e até sobre a parentalidade dentro do Teatro de Grupo, Samantha Cohen apresenta alguns fatores que dialogam com a visão descrita pelos membros da Casa Circo e sobre a escolha de se manter em um grupo fixo de apenas dois membros:

No âmbito do TG, de modo geral as relações se dão de maneira horizontal. Todos e cada um dos integrantes assumem funções múltiplas. Além de desempenharem suas atividades artísticas, eles dividem a responsabilidade de manter a estrutura organizativa e de produção de grupo. Com a multiplicidade de papéis assumidos e de microrrelações estabelecidas pelo grupo, a resolução de conflitos torna-se uma ação muito mais complexa que a de um grupo formado por duas pessoas, ou daqueles agrupamentos em que os cargos são fixos. Quanto maior for o número de participantes, mais complexas serão a teia de microrrelações e, por conseguinte, a resolução de problemas no interior do grupo. (COHEN, 2010, p.77).

Trabalhos e grupos com um número reduzido de pessoas é um processo cada vez mais viável na cena artística contemporânea, pois torna as relações menos frágeis e com menos riscos de naufrágios por conta de substituições ou abandono dos seus membros. Trata-se de uma resistência e uma maneira de cultivar as relações a longo prazo. Segundo Zygmunt Bauman, em seu livro *Modernidade Líquida* (2001), há uma certa dissolução dos laços humanos em nossa sociedade contemporânea, pois “manter os fluidos em uma mesma forma requer muita atenção, vigilância e esforço perpétuo – e mesmo assim o sucesso do esforço é tudo menos inevitável” (BAUMAN, 2001, p. 14-15).

Essas relações como menos atritos por envolver, é claro, menos componentes, permitem a construção de um perfil, um traço identitário inclusive quanto à linguagem que o grupo quer representar, suas escolhas e sua filosofia artística, por assim dizer. Jones Barsou e Ana Caroline hoje se sentem à vontade com suas escolhas e decisões:

Quando a gente montou a Casa Circo, também tomamos algumas decisões conceituais. Nós optamos, por exemplo, a não explorar certos tipos de espetáculos. Nós já sabíamos o que não queríamos no sentido de montar espetáculos: não quero trabalhar com muita gente no núcleo da Casa Circo, montar esse tipo de espetáculo a gente não tá afim. Por exemplo, nós não montamos espetáculos da Semana Santa ou Auto de Natal, isso é uma escolha. A gente vai amadurecendo na cena artística da cidade, da região Norte e do país. Nós podemos dizer isso hoje. Mas nós tínhamos uma base do que queríamos ou não. Uma coisa que ficou muito madura, respeitando as novas particularidades e singularidades, são as questões políticas. A palhaçaria e *Os acrobatas*, ainda que tenha uma visão política, não é tão evidente quanto em espetáculo como *A mulher do fim do mundo*, que tem um discussão embricada socialmente falando. O social faz parte da nossa criação e a arte precisa dialogar com isso para provocar outras afetações. A gente começa a pensar como um espetáculo pode dialogar com o mundo ali fora. Nós já não somos um entretenimento pelo entretenimento. É uma linguagem mais crítica sobre o mundo. (Jones Barsou em entrevista cedida em 14 de abril de 2022)

Esse teatro com engajamento se tornou a marca do grupo, ao mesmo passo que a união de linguagens variadas como o circo e a dança também são elementos constitutivos do seu fazer teatral. Apesar de conscientes do tipo de trabalho que querem desenvolver e de defender uma certa tipologia dramaturgica, engana-se aquele que pensa que os espetáculos da *Casa Circo*, por imprimir determinada plástica visual, textual e representativa, vai encontrar sempre semelhança de um trabalho com o outro.

Entre os dias 22 e 24 de abril de 2022, o coletivo *Ói Noiz Akí*, realizou o VI Festival de curta teatro do Estado do Amapá. Na mostra competitiva estava o *Tecno-palafítico: Prólogo de uma Amazônia em suspensão*, último trabalho, até o momento, desenvolvido pela Casa Circo. Na ocasião, tentei me colocar como espectador e, até certo ponto, como crítico. O que pude presenciar foge dos padrões, do costumeiro, do corriqueiro, das abordagens que geralmente se espera de alguns grupos da região. Peço licença para me expressar de maneira mais livre (como em outros momentos possa ter feito), sem as amarras formais da escrita e de maneira potencialmente pessoal, mas sem correr o risco de desmerecer a importância do caráter científico desta pesquisa: *Tecno-palafítico* iniciou lento e sem grandes surpresas, mas cresceu de tal maneira que o público esfuziante se levantou das cadeiras aos gritos e aplausos ensurdecedores. Mesmo eu, que queria me manter impávido, inexpressivo na minha posição de investigador, saltei da cadeira e aplaudi com força tamanha, e até com uma certa emoção. Emoção esta que viera não apenas pelo tema que se assuntava, mas pelo que era apresentado ao público, pela beleza da performance, pela proposta, pela plástica visual, pela trilha...depois de assistir vários espetáculos em dois dias, sem querer ser tendencioso, senti-me verdadeiramente atingido pela arte teatral.

Uma vontade enorme de fazer o que eles fazem, como eles fazem, sobre o que eles fazem. Fiquei ofuscado, míope para as demais apresentações, ainda que estas fossem verdadeiramente interessantes. A sensação que tinha era de “esse ano é deles mais uma vez”. Pude, a partir dessa experiência participativa como público, compreender o fazer teatral da *Casa Circo* que antes dessa pesquisa, e até no início dela, tive contato apenas por meio de vídeo. A experiência de estar lá é impactante. Talvez, e isso eu reconheço sem qualquer crise, eu não tenha experiência suficiente em teatro. Não tive ainda a

oportunidade de vivenciar as diversas expressões teatrais, nos seus mais variados formatos, pelo Brasil ou pelo mundo. É algo que me falta. São oportunidades que se não surgirem eu hei de criar, quanto a isso não tenho dúvida. Entretanto, perceber que se faz teatro com a beleza e a dedicação apresentado pela *Casa Circo*, deixa-me demasiadamente orgulhoso e crente na potencialidade dos artistas locais.

Tecno-palafítico: Uma Amazônia em suspensão trouxe outro elemento de destaque: a música. A música, seja ela por meio da trilha ou pela versificação do texto, sempre esteve presente nos processos cênicos do grupo, mas não como um elemento principal. Buscando uma tipologia dramatúrgica, facilmente o espetáculo poderia ser classificado como Teatro-musical. Três atores em cena dividiam o texto por meio de danças, coreografias, e músicas cantadas ao vivo. No fundo, não menos importantes, dois músicos desenvolviam a base melódica das canções originais que iam de um som mais melodioso à uma batida tecno. O tema era sobre as vidas, moradas e pontes de palafitas, muito comuns em bairros periféricos da cidade de Macapá, com seus problemas e suas características. Como se não fosse possível, o grupo trouxe a denúncia com diversão, com graça, uma crítica sem o peso da chatice ou seriedade dos discursos.

Imagem 75: Tecno-palafítico¹¹⁷



Fonte: Casa Circo

Imagem 76: Tecno-palafítico II¹¹⁸



Fonte: Casa Circo

¹¹⁷ Em cena da esquerda para a direita: Betina Batista, Charles Melo e Ana Caroline.

¹¹⁸ Em cena da esquerda para a direita: Betina Batista e Ana Caroline.

No repertório do grupo, destacam-se também o experimento cênico *A roupa que veste o homem* (2017), tem como proposta temática uma discussão sobre o machismo, sobre o indivíduo que recusa a igualdade de direitos e deveres entre os gêneros por meio de discursos tóxicos e de uma falsa virilidade, sempre dispostos em posição de humilhação e supressão das minorias. O espetáculo surgiu de uma pesquisa de direção teatral, quando Jones Barsou ainda era acadêmico do curso de Licenciatura em Teatro; *Os Acrobatas* (2015) dois artistas em cena exploram as potencialidades do corpo do artista circense com pouco recursos técnicos. “E um espetáculo muito mais ligado à performance. São dois corpos que ora se juntam para estabelecer cumplicidade entre si, ora se afastam por serem infinitos em suas particularidades” (BARSOU & CAROLINE, 2020).

Imagem 77: A roupa que veste o homem (2017)¹¹⁹



Fonte: Jones Barsou

Imagem 78: Os Acrobatas (2015)¹²⁰



Fonte: Ana Isadora Calins e Cleidson Araújo

Para finalizar essa breve incursão sobre a Casa Circo, cabe um fragmento do espetáculo que, como o próprio nome do projeto Palco Giratório do SESC sugere, rodou ou girou pelo Brasil, proporcionando experiências únicas à dupla de artistas: *A mulher do fim do mundo* (2019). Trata-se de um espetáculo solo e, como seus criadores classificaram, “foi um tiro no escuro que arremessa indagações, questionamentos, afirmações dentro de um estado reflexivo de uma mulher negra”. A mulher em cena estabelece um diálogo visceral com o corpo e os flagelos da existência social.

¹¹⁹ Em cena: Ana Caroline (em pé) e o bailarino Mayco Sá (sentado).

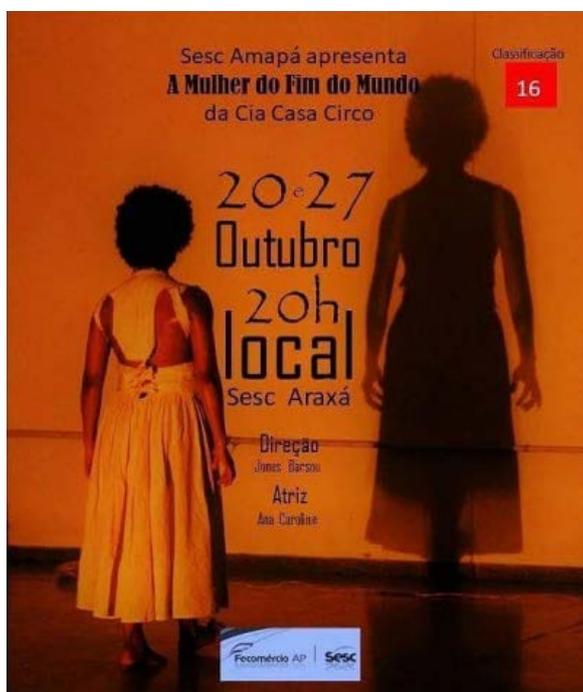
¹²⁰ Em cena: Jones Barsou (esquerda) e Ana Caroline (direita).

Cena I.

Em uma espécie de chamamento, ouve-se sons de sino que vão se intensificando cada vez mais, até se ouvir um forte som de tiro. Nesse momento um corpo de uma mulher preta é lançado em um espaço vazio, como um buraco, de onde se ouve ruídos sonoros agonizantes no meio de um pulsar de um coração.

Bailarina-Atriz: (num foco no fundo do espaço cênico, realiza uma partitura física). Eu corpo, que já experimentei as mais diversas sensações, já passei pelos mais diversos estados físicos... Corpo que já sofreu os mais diversos tipos de cóleras. Hoje se sentiu abandonado, abandonado por mim. (Corre para fora do foco em direção ao canto superior direito. Para bruscamente, fim da primeira cena).¹²¹

Imagem 79: Cartaz SESC – A mulher do fim do mundo



Fonte: Arquivo pessoal de Jones Barsou

¹²¹ Texto teatral gentilmente cedido por Jones Barsou e Ana Caroline.

4.6. Grupo Movimento Cultural Desclassificáveis

Todo mundo deva atuar no teatro de marionetes da vida e sentir o arame que nos mantém em movimento.

Arthur Schopenhauer

O grupo *Movimento cultural Desclassificáveis* se destaca, dos grupos que aqui estudamos, por assumir uma abordagem de pesquisa profunda sobre o texto teatral, principalmente nos textos considerados clássicos da literatura e do teatro. Não significa afirmar que outros grupos teatrais da cidade de Macapá se eximem da pesquisa, ao contrário, há, de um modo geral, uma preocupação em montar espetáculos referendados, com abordagens que se aventuram em investigações apuradas, em pesquisas variadas, seja nas discussões de cunho sociais ou mesmo por meio de uma imersão na teoria e nos apontamentos sobre o fazer teatral. Entretanto, a maioria desses grupos, buscam no tom autoral, a criação proveniente da experimentação sempre passível de uma inconcretude do espetáculo, pois nem sempre o que é pensado ou idealizado funciona no palco, e daí, parte-se para uma nova proposta. Às vezes, erroneamente, incorremos na ideia de que uma peça já montada ou consagrada pela crítica é meio caminho andado à sua produção, afinal, o texto está ali, as rubricas estão especificadas. Os *desclassificáveis* encontra(ra)m na revisitação de obras consagradas ou em textos de teatrólogos conhecidos, o nicho para a produção de seus espetáculos. Contudo, é importante ressaltar que, mesmo que de algum modo, se tenha a pretensão de trazer ao palco a obra original tal qual fora (des)escrita e/ou concebida, ainda estaremos diante de um olhar particular, por assim dizer. Toda montagem é uma autoria, é uma nova versão, é uma produção que expressa uma visão genuína e autêntica de seus colaboradores. O que nos parece ser primordial nessa discussão não é o valor do trabalho pautado na autoria, mas sim a maneira como a obra é (re)apresentada, as pesquisas que são feitas e a experiência que a leitura fundamentalmente agrega aos envolvidos. Tendo em vista que nem todas as leituras das peças, ou mesmo o conhecimento sobre seus dramaturgos (as), estarão diretamente expressas no palco, o conhecimento advindo dessa experiência se aglutina, sem dúvida, e

engrandece o fazer teatral. Paulo Alfaia¹²², membro fundador e coordenador do grupo, em entrevista, explica o princípio norteador do grupo para a pesquisa:

Uma coisa que eu sempre insisti é a questão da pesquisa e do trabalho em grupo. Mas manter um espetáculo vivo no repertório é muito difícil. Claro que a gente muda o elenco, que há essa rotatividade. É muito volátil. Mas eu sempre incentivei essa leitura. Mesmo quando a gente ainda não tinha um curso superior, eu sempre me preocupei com a formação. Quando falo em formação, não apenas formação enquanto carpintaria, mas a gente tem uma certa carência de cenógrafo, iluminador, mas a questão formativa em teatro. Quem faz teatro? Quem são os dramaturgos? Qual o nosso papel na cena amapaense? E poder olhar pra traz e dizer: Poxa, nós temos história. E tendo essa resistência. Que é um grande desafio. (Paulo Alfaia, em entrevista cedida em: 12/05/2022)

André Carreira, em *Metodologia da Pesquisa em Artes Cênicas* (2006), expõe a dificuldade que muitos grupos enfrentam para unir o fazer e o saber:

Pensar as relações entre o saber e o fazer, que quase sempre parecem ser aspectos auto-excludentes, também é uma questão em permanente discussão entre aqueles que se dedicam ao teatro. Os que trabalham na cena quase sempre encontram dificuldades de compreender o exercício daqueles que se preocupam em estudá-la e, em geral, percebem uma distância muito grande entre o fazer e o estudar. Enfrentar esse dilema parece ser um elemento chave para refletir sobre a pesquisa. Quais as relações entre o ato da produção do objeto artístico e a ação investigativa do pesquisador que pretende compreender o processo do artista e o objeto resultante desse processo? (CARREIRA, 2006, p. 14)

Ora, ainda que haja dificuldades, seja em níveis de compreensão do texto, de montagem, outros entraves etc. o grupo *Os Desclassificáveis* entende o quão fundamental é a pesquisa para a criação. Em entrevista com Paulo Alfaia fui gratamente surpreendido com a organização documental e os registros dos espetáculos encenados pelo grupo; além dos que já estão na pauta para novas montagens. Fui recebido na casa de Paulo Alfaia, uma casa antiga que me trouxe lembranças nostálgicas, tanto pelo aspecto físico, quanto pelo cheiro de um feijão que julguei estar pronto para ser servido. Parecia que entrara na casa de minha avó. Durante a entrevista, o telefone tocou. Telefone antigo, de linha fixa. E eu que pensei ser apenas um objeto de decoração, mas que dialogava com os demais móveis igualmente antigos e conservados. Ele atendeu e depois de falar algo ao ser interlocutor, voltou-se para mim e disse: “nós ainda temos

¹²² Paulo Alfaia é Bacharel em Direito, especializado em Direito Ambiental. Entretanto, exerce quase que exclusivamente, atividades artísticas-teatrais, apesar de passear outras linguagens como a música, a dança e a performance. Considera sua formação em teatro empírica (nas palavras do próprio).

telefone fixo em casa”. Um telefone idêntico ao que tinha na casa de minha avó. Uma coincidência feliz. Descrevo essa situação porque reflete a maneira como esse artista enxerga o seu teatro: laboral; respeitador dos textos e seus (suas) dramaturgos (as), sejam eles contemporâneos ou antigos; e muito ligado à tradição, mas consciente da necessidade de ser contemporâneo. Minha avó dizia que “a casa da gente mostra quem nós somos. A maneira como é arrumada, as coisas que ali estão, se ela é muito suja ou limpa demais...”.

Paulo Alfaia teve o cuidado de ser o mais organizado possível. Em pastas e classificadores, cada espetáculo estava ali para quaisquer pesquisadores que se interessassem ou se interessem pelo fazer teatral do grupo. Há preocupação com a memória do grupo e/ou a preservação desta, como sua casa bem conservada, organizada e receptiva. Olhei as pastas e pude perceber que a pesquisa do grupo repousava sobre uma investigação que não se sustentava apenas pela leitura do texto, mas também por meio de uma imersão profunda sobre a teoria, sobre os impactos das obras e suas montagens, sobre o dramaturgo, sobre o contexto histórico etc.

A produção de conhecimento no teatro é consequência das trocas nas quais participam artistas, espectadores e estudiosos. Então podemos pensá-lo em sua complexidade que é exatamente o que atrai o olhar do pesquisador. A diversidade de possibilidade e a ideia de que o teatro é uma máquina cibernética em funcionamento animam esse desejo de correr atrás de algo que tanto escapa como seduz. (CARRERA, 2006, p.15-16)

Enquanto pesquisador, espectador e (por que não?) como artista, eu também corro atrás de muitas coisas que me seduzem e me escapam. Seduzem-me e me escapam, por exemplo, pelo menos por ora, todo o processo de construção e a experiência da recepção de um espetáculo como *Bent*, peça de 1979 do dramaturgo Martin Sherman, que eu apenas conheço por uma produção cinematográfica de 1997 dirigida por Sean Mathias. Fui seduzido pelo enredo do filme, sem nem ao menos suspeitar se tratar de uma peça de teatro. Sedução que mais tarde me fez gerar um conto, *Sob os olhos*, do livro *(Des)graças e (In)delicadezas: sobras de pequenas criaturas (2020)*; conto em que há uma clara referência, no mínimo uma inspiração direta, de minha experiência cinematográfica com *Bent*. Entretanto, escapa-me saber que o

espetáculo fora encenado em Macapá, tão pertinho de mim, pelo grupo *Desclassificáveis* em 2009, intitulado “*Angel*”¹²³.

Imagem 80: Cartaz “Bent”



Fonte: Arquivo grupo *desclassificáveis*

Imagem 81: Cena espetáculo “Bent”¹²⁴



Fonte: Arquivo grupo *desclassificáveis*

Angel, como era de se esperar, escandalizou em sua primeira montagem pelo grupo, e esse espetáculo fora o catalisador para a construção de um perfil teatral da Cia. O enredo gira em torno da perseguição aos homossexuais na Alemanha nazista. O Prof. Dr. Lajosy Silva, em artigo publicado pela revista *Lumen At Virtus* (2019), descreve de maneira concisa a polêmica peça, premiada em diversos países no qual fora encenada:

Bent, escrita por Martin Sherman em 1979, trata da perseguição a homossexuais na Alemanha durante a ascensão do nazismo. O conflito da peça focaliza o cotidiano de duas personagens, Max e Horst em um campo de concentração, onde judeus, homossexuais e prisioneiros políticos tentam sobreviver. Nesse campo de concentração, os prisioneiros são divididos em grupos, obrigados a usar roupas marcadas por figuras geométricas que os distinguem: os prisioneiros políticos, contrários ao partido nacionalista de Hitler, recebem um triângulo vermelho; criminosos comuns, o triângulo verde; os judeus, uma estrela amarela; sendo os homossexuais, a mais baixa categoria, o triângulo rosa. (SILVA, 2019, p. 8)

Seguindo a mesma linha, outros espetáculos e experimentos também chamaram a atenção da crítica e, para o grupo, foram temas caros e marcantes. Espetáculos como: *Desclassificáveis apresenta Desclassificáveis* (2010), baseado no universo do dramaturgo francês Jean Genet; *Somos Todos Cobaías*

¹²³ O grupo precisou mudar o nome do espetáculo original por conta dos direitos autorais. Apenas um grupo no Brasil detinha os direitos de exibição do espetáculo.

¹²⁴ Em primeiro plano o ator Sandro Gemaque; ao fundo, a atriz Cindy Uchoa.

(2011), livre inspiração da obra do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues; e *Cabaret: Anjos Em Crise.Com*, (2012), a partir de experimentos das técnicas de View Point, Chanchada (Cinema Brasileiro), colagens e experimentos performáticos.

Bent teve uma repercussão muito grande, não se falava tanto em todas as nomenclaturas, binário e não-binário, falar das relações homoeróticas...ainda tinha uma certa áurea de tabu na cidade. Então, o espetáculo tinha essa pegada. Tanto que a cena do beijo, ficava aquela dúvida: “Vai beijar?” e eu falei: “você vão pelo impulso. Se sentirem na necessidade do beijo, a gente não faz questão, mas a gente sempre torcia que houvesse. E teve o beijo.”. E quando se falava no grupo *Desclassificáveis* na cidade, sempre tinha aquela expectativa, “ah, vai ter nudez, ah vai ter beijo gay”. Daí a gente criou um público específico. Depois disso nós mantemos a mesma linha e criamos o espetáculo *Desclassificáveis x Desclassificáveis*, trabalhando em cima das *Criadas* do Jean Genet, porque o objetivo do grupo era trabalhar com autores malditos. Foi aí que veio Martin Sherman, Jean Genet, Nelson Rodrigues, Plínio Marcos. (Paulo Alfaia, em entrevista cedida em: 12/05/2022)

Essa tendência para um teatro que discutisse temas “espinhosos” em uma sociedade não acostumada a certas representações no palco, deve-se muito à cena amapaense. Falar sobre sexo, homossexualidade, prostituição, e até mesmo criticar de maneira direta e indireta as instituições, não é uma novidade (vide grupo *Língua de Trapo*), entretanto, era/é feito pelo riso, pois “Através do ridículo desta descoberta verá o lado sério e doloroso, desmontará esta construção, mas não apenas para rir dela; e oxalá que, no lugar de desdenhar-se dela, rindo, compadeça-se” (Pirandello, 1996, p. 156). Há uma curva ou uma via sinuosa de risos para se chegar a esse compadecimento. Ao contrário do texto dramático que segue uma reta, que transporta o expectador e um espetáculo que quase imediatamente o faz refletir e ter sensações outras como tristeza, angústia, asco, surpresa, repúdio e compadecimento.

O grupo *Desclassificáveis*, pelo menos em sua origem, buscaram acionar esses sentimentos e trazer à cena assuntos e discussões sensíveis, que todos nós sabemos ser importante, conhecemos seus efeitos sociais, mas nos causam no mínimo estranheza, quando representado nas artes dramáticas, principalmente para uma sociedade acostumada a certas tipologias teatrais. O que me faz lembrar todo o “barulho” causado pela exibição de um beijo entre pessoas do mesmo sexo em rede nacional, em uma telenovela. A título de exemplo, Vida Alves protagonizou o primeiro beijo gay na televisão brasileira,

que aconteceu no teleteatro *A calúnia* (TV Tupi, 1963) em cena com a atriz Geórgia Gomide.

Já o primeiro romance entre dois homens foi de Lima Duarte e Cláudio Marzo, em 1963, em *Panorama com vista para a Ponte*, baseado na peça de Arthur Miller. Depois disso, a censura pautada no preceito dos bons costumes, deixou cada vez mais evidente que algumas manifestações artísticas, temas e seus veículos, são um tabu. A cena do beijo entre os personagens Zeca (Eron Carodeiro) e Júnior (Bruno Gagliasso), na novela *América* (2005), chegou a ser gravada, mas nunca exibida. Em 2011, o SBT exibiu o beijo das atrizes Luciana Vendramini e Gisele Tigre, em *Amor e Revolução* (2011), com repercussão extremamente negativa e a ideia de repetir a cena com os atores Lui Mentos e Carlos Thiré, fora imediatamente abandonada.

Em 2013, em *Amor à vida*, a Globo finalmente decidiu levar ao ar o beijo entre os atores Thiago Fragoso e Mateus Solano e, cabe aqui, uma reflexão sobre os gêneros teatrais e as representações: apesar do texto dramático (na acepção do drama como gênero), o personagem Félix (Mateus Solano) tinha forte aprovação do público, que passou a vê-lo de vilão a mocinho cômico. Seu personagem usava gírias, trejeitos que levavam o público ao riso, ao compadecimento, ainda que este tivesse cometido ações aterradoras (uma via sinuosa). O comportamento caricato e a transformação de caráter do personagem lhe deram “permissão” para que o público aceitasse o beijo. Se o tom da narrativa se mantivesse na tensão, sem a presença do cômico, se o personagem continuasse o vilão e não a “bicha que vende hot-dog”, o público teria recebido como a cena do tão esperado “beijo gay”? Não podemos saber, mas os exemplos anteriores são suficientes para uma reflexão. Ou seja, o beijo até podia acontecer, desde que parecesse piada.

O que parece ser bem assustador é o fato de a sociedade ainda se surpreender ou repudiar um beijo (demonstração clara de carinho e afeto) entre pessoas do mesmo sexo. O que nos faz lembrar de outro “autor maldito” (nas palavras de Paulo Alfaia) que também trouxe o beijo entre dois homens, Nelson Rodrigues, em *O beijo no asfalto*: um beijo misericordioso a um moribundo, mas absorvido pela sociedade como escandaloso, endossado por um repórter sensacionalista e um delegado corrupto que tentam destruir a reputação de Arandir, personagem que beija o homem desfalecido. Ora, daí repousa a dúvida

e a expectativa que pairava no grupo *Desclassificáveis*: “vai ter ou não beijo?” e teve.

O Grupo Movimento Cultural Desclassificáveis exerce suas atividades artístico-culturais desde janeiro de 2008, sendo formado por atores provenientes de várias experiências artísticas e estudantes de teatro. O grupo, no início de sua formação, tinha como proposta de trabalho a investigação cênica de textos e montagem de espetáculos teatrais que explorassem o universo “marginal” e o cotidiano de indivíduos ou classes que, de alguma maneira, são discriminados ou simplesmente esquecidos pela sociedade dominante. Isso refletiu na montagem dos seus primeiros espetáculos e ainda norteia o trabalho do grupo.

Em 2011, há certa mudança nas propostas de encenações. *Curupira: um ser inesquecível* (2011 – presente) é uma livre adaptação do dramaturgo amapaense Joca Monteiro, que fora contemplado no Projeto de Circulação SESC Amazônia das Artes, em 2012, apresentando-se em dez Estados da Amazônia Legal. Em 2016, inicia-se o processo de construção do espetáculo *Kayeb: na Pegada da cobra grande* e que recebeu o nome de *Kayeb=Work In Progress*, ambos os trabalhos caminham para a compreensão, valorização e retrato de maneira singular da cultura e tradições amazônicas. Este segundo espetáculo tem como recorte a cosmologia indígena dos povos que habitam a região do Uaçá¹²⁵ no município de Oiapoque, Amapá. Em 2019 a pesquisa do grupo se concentrou para a montagem do espetáculo *D. Joana Alcântara: A rainha do Maracá* que, por conta da pandemia da Covid-19, teve os encontros realizados de maneira virtual. Esses três espetáculos fazem parte do projeto *Encantaria*.

¹²⁵ A região indígena permanentemente inundável que cerca as ilhas. Faz parte do município do Oiapoque no Estado do Amapá

Imagem 82: Curupira¹²⁶

Fonte: arquivo *Desclassificáveis*

Tantos barulhos, tantos movimentos *desclassificáveis* me fizeram pensar sobre tais mudanças e percebi que não se trata de uma mudança ou transformação, talvez a busca pela consolidação de um processo, de traços identitários ou, o caminhar em acordo com o contexto em que o grupo se insere, pois vejo os artistas como uma parábola que capta o mundo e o transporta para uma manifestação artística, que pode vir sob muitas linguagens ou signos. O movimento *Cultural Desclassificáveis* é, sob meus olhos, também *inclassificável*. Os prefixos – *des* e *in* – para a norma culta da língua, podem dar ao vocábulo mais de um sentido, no caso de *Des* pode trazer o sentido de separação, ação contrária; já *In* assume a ideia de movimento para dentro, negação ou privação. É com essa desclassificação ou inclassificação que o grupo assume riscos, ousa e ainda que haja uma equivocada ideia de falta de identidade ou classificação, fica evidente que o grupo é reconhecido por suas atividades e manifestações, sejam elas (des)(in)classificáveis, é portanto, uma espécie de identidade, ainda que se busque a negação dela. Vejamos o que diz Paulo Alfaia:

No início da nossa pesquisa nós ainda não tínhamos essa proposta de explorar a negritude, quando a gente criou o grupo, nós tínhamos artistas de várias vertentes: músicos, circo...Foi aí que sentimos a necessidade de criar o grupo e surgiu o *Bent*, porque eu também passeava em vários grupos. Eu era meio vagabundo, participando em algum grupo. Eu e o Sandro Gemaque fomos o eixo da criação. Nesse primeiro momento o grupo se chamava *Um dedo na contramão*, que era um vômito. Porque o que nós percebemos é que a cena amapaense era formada por espetáculos regionais e a comédia do riso fácil (com todo o respeito), mas era o que nós não queríamos fazer.

¹²⁶ Em cena o ator Allan Gomes

Nossa primeira manifestação como grupo foi uma performance em frente ao teatro (das Bacabeiras) durante um festival promovido pela FATA (Federação Amapaense de Teatro Amador), e foi uma grande polêmica, pois não deixaram a gente entrar no teatro. Quer dizer, como é que tem um festival de teatro, que no Brasil inteiro tem intervenções e performances, e não querem deixar a gente entrar? Fizemos uma nota de repúdio. Foi aí que criamos *Um dedo na contramão* porque nós queríamos ir na contramão disso tudo. Não queremos falar de um boto, que nem cor de rosa é; queremos fazer espetáculo à meia-noite; queremos invadir espaços alternativos. Surgiu o *Bent*. Daí eu lembro que o Ney Matogrosso estava com o show intitulado *Inclassificável*, e começaram a surgir muitos nomes, quando decidimos por *Desclassificáveis* já que nós não queríamos ser enquadrado a nada, tanto que nós somos um movimento, uma pororoca. A gente pode aglutinar muitas linguagens. Uma ideia de fábrica. Tanto que nossa sede cultural é um Bunker, porque somos guerrilheiros culturais. Nós já tínhamos essa proposta desde o início. Nós não queríamos estar na caixinha.

Esse episódio, em particular descrito por Alfaia, reflete bem esse inconformismo e a busca por vias “incomuns”, por assim dizer, que representam o grupo. Essas vias contrárias, esse dedo na contramão que provoca o vômito, é o *In* que faz nascer o *Des*.

Imagem 83: Nota de esclarecimento

Fonte: Arquivo pessoal de Paulo Alfaia

Amiri Baraka fala em luta e em guerra com muitos tipos de armas, quando se coloca em discussão a arte compreendida como revolucionária. Para o autor: “O Teatro Revolucionário deve forçar a mudança, tem que ser mudança. (...) O Teatro Revolucionário deve EXPOR! (...) O Teatro Revolucionário precisa Acusar e Atacar tudo o que possa ser acusado ou atacado” (BARAKA, 2013, p. 7, grifo original). E completa:

O Teatro Revolucionário deve roubar os sonhos deles e devolver a realidade. (...) É um teatro político, uma arma que deve ser usada no massacre daqueles burros gordos brancos que de alguma forma acreditam que o resto do mundo existe para que eles babem em cima” (BARAKA, 2013, p. 8).

É interessante a maneira como Amiri Baraka utiliza esses vocábulos, quando o que se vê hoje é uma luta de fato, pelo menos uma luta no campo ideológico. Os *desclassificáveis*, utilizando-se da acepção de um termo comumente empregado em contexto militar, também empresta uma palavra de origem ânglica-escocesa, mas que ganhou força na língua alemã, Bunker. Um Bunker é uma espécie de estrutura ou reduto fortificado, parcial ou totalmente construído embaixo da terra, feito para resistir a projéteis de guerra. Por conta de sua característica de fortificação, passou a ser usado genericamente como um abrigo muito protegido. Muito utilizado na Primeira e Segunda Grande Guerra Mundial, talvez o bunker mais conhecido tenha sido aquele que serviu de casamata para Adolf Hitler. Consciente eu não, parece ser inevitável que o tema venha novamente à superfície, quando se discute o trabalho do grupo *Desclassificáveis*, tendo em vista que um de seus trabalhos mais expressivos tenha sido *Bent*, obra que tem por contexto os horrores da Segunda Guerra Mundial. *Bunker Desclassificáveis* foi o nome escolhido para batizar a sede do grupo. Lugar que se tornou o ponto cultural para a realização de ocupações artísticas variadas, também conhecida como *Barracão da Tia Gertrudes*.

Muitas questões podemos discutir sobre essa “ocupação”. Ocupar, dos muitos sentidos que esse vocábulo pode ser utilizado, significa de alguma maneira preencher um espaço. Mas é também exercer o controle sobre determinado espaço; instalar-se em algum lugar, torná-lo seu. Apesar do grupo insistir em chamar de ocupação, em nada me pareceu soar como algo desagradável ou tomado à força, ao contrário, o *Barracão da Tia Gertrudes* é mais um espaço de acolhimento para todo tipo de arte e artistas. Uma espécie de *Bunker* às avessas, pois ao mesmo tempo que os protegem, também não é fechado, longe disso, é receptivo, aberto fisicamente e filosoficamente. Talvez, buscando uma poética, a sua significação, a proteção esteja justamente na permissibilidade que o lugar representa. Ali se pode representar e ser o que quiser, manifestar-se como queira.

O meu primeiro contato com o *Bunker/Barracão da Tia Gertrudes*, e isso me recordo bem, foi em um dos muitos eventos que o grupo promove desde 2018, chamado de *Cabaret Desclassificáveis*. Se para muitos um cabaret é lugar de luxúria e permissividade, devo concordar, pois o que a experiência pode me fazer enxergar foi que o *Cabaret Desclassificáveis* permitia que todos cantassem, recitassem poesias (de protesto, eróticas, dramáticas ou improvisadas) e se desnudassem sem pudor, ou mesmo, como no meu caso, que estivesse ali apenas para apreciar voyeuristicamente. É um Bunker, uma fortificação que protege a arte e seus artistas, por assim dizer.

Imagem 84: Barracão da Tia Gertrudes. Festividade de São José. Ciclo do Marabaixo.



Fonte: <https://g1.globo.com/ap/amapa/noticia/2020/03/08/marabaixo-batuque-e-10-dias-de-festa-organizada-por-jovens-celebram-sao-jose-em-macapa.ghtml>

O lugar é um berço tradicional do Marabaixo, no Bairro Santa Rita. É simples, porém o espaço é enorme. Trata-se de um casarão, onde hoje se promovem além de atividades artísticas, ações de caráter formativo e de inclusão socioambiental por meio da arte.

O Cabaret possui como prerrogativa a construção e fortalecimento de uma rede colaborativa. Portanto o Bunker Desclassificáveis trata-se de um espaço cultural imbuído em disseminar e propagar a resistência das chamadas minorias através da Arte. O Ponto de Cultura é destinado a reunir diversas expressões artísticas e que acolhem a criatividade e irreverência cultural de vários parceiros, produtores, artistas e ativistas culturais. Além de ser um espaço de confraternização, vivências e do intercâmbio de experiências com pessoas que são apaixonados por cultura.¹²⁷

¹²⁷ Trecho extraído do portfólio “Movimento cultural Desclassificáveis” apresentado a mim pelo presente e fundador do grupo, Paulo Alfaia.

Esses cabarês, a depender da época, são temáticos: “Mulheres negras e caribenhas” em 2017, e em seguida “Cabaret da Diversidade”, “Cabaret Underground”, “Cabaret Gino Bigu”, “Cabaret das Yorubas”, “Cabaret Samira Zaidan”, “Cabaret da Paz” que aconteceram no período de 2017 a 2020. Atualmente, (2021 até o presente desta pesquisa) o “Cabaret da Resistência” está na segunda edição, em parceria com o Projeto *Arte das Pletas* e demais parceiros, como resistência diante dos desmontes que a produção cultural vem sofrendo por parte do Governo Federal. Para o grupo, trata-se de um lugar de encontro (o Bunker) e de ato (O cabaret) de resistência, de afeto e de luta (ambos, o lugar e a expressão, o lugar da convivência criadora). Sobre as ações formativas:

Entre essas ações formativas podemos destacar em 2019 “Oficina de Contação de Estórias”, “Oficina de Cordel”, “Batukelata”- Oficina de sensibilização Musical, esta que foi realizada também no município de Oiapoque (A P) e na Guyana Francesa (Trois Palatuvier, Saint George e Cayenne).Entre outros acontecimentos culturais tais como: “Diálogos Performáticos- Horário Maldito”- (2018), Madrugada de Performance” em parceria com o Curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Amapá - UNIFAP, em 2019. Além de acolher e disponibilizar o espaço da casa para outros grupos teatrais realizarem eventos, ensaios e apresentações de espetáculos.¹²⁸

Imagem 85: Cartaz de divulgação – Cabaret da resistência



Fonte: <https://cafecomnoticia.com.br/encontro-cultural-cabaret-da-resistencia-desta-quarta-tem-como-tematica-lutas-direitos-e-consciencia-negra-e-acontece-no-barker-desclassificaveis/>

¹²⁸ Trecho extraído do portfólio “Movimento cultural Desclassificáveis” apresentado a mim pelo presente e fundador do grupo, Paulo Alfaia.

Não é de se espantar, no entanto, que o grupo se encontre diante de novas mudanças, novas abordagens. Para alguns, pode parecer um grupo metamorfoseado ou camaleônico, entretanto, a essência continua a mesma: discutir temas caros à sociedade, principalmente sobre as condições daqueles que se veem à margem. Durante a pandemia, o grupo criou a “Rede colaborativa S.O.S Povos da Floresta” em que realizaram diversas ações de apoio às comunidades indígenas, no município de Oiapoque/AP e com os indígenas que vivem na cidade de Macapá /AP, em grave estado de vulnerabilidade social.

Apesar do isolamento social, por conta da pandemia, o grupo continuou intensificando seus trabalhos de pesquisa em torno do Teatro Antropológico e vivência com as comunidades indígenas. Sobretudo, na valorização e reconhecimento da diversidade, tradição e patrimônio material e imaterial advindos dos saberes e fazeres dos povos indígenas da região. Bem como, com as comunidades ribeirinhas que incluem coletores de castanha, ribeirinhos da Vila Vitória em Oiapoque e Anaeurapucu, localizados no distrito do Município Santana/AP. De maneira itinerante realizou a Performance “Amazourbanidade” em Macapá (AP), Belém (PA), Manaus (AM), Teresina e Cayenne (Guyana Francesa). A performance tem como proposta provocar reflexões sobre o Etnocídio e Genocídio dos povos indígenas da Amazônia. Ainda em território francês em 2019 realizou a Performance “Barbarie” que, através de ensaio e registro fotográfico convida a interação de internautas, a releitura destas imagens a partir de diversas linguagens artísticas, discutir o consumo desenfreado provocado na sociedade capitalista, o descarte de dejetos e as consequências dessa coisificação: seja no corpo, nas informações e danos sócio ambientais.

Imagem 86: Barbárie¹²⁹

Fonte: Arquivo pessoal de Paulo Alfaia. Registro de Ângelo Barbosa.

Imagem 87: Ensaio fotográfico da performance “Barbárie” (2019)



Fonte: Arquivo pessoal de Paulo Alfaia

O fazer criativo do grupo tem como iniciativa ampliar seu repertório através de seus espetáculos e de sua dramaturgia a busca de uma estética singular e aprimoramento de seu repertório e de sua relação interativa com o público, tendo como intuito contribuir de forma

¹²⁹ Em cena, performando, Paulo Alfaia para o projeto “Barbárie” (2019).

significativa a construção do conhecimento, formação de plateia e valorização das Artes Cênicas em nosso Estado. O grupo no decorrer de suas apresentações e do diálogo que vem mantendo com a cena local, constatou que nos últimos anos, o cenário teatral amapaense vem crescendo devido ao surgimento de novos grupos e do interesse dos mesmos em aprimorar sua teatralidade e fortalecimento do trabalho em grupo e continuado. Essas características que traduzem a filosofia que move o grupo desde sua criação, apesar das inúmeras dificuldades que o estado enfrenta em relação às pesquisas artísticas, aperfeiçoamento das técnicas em artes cênicas, do isolamento geográfico e a falta de apoio e fomento aos fazedores de teatro em nossa cidade. O Movimento Desclassificáveis vem remando contra a maré em prol de um resultado cênico acessível a toda a população. Onde o teatro possa ser o agente de discussão e que invariavelmente, torna-se uma possibilidade de libertação e ampliação de horizontes intelectuais e sensitivos.¹³⁰

Gays, negros, índios...Segunda Guerra mundial, Genocídio e etnocídios dos povos da Amazônia, cultura negra e quilombola, desmonte cultural e descaso governamental da arte e cultura brasileira...são tantos os temas e os sujeitos que nos fazem entender por que é tão difícil classificá-los, por que são *Desclassificáveis* e, para além de tudo, porque eles insistem nesse dedo na contramão, nesse vômito tanto urgente quanto necessário. Paulo Alfaia é um desses artistas irrequietos, questionadores e conhecedores do papel que sua arte representa. No entanto, nem sempre consciente da importância que ele mesmo exerce sobre o fazer artístico em cenário amapaense. É um homem experiente, que teve a oportunidade de viver em outros países, conhecer todo tipo de gente e experimentar. Aliás, esses experimentos são, de alguma maneira, seu alimento para continuar fazendo teatro, trazendo formas outras para textos tidos como clássicos.

Seu nome, durante as entrevistas e contatos com outros grupos e artistas, sempre figurava como arauto, aquele capaz de trazer a público anseios, crises, discussões, assuntos, apagando a linha que margeia as minorias e colocando-as como protagonistas, no centro do debate. E ele escolheu manter-se em seu solo-natal, como se soubesse o que sua, por muitas vezes ignorada, terra necessita. Eu o respeito por muitos motivos: pela sua representatividade, pela sua ousadia, pela sua inquietude, resistência e por sua atenção em relação à política, às crises sociais e pelo debate assuntado por meio do teatro. Mas,

¹³⁰ Trecho extraído do portfólio "Movimento cultural Desclassificáveis" apresentado a mim pelo presente e fundador do grupo, Paulo Alfaia.

meu respeito se acentua ainda mais por, diante de sua aparente simplicidade, ser um homem grande. Isso em muito me faz admirá-lo.

4.7. Cia. de Teatro Cangapé

Tal como no teatro
o mistério da vida não termina quando se
abrem as cortinas,
ele apenas inicia...

Augusto Branco

A Cia de teatro Cangapé tem forte atuação no Estado do Amapá há quase vinte anos. Deixo essa informação imprecisa, porque durante a entrevista que fiz com os membros do grupo, havia essa indefinição de quando o grupo se vê como grupo. Alguns membros falaram ter sido o momento que a ideia brotou, outros quando eles ganharam o CNPJ, ou mesmo durante a criação do primeiro espetáculo. Aliás, compreendi durante esse bate-papo que a imprecisão ou, como eles mesmos disseram, “a fuga de estereótipos”, foi o que os levaram à criação de um grupo que de alguma maneira traduzisse seu fazer teatral. Foi pela insatisfação com o que tinham disponível na cidade sobre atividades no teatro, que os artistas começaram a pensar a Cia. Muitos deles vieram de grupos variados na cidade, alguns inclusive sujeitos dessa pesquisa, e outros provenientes de experiências como oficinas, encontros, cursos livres promovidos por outros grupos e outros agentes culturais. Foram dessas experiências e da exploração da própria criatividade que o Cangapé surgiu. Como Explica Mauro Santos, membro-fundador do grupo:

A nossa formação em teatro é de intercâmbio, a partir de grupos que passaram pela cidade e aproveitávamos para fazer trocas, oficinas e também tem o Amadeu Lobato que dava curso de formação. A Alice Araújo e eu viemos de uma formação do Teatro Marco Zero. Nossa escola inicial é dentro do próprio Estado do Amapá, do conhecimento empírico e dessas vivências com outros colegas em cena, nossos primeiros mestres. (Mauro Santos em entrevista cedida em 17/05/2022)

No entanto, o motivo pelo qual escolhi o Cangapé para compor a representatividade do que é produzido no Amapá na linguagem teatral viera por outro motivo: sua forte atuação com projetos culturais e, claro, suas conquistas

nesses quase vinte anos de atividades. Já demonstrei que muitas Cia e/ou grupos procuram, de algum modo, envolverem-se com as comunidades carentes, praticarem ações sócio-culturais-educativas em bairros periféricos; e ainda que não seja uma regra, o artista tem muito a contribuir, ele se sente parte daquele lugar, quer fazer de sua arte um eco que transforme ou que pelo menos altere uma realidade. Somos sabedores, evidentemente, de que a arte tem esse poder, o de incomodar, no sentido de balançar estruturas consideradas inalteráveis, mas isso muitas vezes acontece indiretamente. No caso da Cia. Canagapé esse impacto social é tão real quanto institucional: por meio do projeto “Corda bamba do Equador”, o grupo fora contemplado em 2013, 2014 e 2016 pelo projeto Criança Esperança/UNESCO.

A gente pensa muito nesse atravessamento. Aqui na comunidade a gente começa a trabalhar com a via sacra. A gente começa a ter esse entrosamento com a comunidade e muitas pessoas passam a se envolver em nosso trabalho. Precisamos lidar com até cinquenta pessoas. Então a gente começa a criar esse corpo, essa musculatura...Com o Alenque, o palhaço começa a aparecer na nossa cena e dentro das oficinas a gente consegue o “Carequinha”, projeto da FUNART. E quando o Emerson Rodrigues é o primeiro amapaense a passar na escola Nacional de Circo. O grande divisor também é quando nós conseguimos aprovar, dentro do movimento cultural aqui do Estado, aprovar o curso de Teatro na Universidade. Somos os primeiros a entrar no curso e isso marcou nossa formação também. Com a questão circense também veio o Criança Esperança. (Mauro Santos, em entrevista cedida em 17/05/2022)

Caso você que esteja lendo essa tese e, por acaso, esteve preso em uma caverna há mais de 30 anos; ou vivendo como um ermitão em alguma ilha isolada do pacífico, desde o começo da década de 80, ou estivera dormindo em uma câmara criogênica por algumas décadas... você precisa saber que o Programa Criança Esperança é uma parceria da Rede Globo com a UNESCO, desde 2004, mas vem desenvolvendo ações desde 1986. O programa tem como objetivo principal transformar o futuro das crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social. Todos os anos, uma grande campanha na mídia mobiliza os brasileiros a fazer doações para apoiar projetos sociais, nas cinco regiões do Brasil e um desses projetos é o “Corda Bamba do Equador” da Cia Cangapé.

O Criança Esperança é um dos programas sociais de maior visibilidade e reconhecimento do país, bem como um poderoso instrumento de comunicação para discutir temas importantes da agenda social brasileira. Por meio de sua campanha anual de mobilização, arrecada recursos que são investidos em projetos sociais desenvolvidos por

organizações da sociedade civil (OSCs) nas cinco regiões do Brasil. Com a participação de cidadãos e de grandes empresas, o Programa já apoiou mais de 5 mil projetos, o que beneficiou mais de 4 milhões de crianças e jovens em situação de vulnerabilidade em todo o país. Durante a campanha anual, é produzido um show ao vivo, transmitido em horário nobre na televisão e com grande audiência, no qual artistas e personalidades brasileiras participam de forma voluntária. O show sempre aborda um tema principal, como educação, direitos humanos, expressões culturais, entre outros. Tais temas são mantidos na pauta das questões prioritárias do país, com a contribuição do Criança Esperança, que é utilizado ao longo do ano como referência em telejornais, documentários e programas de entretenimento...¹³¹

Foi durante uma aula de judô, com muitos “cangapés” pra li e pra acolá, que eu me apresentei ao grupo. Aula possível graças aos incentivos financeiros provenientes do Criança Esperança. Muitas crianças e adolescentes, em cima de tatames, faziam cambalhotas, puxões, arremessos e movimentos bruscos e alguns inesperados. Ou seja, tinha muitos cangapés para o exercício das habilidades físicas. Eu nunca havia pensado no sentido real da palavra cangapé, apesar de já tê-la ouvida em algum momento. E foi na explicação de Washington Silva, um dos fundadores da Cia, que eu a compreendi.

Cangapé tem o mesmo significado, mas muda de nome a depender do lugar. No Nordeste, cangapé, é um salto por cima da cabeça, é se desafiar, se jogar, com segurança. Em outro lugar e bundacasta e outros e carambela, a cultura popular vai brincando com essas palavras, mas o salto é o mesmo. (Washington Silva em entrevista cedida em 17/05/2022)

E continuou sua explicação dos motivos que os levaram a esse nome para a Cia:

Como a gente, naquele momento pensava dessa forma, de se desafiar, buscar o novo, de experimentar aquilo que a gente ainda não tinha experimentado, eu sugeri essa palavra que tinha esse significado de se arriscar. Vamos saltar aqui, vê se a gente consegue cair de pé do outro lado e se cair tá tudo bem. E eu acho que é isso que a gente faz até hoje, talvez com um pouco mais de segurança, esses riscos são mais calculados pelas vivências, pois nós já estamos um pouco mais calejados desses desafios, mas quando a gente tá começando a se sentir confortável no circo e parte para experimentação de bonecos, é um desafio. Quando se começa a trabalhar com cinquenta ou até setenta pessoas, é um teatro comunitário, já é um outro desafio... a gente não para de se desafiar. Quando lança um projeto que atende crianças manhã, tarde de noite em cinco linguagens diferentes, é um desafio constante. Nós temos um núcleo que empresta a sua habilidade e abraça a causa. Nós somos um grupo. Às vezes a gente se mata aqui, fica um bicudo com o outro, mas a gente senta na mesa

¹³¹ Dados extraído do site oficial do Projeto Criança Esperança: Programa Criança Esperança (unesco.org) acessado em: 20/07/2022.

depois, limpa tudo e segue. (Washington Silva em entrevista cedida em 17/05/2022)

Na fala de Washington dois pontos chamam a atenção: o caráter desafiador do projeto, tamanha sua amplitude e alcance; e a relação de companheirismo, por vezes, naturalmente conflituosa, presente entre os membros do grupo. No primeiro caso, atender essa quantidade de indivíduos com/em atividades que envolvam muitas linguagens é trabalho hercúleo. A sede do grupo, que também é a casa de Washington Silva e Alice Araújo, sua esposa e membro-fundadora do grupo, fica localizada no bairro Araxá, parte periférica da cidade de Macapá, considerado um dos bairros mais violentos da capital. É um lugar simples e apesar de possuir espaço adequado para algumas atividades, carece de infraestrutura para atividades tão grandiosas. Trata-se, pois, de uma casa adaptada, por assim dizer, que foi a duros custos, construída para abrigar essas atividades.

Imagem 88: Espaço Cangapé



Fonte: Jorge Abreu/G1. <https://g1.globo.com/ap/amapa/noticia/2018/08/13/com-apoio-do-crianca-esperanca-projeto-artistico-e-social-amplia-didatica-de-leitura-em-periferia-de-macapá.ghtml>

Ainda que haja, aos olhos de muitos, precariedade de infraestrutura, sobra orgulho pelo espaço que possuem. Emerson Rodrigues, membro do grupo, explicou:

Hoje a gente tem um espaço e apesar da rotina e da correria de cada um, a gente consegue se encontrar. Muitos dos grupos não possuem um espaço, nós temos. Temos lona de circo e temos uma sala preta.

Temos, acima de tudo, um material humano muito qualificado nesse sentido. Desde de 2012 a gente vem promovendo projetos que são constantes. Temos alunos que começaram conosco com doze anos e agora estão pleiteando uma vaga na Universidade. (Emerson Rodrigues em entrevista cedida em 17/05/2022)

Esse material humano é o grande diferencial do grupo. Para além da qualidade e da formação que cada membro alcançou, há a relação entre eles que é verdadeiramente familiar, o segundo ponto que destaco da fala anterior de Washington Silva. Cangapé foi o último grupo que entrevistei para esta pesquisa, por conta de alguns fatores: o excesso de atividades e compromissos provenientes dos projetos, pois claramente o grupo estivera sempre ocupado, seja com novos espetáculos, produzindo eventos ou mesmo nas ações socioeducativas que se propõe a implementar; e, acima de tudo, porque nas minhas muitas investidas para a entrevista, Washington Silva sempre fora enfático: quero que todos, ou a maioria do grupo, estejam presentes. Cinco membros estiveram nessa roda de conversa, com exceção de Alice Araújo.

Imagem 89: Membros-fundadores - Cangapé¹³²



Fonte: Jorge Abreu/G1. <https://g1.globo.com/ap/amapa/noticia/2018/08/13/com-apoio-do-crianca-esperanca-projeto-artistico-e-social-amplia-didatica-de-leitura-em-periferia-de-macapa.ghtml>

Essa relação apadrinhada dos membros é algo que poucos grupos conseguem desenvolver. Em quase todas as entrevistas que fiz, apenas três

¹³² Washington Silva e Alice Araújo na biblioteca Cangapé.

grupos, incluindo o Cangapé, puderam se reunir com todos os membros: Trecos In Mundo, Língua de Trapo e Cangapé. Os demais, seja por escolha ou mesmo por falta de disponibilidade, foram feitas com um ou dois membros, e cada grupo apresentou seus motivos, mas no caso da Cia. Cangapé, a premissa de que todos participem de tudo, é importante e fundamental à constituição do grupo.

Um grupo, no entanto, não se faz apenas pela junção de pessoas ou artistas, nesse caso. É preciso haver uma comunhão de ideias e princípios norteadores. Ainda que as ideias sejam díspares, é preciso que funcione como um organismo vivo, em que cada órgão trabalhe para o funcionamento do todo. Ou seja, que pulse como um coração, que pense racionalmente os projetos, que fortaleça a musculatura para o desenvolvimento destes e que possua alma criativa e criadora. Por esse e outros motivos, sua produção parece caminhar por muitas linguagens, desprendendo-se de formas únicas. Uma espécie de ser torto, disforme. “Por isso que eu digo que nossa genética tem caminhos tortos. Porque cada um pensa diferente para se ajudar. Olhando nossa trajetória, o que nós trilhamos até aqui, podemos dizer que vamos continuar tortos, porque a gente não se conforma com o circo, com o teatro...”¹³³

A nossa metodologia é diferente dos demais grupos. Geralmente os outros grupos já começam com uma metodologia e segue ela. A gente quando pensou o Cangapé, foi porque a gente estava insatisfeito com os outros grupos, não contemplava aquilo que nós gostaríamos de fazer. Estávamos meio que travados. Queríamos fazer as coisas, mas éramos bloqueados, então, meio que foi uma junção dos outros grupos e aí houve a discussão para a criação de um grupo que atendesse as nossas necessidades. Nossa primeira ideia é um grupo de formas animadas. Nós fizemos uma pesquisa sobre formas animadas, mas esse espetáculo nunca saiu. Criamos outras coisas, partimos para um monte de outras coisas, mas o que nós queríamos fazer naquele momento nós não conseguimos fazer. Que era um espelho de formas animadas. O nome era “Princípio do nada”. Talvez não tenha saído por imaturidade, mas nós não tínhamos conhecimento técnico suficiente para fazer naquele momento. (Washington Silva, em entrevista cedida em 17/05/2022)

Essa metodologia experimental, que não se define, esse inconformismo que os seduz, levam a caminhos tortos, que na sua feitura, formam um espetáculo que surpreende, ainda que não seja uma novidade para a linguagem teatral. Porém, diante de um cenário que insiste nas mesmas fórmulas para

¹³³ Washington Silva em entrevista cedida em 17/05/2022.

produtos com marcas diferentes, a Cia. Cangapé traz o frescor com produções criativas e inteligentes.

Hoje nós conseguimos chegar em um lugar que a gente queria, mas não em um lugar específico, mas em um lugar em que a gente pode transitar. Hoje nós conseguimos falar com autonomia em relação ao circo e outras linguagens, mas por conta das muitas formações do grupo. (Emerson Rodrigues, em entrevista cedida em 17/05/2022)

O teatro de formas animadas de que falou Washington Silva não funcionara no primeiro momento, talvez, como ele mesmo explica, por falta de conhecimento, de técnica ou maturidade. Entretanto, foi uma semente, um embrião que mais tarde tomou corpo utilizando um termo muito empregado pelo grupo, criou músculos e, devo dizer, muito vigorosos. Isso porque, durante a 6ª edição do Festival Curta Teatro, por ter sido o grupo vencedor na edição anterior, fora convidado a se apresentar com o espetáculo “Flor do Bolão”.

Imagem 90: Espetáculo Flor do Bolão



Fonte: Arquivo pessoal de Washington Silva

“Flor do Bolão” é uma montagem do gênero do teatro de formas animadas resultado de pesquisas e experimentações cênicas e musicais e que retrata recortes históricos e biográficos da Tia Chiquinha, matriarca de uma das famílias mais tradicionais do Curiaú¹³⁴, a Família Bolão. Por uma dramaturgia não-linear e com forte apelo à teatralidade da luz, o espetáculo nasceu como experimento cênico, ganhou consistência poética explorando a sonoridade e a emoção. Tia Chiquinha é a saudosa matriarca da Família Bolão e respeitada por sua

¹³⁴ Curiaú é um Quilombo que agrega seis vilas: Extremas dos bairros do Ipê e Novo Horizonte, Mocambo, Canteiro Central, Curiaú de Fora e Curiaú de Dentro – onde residem várias famílias ligadas entre si por laços de sangue e afinidade.

contribuição à cultura popular. Hoje, existe o grupo cultural “Raízes do bolão”, muito tradicional, quando se trata de tocar e cantar Marabaixo e Batuque, além de serem exímios confeccionadores de tambores e caixas de percussão. O grupo ainda reside e resiste no quilombo do Curiaú, onde mantém a tradição de cantar ladrões¹³⁵ (cânticos) que falam de situações diversas do cotidiano e de temas religiosos. Formam o grupo os tocadores, dançadeiras e cantadeiras da família como os netos, filhos, tios e sobrinhos.

No elenco do espetáculo “Flor do Bolão” pela Cia, Cangapé, estão: Alice Araújo, Cleber Barbosa, Mauro Santos e Washington Silva, que dão vida aos bonecos e objetos que provocam o encantamento do espectador. Todas as ações alumiadas sob o projeto de iluminação elaborado por Emerson Rodrigues. O espetáculo tem duração de vinte minutos, o que, com certeza, deixa o gostinho de querer mais, no espectador.

Imagem 91: Teatro animado – Flor do Bolão



Fonte: <https://www.diariodoamapa.com.br/cadernos/nota-10/espetaculo-flor-do-bolao-e-apresentado-nesta-sexta-13-em-macapã/>

No teatro de formas animadas, o gênero que mais conhecemos é o teatro de bonecos o qual, de maneira geral, possui características do teatro de bonecos

¹³⁵ Ladrões são cânticos que entoam as danças do Marabaixo. Geralmente tem o caráter improvisado e retratam coisas cotidianas, históricas e culturais. São chamados de “ladrões” porque durante os desafios de improviso, os versos e as “deixas” podem ser roubadas por outro(a). Muito se assemelha aos desafios de rapper ou os repentes nordestinos (grifos meus)

européu, ou ocidental, esganiçado por um pensamento racionalista relegado ao imaginário infantil e popular. No oriente, no entanto, o teatro de bonecos continua em seu devido lugar, ligado ao sobrenatural e ao que há de melhor na tradição cultural. Nesse tipo de teatro, podemos incluir o uso de máscaras e objetos. Separados, pertencem a um gênero teatral específico; quando amalgamados, adquirem características próprias e constituem o teatro de formas animadas. Essas formas podem ser bonecos e máscaras, assim como objetos naturais ou construídos e com determinadas funções sempre ligadas ao movimento. Este, o movimento, é a base da representação ou animação, pois é preciso que se crie a ilusão de uma execução, sem o qual não existe o ato teatral.

Quando estendemos essa classificação para outros elementos e objetos, é preciso ter em mente que quaisquer coisas inanimadas, podem ser tornar animadas com a habilidade do ator/atriz, que se torna um ator/atriz animador e não manipulador, tendo em vista que, como afirma Ana Maria Amaral: O ponto central desta escolha é a ideia de anima que o animador proporciona aos bonecos, ou seja, ao serem animados eles adquirem “alma, passando a transmitir conteúdo e substâncias’ (AMARAL, 1996, p. 243). Halina Waszkiel descreve muito bem do que se trata a *animant* essencial para a caracterização do teatro com formas animadas:

Um boneco humanoide, um fantoche, um boneco de vara, uma efígie, uma marionete, sombras, uma máscara, qualquer objeto, um pedaço de tecido, inclusive um feixe de luz pode ser um *animant* quando é tratado como uma figura cênica, um parceiro num diálogo, um comunicador de ideias, um objeto estético que constrói a metáfora – algo que o ator leva ao palco e apresenta aos espectadores como o terceiro elemento da performance. Um encontro do ator e do espectador é a essência do teatro. A essência do teatro de bonecos é um encontro de três parceiros: o ator, o espectador e o boneco. (WASZKIEL, 2019, p. 213).

Como se pode observar, para além da habilidade no tratamento com bonecos, máscaras, iluminação e, claro, movimentos, há a produção e criação dos bonecos humanoides. Durante a entrevista realizada com o grupo, surpreendeu-me ao saber que nenhum dos membros tem formação ou conhecimento teórico ou prática sobre o teatro de formas animadas. Eles, literalmente, começaram do nada. Esse “nada” é o que dá título à primeira tentativa de fazer um espetáculo nesse formato, “O princípio do nada”. Todo o material de confecção é simples e feito com matéria-prima reciclável, coisas que

se pode encontrar na rua, no lixo ou em qualquer casa. A sua simplicidade de confecção é antitética em relação à representação. O espetáculo “Flor do Bolão” é verdadeiramente expressivo, imersivo, sensível e muito bem executado. A iluminação, somada aos movimentos e sonoplastia, enchem o ambiente, estabelecendo uma conexão entre espectadores, atores e a narrativa ali representada.

A questão do nordeste é muito forte. Eu trouxe isso para o grupo. Inclusive nossos primeiros textos vieram da cultura popular. Eu sou do Rio Grande do Norte, e essas formas animadas envolvendo bonecos eu trouxe de lá. Assim como trabalhar com rimas, versos...e aí, depois o grupo naturalmente transitou para outras áreas, como a circense. O Alenque Nobre, que montou o grupo com a gente, foi para Salvador fazer escola de circo, volta em 2009, dá uma oficina pra gente de iniciação. Mas esse foi um momento importante de transição pra gente sair da cultura popular e começar a experimentar outras vertentes. Por isso que eu digo que nossa genética tem caminhos tortos. (Washington Silva, em entrevista cedida em 17/03/2022)

Imagem 92: Espetáculo “Mistério no picadeiro”¹³⁶



Fonte: Arquivo pessoal de Washington Silva

Sensibilizo-me com a trajetória da Cia. Cangapé, acima de tudo, me solidarizo com o empenho, dedicação em fomentar cultura, arte e aprendizado na comunidade carente em que estão alocados, por trazerem à cena habilidades ignoradas. Considero-me um homem com privilégios, felizmente. Não me falta

¹³⁶ Da esquerda para a direita: Emerson Rodrigues (Palhaço Trupico), Mauro Santos (Palhaço Chimbinha) Alice Araújo (Palhaça Perualda) e Washington Silva (Palhaço Mulambo).

comida à mesa, consigo pagar as contas, tenho uma casa confortável e posso me dar ao luxo de, uma vez ou outra, viajar durante as férias escolares. Estive, durante muito tempo, fechado nessa bolha de homem branco com emprego formal. Contudo, durante o contato com essas pessoas, com esses artistas e, claro, com determinadas realidades, passei a enxergar com outros olhos o papel que a arte exerce sobre aqueles que indiretamente estão envolvidos no processo, por assim dizer. E, acima de tudo, aqueles que são afetados por ações como estas desenvolvidas pela Cia. de Teatro Cangapé.

O bairro em que as atividades do grupo são desenvolvidas é extremamente carente e os índices de criminalidade são altíssimos. Não há nenhum manual ou regra, muito menos obrigatoriedade, por parte dos artistas, quanto ao seu papel transformador-social, o Estado e as instituições públicas têm esse papel instituído, pois isto está na lei. Mas, a Cia Cangapé, entende que estar ali, promover arte, formação intelectual, esportiva, educacional é a sina da qual não pode se abster; é, pois, a única razão e o motivo de estar ali. Se nós tivéssemos um cangapé rolando, pulando, cambalhotando em cada bairro da cidade de Macapá, a vida com certeza seria no mínimo menos sofrida e menos desigual. Eis outro traço identitário da Cia, trabalhar com a arte inclusiva!

5. ÚLTIMO ATO: (IN)CONCLUSÃO – Fecham-se as cortinas para que se abram outras

Em 01 de fevereiro de 1977, a escritora Clarice Lispector foi entrevistada pelo jornalista e apresentador Júlio Lerner no programa *Panorama*, da TV Cultura. Trata-se de uma raridade, pois Clarice não gostava de dar entrevistas. Especificamente, naquela ocasião, a escritora estava demasiadamente cansada e transparecia uma tristeza profunda, que é comprovada em todas as suas respostas, apesar dela mesma afirmar ser uma pessoa muito alegre de modo geral. Ela acabara de escrever uma de suas obras mais conhecidas, *A Hora da Estrela*, não por acaso, é meu livro favorito, tendo lido pelo menos cinco vezes. No final da entrevista, Clarice afirma que está morta. Nesse mesmo ano, a escritora nos deixou.

Descrevo toda essa situação por muitos motivos e espero realmente que eu consiga me fazer entender, e se não for o caso, não me julguem tão severamente. Clariceando: Eu escrevo como penso. Primeiro, Clarice Lispector exerce sobre mim um fascínio e uma influência enorme, que me desperta inveja (Ah! Como eu gostaria de escrever minimamente como ela!); Segundo, como eu já afirmei, sua novela, *A Hora da Estrela*, das muitas leituras que fiz em toda minha vida, é a única que li mais de uma vez. Sua influência é tão grande que me tornei, nas horas vagas, um escritor, e publiquei seis livros até o momento. Em *(Des)graças e (In)delicadezas: sobras de pequenas criaturas* (2020), meu primeiro livro de contos (gênero no qual Clarice Lispector era mestra), a primeira narrativa é em sua homenagem, chamada *A Secretária de Rodrigo S.M.*¹³⁷; Terceiro, quando, finalmente, terminei meu quinto e último capítulo desta tese, senti-me verdadeiramente cansado, vazio por dentro.

Liguei a televisão, procurei qualquer programa besta para descansar a mente e foi aí que, nas sugestões, não sei por qual motivo (talvez coisas do cosmo ou uma brincadeira da cartomante de Macabéa), estava lá a entrevista que Clarice Lispector havia dado à TV Cultura. Já havia assistido incontáveis

¹³⁷ Aqui vale um esclarecimento: Rodrigo S.M. é o narrador que conta a história de Macabéa, a protagonista na novela de Clarice Lispector. Em minha mais louca criatividade, imaginei que esse escritor seria a própria Clarice, autora, e que ao observar sua secretária nordestina, escreveu *A Hora da Estrela*.

vezes essa entrevista, mas, naquele momento, ela foi muito significativa, afinal, todo o meu trabalho fora baseado em entrevistas. Por estar ainda com a mente fervilhando, tudo o que era perguntado à escritora, parecia de algum modo direcionado a mim. Conseguia estabelecer relações das perguntas com o que eu havia feito durante esses três anos. Não o objeto em si, mas a maneira como percorri esse percurso e também como me sentia naquele instante-agora. Portanto, como esse espaço é meu, e unicamente meu, vou fazer ao meu modo, sob as minhas regras.

Júlio Lerner: Você poderia nos dar uma ideia do que era a produção adolescente Clarice Lispector?

Clarice Lispector: Caótica, intensa e inteiramente fora da realidade da vida

Escrever uma tese de doutorado, para um programa de pós-graduação, que tem como um dos seus pilares: produzir, discutir e fazer ciência, é um desafio à minha escrita e, talvez, eu seja imaturo linguisticamente para uma escrita peremptória, nos modelos cartesianos. Foi um conflito, uma luta interna em que de um lado estava o pesquisador e do outro o escritor, que só quer escrever para se fazer entender. Busquei, durante toda essa jornada, um equilíbrio; procurando evitar os adjetivos, eternos perturbadores da ordem da língua, mas foi inevitável. Algumas vezes, fui direto e outras divaguei, deixando que minhas emoções falassem mais alto. Pensei: ora, se estou em uma pós-graduação em artes, por que não escrever de maneira mais livre, subjetiva, solta e poética? Se eu não consegui, deixo que os outros me digam. Mas, independentemente de quaisquer avaliações quanto a isso, posso pelo menos afirmar que escrevi como eu queria escrever de modo: caótico, intenso e meio fora da realidade do que se espera – nos moldes tradicionais – na academia.

Júlio Lerner: A partir de qual momento você efetivamente decide assumir a carreira de escritora?

Clarice Lispector: Eu nunca assumi. Eu não sou uma profissional. Eu só escrevo quando eu quero. Eu sou amadora e faço questão de ser amadora. Profissional é aquele que tem obrigação consigo mesmo em escrever, ou com relação ao outro. Agora eu, faço questão de não ser uma profissional. Para manter a minha liberdade.

A palavra “Amador” sempre me serve de referência à ideia de amar e sentir dor. Eu me considero amador. Não aquele que ama a dor, mas aquele que

sabe que amar também é sentir dor. Essa pesquisa me fez refletir sobre a condição de muitos artistas que amam o que fazem e, ao mesmo tempo, precisam sofrer pela condição de ser artista em uma região em que a cultura teatral é pouco valorizada, e ainda assim, continuam produzindo arte. Como Tina Araújo e Daniel de Rocha que, a duras penas, tentam manter seu pequeno e aconchegante Teatro Marco Zero e que sofreram a humilhação de serem expulsos por fazerem sua arte. As dificuldades enfrentadas pela Cia. Cangapé, em bairro periférico da cidade de Macapá, e a despeito de quaisquer dificuldades, continuam mantendo projetos sociais; e, claro, Joca Monteiro, que parece ter vindo ao mundo como artista, com o objetivo único de ajudar os mais carentes, estando ele mesmo em situação de desconforto social. São histórias de amor e dor. Nenhum dos artistas apresentados neste trabalho são amadores, na acepção da palavra. São amadores porque amam o que fazem e sofrem, muitas vezes por isso, por não serem compreendidos, respeitados ou valorizados.

**Júlio Lerner: A sua produção ocorre com frequência?
Tem período de produzir intensamente?**

Clarice Lispector: Tem períodos de produzir intensamente e tem períodos de hiatos, em que a vida fica intolerável.

Júlio Lerner: Esses hiatos são longos?

Clarice Lispector: Depende. Podem ser longos e eu vegeto nesse período. Ou, para me salvar, eu lanço outra coisa. Por exemplo, eu acabei a novela, estou meio oca. Então estou fazendo histórias para crianças.

Por diversas vezes, eu pensei que não iria conseguir. O início é sempre muito difícil, porque de algum modo você não sabe por onde começar ou quais caminhos trilhar. Aliás, pensando em caminhos, em uma pesquisa que envolve artes e artistas, há muitas vias, alguns becos sem saídas, encruzilhadas, forquilhas e até atalhos. Aliás, lembrei das aulas da disciplina Atos de Escritura (PPGARTES), um dos pontos relevantes sobre pesquisar, é o das surpresas, desvios que, por vezes, ou quase sempre, conduzem o pesquisador a estar atento aos atalhos. Eu me vi diante de todos esses cenários. Precisei tomar algumas decisões que, só durante a pesquisa, somos obrigados a tomar: uma delas foi referente a quais grupos trazer à discussão sem que outros – o bendito recorte da pesquisa –, que não puderam fazer parte desta escrita, se sentissem ofendidos, tamanha sua importância ao teatro desenvolvido no Amapá.

São decisões tão difíceis quanto sofríveis, o tal do afunilamento da pesquisa ou delimitação do corpus. Deixei nesse caso que o acaso me levasse e me arrisquei, sem saber o que viria como resultado dessa decisão. Primeiro, uma pesquisa sobre grupos teatrais no Estado do Amapá estava ampla demais. Afinal, só na cidade de Macapá, capital do Estado, havia pelo menos mais de trinta grupos em atividade. Todos com sua história e contribuição à cultura local teatral, optei por falar apenas da cidade, tendo em vista que moro há muito tempo em Macapá; a segunda decisão, igualmente dolorosa, foi sobre quais grupos nesse conjunto enorme, deveria descrever (outro crivo necessário), escolhi falar daqueles há mais tempo em atividade e que possuíam certa consistência e persistência de trabalhos.

Selecionei pelo menos dez grupos, de um total de aproximadamente trinta e dois, que havia identificado no início das buscas; no entanto, como afirmei antes, as coisas foram tomando rumos muito ao acaso, seja pelo tempo que tinha disponível, pelo meu estado de espírito e até pela disponibilidade dos grupos em me fornecer material e entrevistas. Pronto! Cheguei em um total de sete grupos estudados. Devo dizer que esse último ponto foi bastante crucial. Tive muita dificuldade para conseguir entrevistas, reunir com artistas e coletar material, esta talvez seja a sina do pesquisador, afinal, se fosse fácil, provavelmente perderia sua graça.

Ao final, eu agora posso dizer que me sinto oco por dentro. Eu, agora, só existo e vegeto, como disse Clarice. Estou em hiato e ansiando para me dedicar a outros projetos, dos quais não tenho prazo oficial para terminar; talvez escrever um novo livro de contos ou, quem sabe, uma história infantil.

Júlio Lerner: Se você não pudesse mais escrever, você morreria?

Clarice Lispector: Eu acho que quando eu não escrevo, eu estou morta.

Júlio Lerner: Esse período...

Clarice Lispector: É muito duro o período entre um trabalho e outro e ao mesmo tempo é necessário para haver uma espécie de esvaziamento da cabeça, para poder nascer uma outra coisa, se nascer. É tudo tão incerto.

Minha orientadora, professora Bene Martins, certa vez me falou de um possível pós-doutorado, em Portugal. Apesar de ter pensando sobre o assunto, agora eu só quero ficar em suspensão, porque a vida para mim está intolerável.

Preciso descansar, me renovar e me preencher outra vez. Mas, é tudo tão incerto!

Júlio Lerner: Você se considera uma escritora popular?

Clarice Lispector: Não. Me chamam até de hermética como é que pode ser popular

Júlio Lerner: E como você enxerga essa observação que nós colocamos entre aspas, “hermética”?

Clarice Lispector: Bom, eu me compreendo.

Eu também me compreendo. Porém, não se trata apenas de mim. Este projeto, este trabalho, esta pesquisa, não fala apenas de mim. Fala de pessoas, de artistas, de contextos. De alguma maneira, esses quatro anos que dediquei aos estudos, precisam ter valido de algum modo. Desejo imensamente que eu possa ser lido, estudado, pesquisado, que este trabalho ecoe não por seu caráter inovador, surpreendente ou inédito, mas sim por trazer um novo olhar para o que é produzido na cidade de Macapá. Por isso, tratei com tanto respeito os artistas e seus trabalhos, sem, evidentemente, mascarar as realidades que se assuntavam, sejam elas políticas, sociais ou culturais.

Apesar de temer um pouco sobre o que registrar de tantas carências e descasos com a cultura, educação, condições socioeconômicas que tanto prejudicam o trabalho dos nossos artistas, preferi ser transparente, por exemplo, no que se refere à corrida de editais, ou ao descaso em relação aos espaços público e à falta de projetos e políticas de incentivo à cultura. Por isso mesmo, tive o cuidado em transcrever tal qual me foram ditas as palavras em cada entrevista, assim como as indignações, os anseios, as culpas e as críticas. Fiz questão de descrever o cenário, sem maquiá-lo e até me desnudar do papel de pesquisador e expressar indignação. Não sou hermético, ainda que a maioria das pessoas possam me ver dessa maneira. E nem quero ser. Prefiro escrever com sinceridade, na clareza dos discursos e assim transportar alguma verdade aos leitores deste trabalho.

Júlio Lerner: Em que medida o trabalho de Clarice Lispector, no caso específico de “Mineirinho”, pode alterar a ordem das coisas?

Clarice Lispector: Não altera em nada. Eu escrevo sem esperança que eu altere qualquer coisa.

Júlio Lerner: Então por que continuar escrevendo, Clarice?

Clarice Lispector: E eu sei? Porque no fundo a gente não tá querendo alterar as coisas, a gente tá querendo desabrochar de um modo ou de outro.

Eu, verdadeiramente, não espero que meu trabalho seja transformador, muito menos espero que altere quaisquer realidades. Pesquisei porque senti a necessidade de um olhar realista sobre o que é produzido em matéria de arte teatral, na cidade de Macapá. Mas algo mudou, pelo menos em mim: antes, apesar de me considerar um homem que aprecia e consome artes, tinha uma visão míope sobre o teatro na região – “é só palhaçaria”, “só fala de sacanagem e pornografia”, “não há produção teatral na cidade”...e por aí iam os discursos de alguém que falava com a boca cheia de certeza, mas nunca procurava saber. E eu não era o único. Um exemplo bem claro da cegueira coletiva, envolvia meus amigos próximos, quando curiosos sobre meu objeto de pesquisa, os grupos teatrais – “E tem grupo de teatro em Macapá? Eu só conheço o *Bar caboclo*”, “Só assisti *Uma cruz para Jesus*. Isso porque é apresentado todos os anos na Fortaleza de São José”. Quando soube que existia esse número considerável de grupos na cidade, foi um choque. Quis saber mais, conhecer mais, descobrir mais. Se essa tese vai mudar o pensamento daquele(a) que se aventurar a lê-la, só o tempo dirá. Entretanto, posso afirmar que eu me alterei, desabrochei, no que se refere ao entendimento, encanto e importância dos trabalhadores do teatro.

Júlio Lerner: No seu entender, qual é o papel do escritor brasileiro hoje em dia?

Clarice Lispector: De falar menos possível.

Eu quero falar mais. Apesar de estar demasiadamente cansado, muito natural para quem se debruçou há tanto tempo, não penso em parar de estudar. Minha professora e orientadora, sempre defende que nenhuma pesquisa acaba, há sempre mais o que dizer, investigar; porque os olhares mudam, as percepções são outras e as realidades, por serem vivas, modificam-se, passíveis de leituras e releituras. “Final de percurso, ou melhor, interrupção de um trabalho que solicita e exige a realização de outros, já que interpretar aspectos da Amazônia, sejam eles quais forem, é tarefa de Sísifo.” (MARTINS, 2020, p. 257).

Júlio Lerner: O cenário dessa novela (A hora da estrela) é...?

Clarice Lispector: É Rio de Janeiro. Mas o personagem é nordestino, de Alagoas. Eu morei em Recife, eu morei no Nordeste, eu me criei no Nordeste. E depois no Rio de Janeiro tem uma feira do Nordeste, em São Cristóvão e uma vez eu fui lá, e peguei o ar meio perdido do Nordeste no Rio de Janeiro, daí começou a nascer a ideia. Depois eu fui em uma cartomante e ela me disse várias coisas boas que iam me acontecer e imaginei, quando tomei o taxi de volta, que seria muito engraçado se um taxi me pagasse e me atropelasse e eu morresse depois ter ouvido todas essas coisas boas.

Afirmo em minha introdução e reitero que, apesar de natural do Estado do Pará, escolhi o Amapá para viver e sou feliz aqui. Vou além: sou grato. Foi/é nesta terra que tive/tenho amores e desamores; foi/é o Amapá que me acolheu/acolhe; me valorizou/valoriza profissionalmente; me deu/dá a oportunidade de conquistar coisas que jamais imaginara em épocas passadas. Há quase vinte anos morando em Macapá, sentira que chegara a hora de falar sobre este lugar, as pessoas, sua cultura...para tal, escolhi o teatro como manifestação de um povo. Aventurando-me por este caminho, fiz deste trabalho meu agradecimento. Não imaginava, em 2006, que viveria por tanto tempo no Amapá. Talvez eu devesse, na ocasião, buscar consulta com uma cartomante, no entanto, o prazer de viver está na descoberta, na surpresa e incerteza do que virá.

Júlio Lerner: Dos seus trabalhos, qual aquele que você acredita que mais atinja o público jovem?

Clarice Lispector: Depende. Depende inteiramente. Por exemplo, o meu livro “A paixão Segundo G.H”, um professor de Português do Pedro II veio lá em casa e disse que leu quatro vezes o livro e não sabe do que se trata. No dia seguinte, uma jovem de 17 anos, universitária disse que esse é o livro de cabeceira dela. Quer dizer, não dá pra entender.

Júlio Lerner: Isso já aconteceu em relação a outros de seus trabalhos?

Clarice Lispector: Também aconteceu com outros de meus trabalhos. Ou toca, ou não toca. Suponho que entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato. Tanto que o professor de Português e literatura, que devia ser o mais apto a me entender, não entendia. E a moça de 17 anos lia e relia o livro. Parece que eu ganho na releitura, o que é um alívio.

Caso alguém, dentro ou fora da academia, em algum momento, se interessar por este trabalho, será um alívio. Considero meu trabalho atemporal na medida que, ainda que este retrate um presente, ao mesmo tempo, funciona como um discurso que há anos vem sendo reiteradamente discutido – a falta de incentivo à cultura, a existência de profissionais criativos e com produções genuínas na região. Os grupos fenecem, mas sua arte fica e frutifica. Espero que outros venham a fazer pesquisas como a minha, mantendo assim a importância da produção artística local. Afinal, nós sempre ganhamos na reeleitura. Não espero reconhecimento dos intelectuais, mas se uma jovem de 17 ou 18 anos do curso de Licenciatura em Teatro buscar minha tese, como ponto de partida para uma nova pesquisa, meu trabalho se tornará útil e satisfatório.

Júlio Lerner: Você acredita que uma pessoa vá a uma livraria especificamente comprar um livro de Clarice Lispector.

Clarice Lispector: Parece que isso acontece. Eu sei porque às vezes me telefonam e perguntam em que livraria encontram meu livro. É que no fundo eu escrevo muito simples, sabe?

Júlio Lerner: Isso acontece ainda agora de você produzir alguma coisa e rasgar?

Clarice Lispector: Eu deixo de lado... não, eu rasgo sim.

Júlio Lerner: É produto de reflexão ou uma emoção...

Clarice Lispector: Raiva, um pouco de raiva.

Júlio Lerner: Com quem?

Clarice Lispector: Comigo mesmo.

Júlio Lerner: Por que, Clarice?

Clarice Lispector: Sei lá. Eu estou meio cansada.

Júlio Lerner: Do quê?

Clarice Lispector: De mim mesma.

O meu cansaço não se deve apenas ao trabalho, com isso eu posso lidar, mas por outros fatores. Pesquisar, escrever durante uma pandemia não foi tarefa fácil. Apesar de vazio agora, eu estou feliz por ter chegado aqui, com saúde, com vida. Nesse percurso, vi parentes e amigos partirem muito cedo. Tive que ficar em casa e mudar minha rotina, preso em uma prisão sem muros. Não é novidade para ninguém, pois o mundo passou por isso. O setor cultural sofreu impiedosamente: com os dismantelos do governo, perdendo artistas precocemente. Mas, também houve superação: Vieram as *lives* e os duvidosos projetos de leis que amparavam financeiramente os artistas. Porém, o artista só

vive quando faz arte, quando está no palco. A criatividade morreu por um período, para renascer mais tarde. Vários grupos aqui estudados relataram as condições sofríveis pelas quais foram obrigados a superar. Eu também quis rasgar tudo, jogar tudo fora, desistir. Acredito que nunca os psicólogos e psicanalistas tiveram tanto trabalho, quando eles mesmo também necessitavam de ajuda. Fomos resilientes, superando a depressão, a raiva, a dor.

Júlio Lerner: Mas você não renasce e se renova a cada trabalho novo?

Clarice Lispector: Bom, agora eu morri. Vamos ver se eu renasço de novo. Por enquanto eu estou morta. Falando do meu túmulo.

Posso afirmar que pelo menos superei a vontade de morrer e estou no limbo, me preparando para renascer. Isso se deve porque vi renascer muitos dos grupos que aqui são objetos deste estudo. Grupos como *Trecos In Mundos* e *Casa Circo* que, no frescor da juventude, desejam produzir mais, criar mais, fugindo de padronizações e explorando a criatividade...A *Cia Marco Zero* continua em pé, abrindo as portas do seu pequeno teatro para quem quiser fazer arte; *Os Desclassificáveis* incomodam com seus discursos, mexendo com o brio da sociedade em seu Bunker; *Língua de trapo* está por aí, rindo, fazendo os outros rirem da própria condição; O *Ói nóiz akí*, com sua experiência, insiste na promoção de eventos, disseminando cultura e brigando por mais condições aos grupos de teatro; *Cangapé* segue dando cambalhotas e saltando obstáculos sociais; Joca Boboca não para de tentar deixar a vida menos miserável.

Eu gostaria de poder falar de outros tantos artistas, de outros tantos grupos. Espero ter, mais à frente, a oportunidade de fazê-lo, pois eu estou VIVO. E prometo fazê-lo com o mesmo esmero e maior dedicação, sob condições mais favoráveis. Parafraseando a grande dama do teatro brasileiro, Fernanda Montenegro, durante uma premiação internacional, por seu trabalho como atriz, no filme de Walter Salles, *Central do Brasil* (1998), discursou: “Meu inglês não é bom, mas minha alma é melhor”. Posso não ter escrito com perfeição e até me esquecido do exigido teor científico, mas meu intento foi o melhor e sei que expressei um pouco da minha alma, neste percurso acadêmico. Alma ávida por outros começos, naturalmente, prenhes de criação advinda das subjetividades poético-criativas, humanamente necessários, hoje e sempre!

6. REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, J., NOE, M.O **Palco e a Rua: A Trajetória do teatro do Grupo Galpão**. Belo Horizonte: PucMinas, 2006.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas: Máscaras, Bonecos, Objetos**. 3ª ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

WASZKIEL, Halina. **Teatro de Formas Animadas**. Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, [S. l.], v. 2, n. 21, p. 208-221, 2019. DOI: 10.5965/2595034702212019208. Disponível em <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034702212019208> Acessado em: 22/07/2022.

ASSIS, Machado de. **Crítica Teatral**. São Paulo: Jackson, 1942.

ATTALI, J. (1993). **Nomadismo e liberdade**. *Estudos Avançados*, 7(17), 171-184. Recuperado de <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9615>

BAENA, Antônio Ladislau Monteiro. **Compêndio das Eras da Província do Pará. Pará: Typographia de Santos, e Santos Menor, 1838**. Biblioteca Arthur Reis, registro nº 1287 – 05/03/202. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFPA. Disponível em: <https://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/98>. Acesso em: 13 jan. 2020.

_____. **Arte e Iminência**. In: Catálogo da 30ª Bienal de São Paulo: A Iminência das Poéticas. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012, pp. 20-25.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Ambivalência**. Tradução de Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BARAÚNA, Tânia. **Considerações sobre a Pedagogia do Oprimido de Paulo freire e a metodologia do Oprimido de Augusto Boal**. In: Augusto Boal: Arte, Pedagogia e Política. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013.

BARAKA, Amiri. **“O teatro revolucionário”**, Contrapelo – caderno de estudos sobre arte e política, a. 1, n. 1, junho de 2013 [1964], p. 6-9.

BARRETO, Gabriela Mafra. **A cidade como cena para grupos teatrais: o caso do Grupo Galpão, Grupo Armatrix e do Teatro da Vertigem**. 170f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e urbanismo) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

BERNARDI, B. **Introdução aos Estudos Etno-Antropológicos**. Lisboa: Edições 70, 1997

BHABHA, H. K. **Arte e Iminência**. In: Catálogo da 30ª Bienal de São Paulo: A Iminência das Poéticas. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012, pp. 20-25.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1977.

BRASIL, Movimento Brasileiro de Alfabetização Assessoria de Organização e Métodos. **MOBRAL: Sua Origem e Evolução**. Rio de Janeiro, 1973.

BRITO, Sandro da Silva & ROCHA, Lorrane Stefany da Costa. **Memorial: Cartografia poética da Cia. Trecos In Mundos**. 79f. Memorial de conclusão de curso (Graduação em Teatro) – Departamento de Letras, Artes Visuais, Jornalismo, Teatro e Libras da Universidade Federal do Amapá, Macapá, 2018.

CALLAÇO, Vera Regina Martins & SANTOLIN, Rosane Faraco. **As revistas, seu público e a modernização da cidade. Projeto de Pesquisa “O teatro de revista seduz a elite de Florianópolis na década de 1920”**, orientadora Prof^a Dr^a Vera Regina Martins Collaço, Departamento de Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC. Acessado em: http://www1.udesc.br/arquivos/porta_antigo/Seminario18/18SIC/PDF/044_Vera_Collaco.pdf

CARREIRA, André [et al.] (org.). **Metodologia da Pesquisa em Artes cênica**. Rio de Janeiro, RJ: 7 Letras, 2006.

CHAUI, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1996.

COHEN, Samantha Agustin. **Teatro de grupo: Trajetória e relações**. Impressões de uma visitante. Joinville, SC: Editora Univille, 2010

DAMATTA, Roberto. **A Casa e a Rua: Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, Vol. 1

_____. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: Editora HUCITEC/Edições Mandacaru. 2006.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Cartografias dos estudos culturais – Uma versão latino-americana**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

FONSECA, T. M. G. & KIRST, P.G. **Cartografia e devires: a construção do presente**. Porto alegre: UFRGS, 2003.

GERHARDT & SILVEIA (Org.). **Metodologia da pesquisa**. Editora da UFRGS, 2009. Porto Alegre/RS.

Grupo Teatro Invertido. **Cena invertida: dramaturgia em processo**. Belo Horizonte, MG: Edições CPMT, 2010. In: **Próximo ato: Teatro de grupo / Antônio**

Araújo, José Fernando Azevedo e Maria Tendlau (Org.). São Paulo/SP: Itaú Cultural, 2011

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2006.

LEMOS, Juliana Souto. **A dramaturgia escrita por mulheres em Macapá (AP): 1996 a 2016**. 136f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Mestrado da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017

LÓPEZ, Gabriela Lima. **O método etnográfico como um paradigma científico e sua aplicação na pesquisa**. Revista Textura – Revista de educação e letras. 1999. Disponível em: <http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/view/660/>

LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli E.D.A. **Pesquisa em educação: abordagens qualitativas**. São Paulo: EPU, 1986

MARTINS, Bene. **Imagens-conceituais da Amazônia: Olhares interculturais**. Universidade Federal do Pará, Programa de Pós-graduação em Artes. Belém/Pará, 2020.

MELO, Elderson. **Teatro de Grupo: Trajetória e prática do teatro acriano (1970-2010)**. Jundiaí/SP: Paco Editorial, 2016

MINTZBERG, Henry. **Criando Organizações Eficazes: estruturas em cinco configurações**. São Paulo : Atlas, 1995a.

_____. **Estrutura e Dinâmica das Organizações**. Lisboa : Dom Quixote, 1995b.

NOVAES, A. **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

OLIVEIRA, Maxwell Ferreira de. **Metodologia científica: Um manual para a realização da pesquisa em Administração**. Catalão: UFG, 2011.

PALHANO, Romualdo Rodrigues. **Dramaturgia amapaense**. João Pessoa, PB: Sal da Terra, 2015.

_____. **Arque com Arte: cultura, arte e educação no Amapá**. Macapá, AP: UNIFAP, 2014.

_____. **Curso de teatro no Amapá: concepções e proposições para o Ensino Superior**. João Pessoa, PB: Sal da Terra, 2013

_____. **Artes Cênicas no Amapá: Teoria, Textos e Palcos**. João Pessoa, PB: Sal da Terra, 2011

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PENNAFORT, H. B. **Síntese de dois governos**. Macapá: Edição do Autor, 1994

PICHON-RIVIÈRE, Enrique. **O processo grupal**. Tradução de Mauro Aurélio Fernandes Velloso e Maria Stela Gonçalves. 7 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A cena em ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PIRANDELLO, L. **O humorismo**. São Paulo: Experimento 1996.

REIS, Demian Moreira. **Caçadores de risos: o mundo maravilhoso da palhaçaria**. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia. 2010.

SAMPAIO, João de Deus Santos. **Ordem e progresso? Ações de normalização e controle no Grupo Escola Barrão do Rio Branco de Macapá/AP (1944-1956)**. Dissertação de mestrado (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação. Universidade Federal do Amapá. 2019

SCHECHNER, Richard. **Dialogando com Augusto Boal**. In: Augusto Boal. Arte, Pedagogia e Política. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013.

SESC – Serviço Social do Comércio. **Política cultural**. SESC - Departamento Nacional. Rio de Janeiro, 2005.

_____ **Catálogo – Palco Giratório. Circuito nacional**. Rio de Janeiro: Sesc - Departamento Nacional, 2019

SILVA, E. **O fazer teatral: uma forma de resistência**. Fortaleza: Edições UFC, 1992.

SILVA, Edinice Mei. **A organização excelente: diretrizes para o grupo teatral**. 224f. Tese (Doutorado em Engenharia de Produção) – Programa de Pós-graduação em Engenharia de Produção da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2001.

SILVA, Jayne Alves da. **Aspectos históricos da construção do Teatro das Bacabeiras: Um recorte da memória da cena cultural em Macapá, Amapá**. 55f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura em Teatro) – Departamento de Letras, Artes Visuais, Jornalismo, Teatro e Libras da Universidade Federal do Amapá, Macapá, 2019.

SILVA, Lajosy. **A encenação de *Bent*, de Martin Sherman no Brasil durante a ditadura militar (1981) e pós-ditadura militar (2006)**. LUMEN ET VIRTUS: Revista interdisciplinar de cultura e imagem. Vol. X. N^o 26. Dezembro de 2019.

SOUZA, Manoel Azevedo de. **Imagens, memórias e discursos: a construção das identidades amapaenses no Jornal Amapá – 1945 a 1968**. Tese (Doutorado em Sociologia) – Centro de Humanidades. Universidade Federal do Ceará. 2016.

TARTUCE, T. J. A. **Métodos de pesquisa**. Fortaleza: UNiCE – Ensino Superior, 2006. Apostila. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cursopgdr/downloadsSerie/de-rad005.pdf>>. Acesso em: 27 de nov. 2021.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WOLCOTT, H.W. **Criteria for an ethnographic approach to research in education**. *Human Organization*, 34:111-128, 1975.

WOODS, Peter. **La escuela por dentro: la etnografía en la investigación educativa**. Barcelona : Paidós, 1987.