

FLAVIANO SOUZA E SILVA

ATOS DE PRAZER:

O Grupo Palco & Rua e o teatro amador na cidade de

Ouro Preto - 1976 a 2012

ESCOLA DE BELAS ARTES/UFMG

BELO HORIZONTE

2014

FLAVIANO SOUZA E SILVA

ATOS DE PRAZER:

O Grupo Palco & Rua e o teatro amador na cidade de  
Ouro Preto - 1976 a 2012

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Mariana Lima e Muniz

BELO HORIZONTE

2014

Silva, Flaviano Souza e, 1975-

Atos de prazer [manuscrito] : o grupo Palco & Rua e o teatro amador na cidade de Ouro Preto - 1976 a 2012 / Flaviano Souza e Silva. – 2014. 151 f. : il.

Orientadora: Mariana de Lima e Muniz.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2013.

1. Grupo Palco & Rua – Teses. 2. Teatro amador – Ouro Preto (MG) – 1976-2012 – Teses. 3. Teatro amador brasileiro – Séc. XVII–XXI – Teses. 4. Teatro – Belo Horizonte (MG) – Séc. XX-XXI – Teses. 5. Teatro brasileiro – Teses. I. Muniz, Mariana de Lima e, 1976- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 792.0981



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **FLAVIANO SOUZA E SILVA** Número de Registro **2011711082**.

Titulo: “**ATOS DE PRAZER: O Grupo Palco & Rua e o teatro amador na cidade de Ouro Preto – 1976 a 2012**”

---

Profa. Dra. Mariana de Lima e Muniz – Orientadora - EBA/UFMG

---

Profa. Dra. Lúcia Gouvêa Pimentel – Titular - EBA/UFMG

---

Prof. Dr. Rogério Santos – Titular – UFOP

Belo Horizonte, 02 de Setembro de 2013

*Ao meu filho João Pedro, motivo de tudo.*

## AGRADECIMENTOS

**À Prof. Dra. Mariana Lima Muniz**, pelo abraço incondicional ao projeto e pela orientação suave e competente;

**À Prof. Dra. Lucia Gouvêa Pimentel**, pelo olhar mais que dedicado nas linhas e entrelinhas;

**Ao Prof. Dr. Rogério Santos**, pelas fontes e referências fundamentais;

**Ao Prof. Dr. Wiliam Augusto Menezes**, pelas novas referências em produção e recepção textual;

**Ao Prof. Dr. Fernando Mencarelli**, pela gentileza nas observações precisas;

**À Maria Helena Kühner**, por seu amor e luta pela causa do teatro amador no Brasil;

**Ao João Batista Tattu Penna**, por apresentar o teatro a duas gerações de ouropretanos;

**Aos alunos** contemporâneos do Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, pela generosidade da troca;

**À Alessandra Maria Gonçalves e Silva**, pela geração de energia em mim;

**Aos atores** de teatro amador da minha querida Ouro Preto.

**Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq** por financiar esta pesquisa através de Bolsa de pós-graduação – Mestrado GM.

*A ideia de retomar o fio da meada, depois de alguns anos de afastamento, transformou-me de novo na estudante que nunca deixei de ser e na amadora que sempre fui - pois fazer teatro ou é um ato de amor ou não é nada.*

Luiza Barreto Leite

## RESUMO

O presente trabalho apresenta um panorama do teatro amador no Brasil entre os séculos XVII e XXI, e na cidade de Belo Horizonte entre os séculos XX e XXI. Discute o prazer como força motivacional para o modo amador de fazer teatro. Aponta características comuns aos grupos amadores do Brasil. Expõe elementos de conexão artística entre as cidades de Belo Horizonte e Ouro Preto. Relaciona eventos teatrais e grupos amadores importantes para o entendimento do fazer teatral na cidade de Ouro Preto no período compreendido entre 1976 e 2012. Toma como objeto de estudo o grupo de teatro amador ouro-pretano *Palco & Rua*, apresentando seu histórico e suas características mais marcantes.

**Palavras-chave:** Teatro amador. Teatro em Ouro Preto (Minas Gerais, Brasil). Grupo Palco & Rua.



## ABSTRACT

This work presents an overview of the amateur theatre in Brazil between the 17th and 21st centuries and in the city of Belo Horizonte (Minas Gerais, Brazil) between the 20th and 21st centuries. It discusses pleasure as a motivational force for amateur theatre and detects common characteristics of Brazilian amateur groups. It also exposes elements of artistic connection between the cities of Belo Horizonte and Ouro Preto and identifies theatrical events and amateur groups which are important to understanding theatre in the city of Ouro Preto in the period between 1976 and 2012. Finally, the amateur theatre group from Ouro Preto, *Palco & Rua*, is taken as object of study, having its history and most striking features presented.

**Keywords:** Amateur theatre. Theatre in Ouro Preto (Minas Gerais, Brazil). *Palco & Rua* group.

## SIGLAS

Este quadro inclui as siglas que aparecem em várias partes do texto. Não estão incluídas aqui as siglas que aparecem apenas uma vez, já que essas vêm acompanhadas do significado no próprio texto.

CONFENATA	Confederação Nacional de Teatro Amador
DEART	Departamento de Artes da UFOP
FENATA	Federação Nacional de Teatro Amador
FESTIMINAS	Festival de Teatro de Minas Gerais
FETEMIG	Federação de Teatro de Minas Gerais
FUNARTE	Fundação Nacional de Arte
IFAC	Instituto de Filosofia Arte e Cultura a UFOP
INACEN	Instituto Nacional de Artes Cênicas
SNT	Sistema Nacional de Teatro
SONATA	Sociedade Nacional de Teatro Amador
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFOP	Universidade Federal de Ouro Preto

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....</b>	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO I - O TEATRO AMADOR NO BRASIL - CAMINHOS E DESCAMINHOS .....</b>	<b>18</b>
1.1 O Teatro Amador .....	18
1.2 Meados do século XX – caminhos .....	21
1.3 1964 – Um duro golpe no caminhar .....	30
1.4 1974 – Reorganizando os passos .....	33
1.5 A FETEMIG .....	39
<b>CAPÍTULO II - ATOS DE PRAZER .....</b>	<b>42</b>
2.1 O ator amador e o fazer teatral.....	45
2.2 Grupos amadores .....	47
2.2.1 Os grupos amadores e suas características .....	50
2.2.1.1 A rotatividade dos membros .....	50
2.2.1.2 Problemas de registro .....	51
2.2.1.3 Utilização dos grupos amadores como espaço de informação para o profissionalismo .....	52
2.2.1.4 Qualificação .....	53
<b>CAPÍTULO III - PANORAMA DO TEATRO AMADOR EM OURO PRETO - 1976 A 2012 .....</b>	<b>56</b>
3.1 O Triunfo Eucarístico .....	56
3.2 A Contribuição de Carlos Versiani .....	57
3.3 O Grupo de Teatro da Pastoral da Juventude .....	58
3.4 O teatro universitário em Ouro Preto – O Curso Livre e o Curso de Graduação .....	62
3.4.1 O Curso de Teatro DEART / IFAC .....	62
3.4.2 O Curso de Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto .....	64
3.4.2.1 O Mambembe .....	65
3.5 Outro grupos de teatro amador ouropretanos .....	66
3.6 Belo Horizonte e Ouro Preto – conexões .....	67
3.6.1 O Festival Estudantil de Teatro (FETO) .....	69
3.7 O Teatro Amador em Belo Horizonte – Um breve panorama .....	70
<b>CAPÍTULO IV - O GRUPO PALCO &amp; RUA .....</b>	<b>77</b>
4.1 Histórico .....	77
4.2 A formação do ator .....	78
4.3 O repertório de peças .....	80
4.4 Características .....	80
4.4.1 A rotatividade dos membros .....	81
4.4.2 Problemas de registro .....	82
4.4.3 Utilização do Grupo como espaço de informação para o profissionalismo .....	84
4.5 Conexão Palco & Rua e Belo Horizonte .....	85

4.6	O fim do grupo .....	86
4.7	O legado social .....	89
4.8	Tattu Penna – um personagem fundamental .....	91
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>		<b>93</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>		<b>97</b>
<b>APÊNDICES .....</b>		<b>102</b>
APÊNDICE A	Entrevista com João Batista Tatu Pena (Tattu Penna) .....	102
APÊNDICE B	Lista de entrevistados e suas profissões em 2013 .....	122
APÊNDICE C	Lista de integrantes do Grupo Palco & Rua .....	123
APÊNDICE D	Exposição Palco & Rua – Ouro Preto de todo mundo e ninguém – Curador: Flaviano Souza e Silva .....	126

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*Somos todos atores. Até mesmo os atores!*

Augusto Boal

Desde a minha iniciação na vida artística, mais precisamente na área teatral, o teatro amador, minha porta de entrada, exerceu sobre mim grande fascínio. Poder sentar em roda e me expressar abertamente era diferente de tudo o que eu vivia no âmbito escolar ou familiar. A sensação de pertencimento a um grupo e o prazer de construir algo em parceria me trazia muito contentamento. Apesar da pouca idade, percebia que o teatro me pegaria de uma forma difícil de me livrar. Na época, idos de 1987, nós do *Grupo Palco & Rua* já carregávamos em nosso discurso o termo *teatro amador*, apesar de não conhecermos o teatro profissional e, por isso, não entendermos muito bem a diferença entre ambos.

Passados 25 anos, agora como artista profissional, o teatro amador ainda me atrai. Não mais pela minha experiência artística descomprometida de adolescente, mas pelo sentimento de que ele, o teatro amador, é um dos grandes responsáveis pela formação do meu caráter, do meu gosto e do que trago de mais humano. Foi o teatro amador que me levou pela primeira vez a sentir o famoso friozinho na barriga antes da entrada em cena. Foi ele que me levou a festivais, onde pude conhecer outros como eu. Foi ele que primeiro me colocou em contato com dramaturgos e teóricos, e que primeiro me transformou em artista-compositor. Foi ele que me fez interessar pela cultura popular e beber em sua fonte inesgotável. Foi ele que me apresentou compositores e músicas que não circulavam nas grandes mídias. Foi ele que primeiro me fez sentir diferente, importante, querido e útil, em plena adolescência.

Como pesquisador acadêmico, interessa-me pesquisar como, através de atos de prazer, fez-se e faz-se teatro em Ouro Preto. Atos de puro prazer no sentido do teatro realizado por satisfação pessoal, já que o artista amador abdica do retorno financeiro para satisfazer-se e realizar-se com o ato teatral em si, pelo amor à arte.

O recorte temporal escolhido para o trabalho, 1976 a 2012, representa um período de grande produção de teatro amador na cidade de Ouro Preto, talvez a mais profícua. Representa, também, um momento de importante mudança no *pensar* e no *fazer* teatro da comunidade, já que em 1993 inaugurou-se na cidade o Curso de Teatro DEART / IFAC, também conhecido como Curso Livre de Teatro da UFOP. E em seguida, em 1998, o Curso de Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Nesse recorte temporal, escolhi abordar como objeto principal de pesquisa o trabalho do *Grupo Palco & Rua* (1976 – 1996), um dos principais responsáveis pela movimentação cultural de Ouro Preto durante os 20 anos em que estive em atividade.

Para completar o recorte temporal, além de considerações sobre o Curso Livre e o Curso de Graduação da UFOP, foram feitas considerações a respeito de outros grupos de teatro amador da cidade, entre eles o *Grupo de Teatro da Pastoral da Juventude* (2003), que, através de um *ato de fé*, realiza espetáculos religiosos. Essa escolha justificou-se pelo grupo contar hoje com cerca de 50 jovens e adolescentes reunidos em torno do fazer teatral amador. A pesquisa sobre o *Grupo da Pastoral* poderá contribuir também para os trabalhos futuros sobre o teatro amador, uma vez que, certamente, surgirão campos de comparação entre o trabalho desse grupo e o trabalho desenvolvido por vários outros grupos ligados a instituições religiosas, espalhados pelo Brasil.

Os objetos descritos acima representam um período de 38 anos praticamente ininterruptos de ações voltadas ao teatro, na cidade de Ouro Preto. São elementos relevantes para os pesquisadores interessados na história recente do teatro amador dessa cidade. Ao serem apresentados nesta dissertação, pretendem, juntos, formar um consistente panorama do teatro amador na cidade de Ouro Preto de 1976 a 2012.

Para desenvolvimento do trabalho, dividi o corpo desta dissertação em quatro capítulos.

O capítulo I é denominado “O teatro amador no Brasil – Caminhos e descaminhos”. Apesar de não ser o objetivo principal desta dissertação, e sem a pretensão de esgotar o assunto, apresento o que entendo como *teatro*

*amador*, sugerindo uma divisão dos grupos que realizam este tipo de teatro em quatro tipos, a saber: *grupos amadores de constituição mista*, *grupos de estudantes*, *grupos amadores formados por artistas profissionais* e *grupos de comunidades*.

Esta dissertação não classifica como grupos de *teatro amador* os trabalhos desenvolvidos em escolas do ensino fundamental, uma vez que, segundo os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) (BRASIL, 1998), a disciplina Arte (artes visuais, dança, música e teatro), ministrada do primeiro ao quarto ciclo, tem objetivos prioritariamente didáticos. Esses trabalhos, no meu entendimento, não têm como objetivo a formação de grupos de teatro.

Após a divisão dos grupos de teatro amador em quatro tipos, realizo um breve panorama do teatro que se praticou a partir de meados do século XX, no Brasil. O texto aponta alguns grupos, artistas, espetáculos e movimentos relevantes para o desenvolvimento do teatro brasileiro e é dividido em três partes. A primeira delas compreende a partir do final dos anos 1930 até o golpe militar de 1964, período em que o teatro brasileiro viveu intensas mudanças no estilo de representação. Destaco aqui a participação do teatro amador como movimento importante nessas mudanças. A segunda parte, entre 1964 e 1974, compreende o período do início da ditadura no Brasil até a criação da Federação Nacional de Teatro Amador (FENATA), entidade que, com o apoio do Governo, auxiliou na organização dos grupos amadores brasileiros. A terceira parte, após 1974, descreve o período no qual os grupos de teatro amador começaram a se desenvolver com o apoio da Federação recém-criada. Em um terceiro momento, descrevo o trabalho da Federação Mineira de Teatro (FETEMIG), através de um apanhado de suas ações, desde a sua fundação, em 1975.

O capítulo II, assim como o título desta dissertação, também é denominado “Atos de Prazer”. Nesse capítulo apresento uma reflexão sobre *o ator amador* e *o fazer teatral*, buscando um posicionamento para esse ator, relacionando-o com o teatro amador e o profissional. Discuto também o desejo, a necessidade e o prazer de atuar. A seguir passo a tratar dos *grupos amadores* em si, indicando características particulares de grupos brasileiros, apontando questões de desenvolvimento e continuidade, diferenças de formação e

ênfoque no trabalho, sua possibilidade de caminho para o profissionalismo e sua importância social e artística.

O Capítulo III é denominado “Panorama do teatro amador em Ouro Preto – 1976 a 2012”. Traço aqui um breve panorama do teatro amador realizado na cidade de Ouro Preto no período, apresentando os seguintes tópicos: a relação da cidade com o *Triunfo Eucarístico* (1733), cortejo profano-religioso do século XVIII, revivido pela comunidade ouropretana nos séculos XX e XXI; a *contribuição de Carlos Versiani*, um artista ouropretano que criou e dirigiu na cidade três grupos de teatro no período; O *Grupo de Teatro da Pastoral da Juventude*.

Em seguida, apresento um breve panorama do teatro universitário na cidade, descrevendo a criação do Curso Livre de Teatro da UFOP, em 1993, a implantação do Curso de Graduação em Artes Cênicas, em 1998, e seu principal trabalho de extensão, o *Projeto Mambembe*. Realizo um apanhado de grupos de teatro amador surgidos após 1976. A seguir apresento uma conexão entre Ouro Preto e Belo Horizonte, feita por artistas e professores da capital na cidade histórica. Termino o capítulo apresentando um breve panorama do teatro amador em Belo Horizonte, apontando, sempre que possível, os trabalhos dos artistas da capital em Ouro Preto.

O capítulo IV é denominado *O Grupo Palco & Rua*. Nesse capítulo, dedicado exclusivamente ao referido grupo, apresento a análise das evidências colhidas durante as entrevistas com seus ex-integrantes. Início com o histórico do grupo, apresentando os espetáculos em ordem cronológica. A seguir apresento reflexões sobre os seguintes temas em relação com o objeto pesquisado: a formação do ator; o repertório de peças; a rotatividade dos membros; problemas de registro; a utilização do grupo como escada para o profissionalismo. Após esses tópicos, aponto a conexão entre o *Palco & Rua* e a cidade de Belo Horizonte, criada a partir da parceria com o artista Jota D’Ângelo. Em seguida apresento uma reflexão sobre os motivos que levaram o grupo a encerrar suas atividades, em 1996. Ao final do capítulo apresento uma reflexão sobre o legado social deixado pelo grupo aos seus ex-integrantes, a partir de depoimentos deles próprios. Termino o capítulo com uma pequena



biografia de João Batista Tattu Penna, criador e diretor do Palco & Rua, e principal colaborador desta dissertação.

Durante a pesquisa foram realizadas entrevistas com vinte e quatro pessoas (Apêndice B). Os trechos dessas entrevistas incluídos na dissertação apresentam-se em itálico. Optei por este modelo de formatação para distinguir as entrevistas das citações realizadas a partir de outras fontes. Essas entrevistas foram realizadas segundo o conceito de *Sistema de Rede* adotado por Elizabeth Bott (1976), em que um entrevistado inicial, denominado *ego focal*, indica outros indivíduos a serem entrevistados, e assim sucessivamente.

## CAPÍTULO I – O TEATRO AMADOR NO BRASIL - CAMINHOS E DESCAMINHOS

### 1.1 O Teatro Amador

*Toda cidade do Brasil, por menor que seja, tem pelo menos uma praça, uma igreja, a delegacia e o grupo de teatro amador.*

Anedota popular

A anedota que dá início a este texto certamente trata-se de um exagero. Não podemos afirmar que toda cidade brasileira tem um grupo de teatro amador. Mas em algumas delas eles existem e apresentam-se pelo menos uma vez por ano, na época da Semana Santa, representando a paixão de Cristo, ou no final do ano, representando o Auto de Natal. Muitas vezes esses grupos são os únicos responsáveis pela animação cultural e representam a única experiência teatral dessas cidades.

O termo *teatro amador* – que atualmente vem sendo substituído por *teatro não profissional* –, neste trabalho, incluirá todo o teatro que é realizado sem intenção de arrecadação de recursos financeiros ou distribuição desses recursos entre seus realizadores. Apoiaremos na definição de Guinsburg, Faria e Lima (2009), e na definição da Confederação Nacional de Teatro Amador (CONFENATA). Para os primeiros autores,

O teatro amador, como a designação indica, é aquele praticado por um grupo de pessoas que apreciam o teatro, executam-no com dedicação, mas sem dele tirar proveito econômico. Em caso de lucro, a importância cobrirá os gastos da montagem ou será encaminhada para entidades previamente escolhidas. (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 22).

Já para a CONFENATA (1986 apud KÜHNER, 1987, p. 272)<sup>1</sup>, *teatro amador* se define

Como a prática teatral realizada por pessoas organizadas num grupo em que não se caracterize uma relação de trabalho remunerado em suas diversas ações, sem excluir, contudo, a eventualidade de remuneração de serviços de terceiros. Isto é, que a opção de vida e de liberdade de criação ocorra sem vínculo com a necessidade de sobrevivência econômica daquelas pessoas, ressalvada, no entanto,

---

<sup>1</sup> Extraído do relatório da Comissão III da CONFENATA – Confederação Nacional de Teatro

a indispensável sobrevivência econômica do grupo como organização.

Após conceituarmos o termo teatro amador neste trabalho como uma atividade sem finalidades comerciais, classificaremos como *grupos de teatro amador* os coletivos de pessoas que se reúnem para realizar atividades ligadas ao fazer teatral, sem a finalidade comercial. A nosso ver, esses grupos podem ser subdivididos em pelo menos quatro tipos, de acordo com os indivíduos que se reúnem para fazê-lo. O primeiro tipo são os *grupos amadores de constituição mista*, formados por estudantes secundaristas, universitários, artistas de diversas áreas e membros da comunidade em geral.

Ao fazer reflexões sobre a formação de grupos populares, Moreira (2000, p. 26) afirma que esses são formados “por artistas de diversos níveis sociais e das mais variadas graduações escolares, assim como das mais inesperadas formas de produção”. Consideramos que a definição exemplifica bem esse primeiro tipo de grupos amadores proposto.

O segundo tipo de grupos amadores são os *grupos de estudantes*, formados por estudantes das universidades ou secundaristas, e que podem atuar na comunidade ou apenas no meio acadêmico. Estes grupos têm como características a alta rotatividade de seus integrantes, no caso de grupos coordenados por projetos de extensão, e de efemeridade, no caso de grupos formados por iniciativa própria dos estudantes, uma vez que a maioria desses, quando terminados seus cursos, não permanece nas cidades em que se formaram. Desde os anos de 1930, mais precisamente em 1938, com o surgimento do *Teatro do Estudante* de Paschoal Carlos Magno (1906-1980), esses grupos se fazem presentes na história do teatro brasileiro.

O terceiro tipo de grupos amadores são os formados por artistas profissionais, mas que, por opção de vida, não atuam profissionalmente no universo teatral, no sentido de não visarem ao lucro financeiro com as atividades do grupo. Esses grupos podem ser formados por artistas com diplomas universitários ou atestados de capacitação profissional em Artes Cênicas, mas que escolhem o teatro como atividade secundária. No caso desses indivíduos o sustento econômico próprio é garantido com outra atividade e o teatro é realizado apenas por prazer, sem que dele se espere retorno financeiro.

O quarto tipo de grupos amadores são os *grupos de comunidades*, também chamados de *grupos populares* ou *grupos de periferia*. Sobre eles, Silva (1992, p. 152) afirma “surgirem de forma mais espontânea que os demais grupos amadores”. Com preocupações estéticas em segundo plano, esses grupos se preocupam mais com o lado lúdico, com o riso e com as reivindicações da comunidade; podem manter ligações com igrejas, associações de bairros ou fábricas. A autora diz que esse tipo de teatro é notadamente realizado pelo povo, ou seja, produzido e fruído por este, diferentemente do teatro que se faz buscando populações carentes. Observamos aqui que a autora denomina como “povo” as camadas mais carentes da sociedade, ou “as pessoas menos notáveis e menos privilegiadas de uma nação ou localidade” (MICHAELIS ONLINE, 2012). Zeca Ligiéro (1983 apud TELLES; PEREIRA; LIGIÉRO, 2009, p. 127) conceitua o teatro comunitário da seguinte forma:

Praticado em bairros carentes, teatro amador não-subsuencionado, ou teatro espontâneo que surge embrionariamente em conjuntos habitacionais dos subúrbios, em favelas ou mesmo em igrejas de orientação progressista, tanto em pequenos como em grandes centros urbanos.

O pesquisador Cláudio Alberto dos Santos, em seu artigo “Artistas do Povo: o trabalho do ator numa experiência de teatro comunitário” (In. TELLES; PEREIRA; LIGIÉRO, 2009, p. 76), faz um interessante apanhado de elementos do teatro popular ao analisar o espetáculo *Bem-te-vi, Tiberry*, dirigido pelo pesquisador Zeca Ligiéro, realizado pelo *Grupo Teatral Davi*, do bairro Tiberry, na cidade de Uberlândia/MG entre os anos de 1981 e 1983.

Tratava-se realmente de um teatro comunitário, pois era no bairro que brotavam os conteúdos, os atores e o público; o teatro do Davi abraçava perspectivas, problemas, anseios e sonhos dessa coletividade. Isso fez com que esta não fosse uma comunidade qualquer, uma comunidade abstrata, mas, sim, a sua comunidade, o seu bairro. Os atores não eram quaisquer pessoas abstratas, mas gente dali, irmãos e irmãs, parentes, amigos e vizinhos dos componentes do público. As reivindicações feitas não estavam apenas nas mentes dos artistas, mas nas cabeças das pessoas simples, na vida dos moradores.

Por fim, o termo teatro amador nesta dissertação não conceitua um trabalho menor, de baixa qualidade artística ou estética. Teatro amador aqui se refere a uma forma de fazer teatro, não ligada às questões mercadológicas, comerciais ou de sobrevivência de seus realizadores, o que, a nosso ver, possibilita a realização de um teatro mais experimental, possível de se realizar em espaços

menores, alternativos, ou em praça pública. O termo teatro amador aqui proposto permite ligações com questões de militância política e de reivindicação das comunidades, permite a experimentação de novas formas e também o teatro sem experimentação alguma. Permite estar em cena apenas como *ato de prazer*, sem amarras estéticas, sem laços teóricos, sem a necessidade de ganhar dinheiro.

## 1.2 Meados do século XX – caminhos

*Esse é o capitalismo, filho, as pessoas viram ilhas.*  
Oduvaldo Vianna Filho

*Seu José, mestre carpina,  
e quando ponte não há?  
quando os vazios da fome  
não se tem com que cruzar?  
quando esses rios sem água  
são grandes braços de mar?*

João Cabral de Melo Neto

Apesar do objetivo deste tópico ser o de traçar um panorama do teatro em meados do século XX, vimos a necessidade de incluir algumas palavras sobre fatos registrados anteriormente no teatro amador brasileiro, para, de alguma maneira, oferecer subsídios para o melhor entendimento do que propomos.

Segundo Guinsburg, Faria e Lima (2009, p. 23), “as manifestações dos amadores remontam aos primórdios da colonização”. Os navegadores algumas vezes realizavam apresentações nas naus colonizadoras. Mesmo antes, nos autos realizados por José de Anchieta nos séculos XVII e XVIII, as representações só eram possíveis “graças à vocação inata para a arte de representar de alguns habitantes da terra”.

Do século XVIII há alguns registros de representações teatrais realizadas em louvor a fatos e pessoas importantes do período, como imperadores, príncipes, bispos, ouvidores, condes, governadores, capitães etc. Magaldi (2001) nos afirma ser esse o caso de representações ocorridas na Bahia e em Cuiabá. Em Mariana, MG, ocorreu, em 1748, o *Áureo Trono Episcopal*, em louvor à posse

do primeiro bispo da diocese da cidade. Na cidade de Ouro Preto, foco desta dissertação, entre as representações<sup>2</sup> registradas podemos citar *O triunfo Eucarístico* (1733), cortejo profano-religioso que acompanhou à transladação do Santíssimo Sacramento da Igreja de N. Sra. do Rosário dos Negros para a Matriz de N. Sra. do Pilar, e *O Parnaso Obsequioso* (1768), de Cláudio Manoel da Costa, em homenagem ao “aniversário de D. José Luiz de Menezes, Conde de Valadares, Governador e Capitão-General da Capitania de Minas Gerais” (MAGALDI, 2001, p. 30).

Do século XIX, além do registro de representações, temos também informações sobre algumas companhias de teatro amador, como a *Sociedade 7 de Setembro*, *Terpsichores* e *Sociedade Dramática Particular* em Vitória (ES); o *Teatro Recreio Dramático* em Mossoró (RN); a *Sociedade do Teatrinho* no Rio Grande do Sul; o *Teatro Familiar* em Salvador (BA); a *Sociedade Acadêmica dos Cursos Jurídicos* em São Paulo (SP); a *Aydea Dramática* e *Ateneu Dramático* no Rio de Janeiro (RJ) e a *Companhia Dramática Uberabense* em Uberaba (MG).

No Estado de Minas Gerais alguns registros de encenações são: as festas em honra do casamento de Dom Pedro I, em Pitangui (1817); a encenação do drama português *29 ou Honra e Glória*, em Juiz de Fora (1859); a temporada da companhia *Zarzuelas Félix Amurrio* em Curral del-Rey – futura Belo Horizonte – (1895). Segundo Guinsburg, Faria e Lima (2009, p. 23), “eram esses aficionados que, no século XIX, nas capitais das províncias ou em localidades mais distantes, entretinham a população”. Em 1896, durante a sua criação para substituir a antiga capital Ouro Preto, Belo Horizonte ganharia o seu primeiro teatro, o *Soucasseaux*, localizado na Rua da Bahia, entre a Rua Goiás e a Avenida Afonso Pena.

Boa parte dos artistas que participavam dessas encenações eram amadores, como informa Brescia (2012, p. 32-33).

Sobre os atores que tomaram parte nessas festas, alguns relatos nos fornecem detalhes que nos permitem ter uma ideia mais precisa de sua origem. Os atores “não profissionais”, ou seja, que poderiam subir eventualmente no palco para a representação de uma obra dramática dedicada ao rei ou a outra figura importante da administração colonial, eram muito frequentemente chamados de

---

<sup>2</sup> Sobre esse assunto, ver Brescia (2012).

curiosos e geralmente pertenciam às classes mais abonadas da sociedade. A atividade destes cômicos certamente não teria fins lucrativos, como acontecia com os atores contratados para as festas através do sistema de arrematação.

No início do século XX o teatro amador continuou presente em cidades brasileiras. Segundo Guinsburg, Faria e Lima (2009, p. 24), “no Norte, no Sul ou no Centro do país, a tradição amadora passou para o século XX, vigorosa e imprescindível no cotidiano da população”. Coletivos como o *Grupo Anti-clerical* e o *Ideia Livre* no Rio de Janeiro e *Talma* e o *Filodramático Social* em São Paulo “matizavam e davam um encanto especial a encontros semanais dos amadores com seu público” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 25).

Entre experiências amadoras importantes do início do século XX podemos destacar o *Teatro de Brinquedo* (1927). Idealizado por Alvaro Moreyra e Eugênia Moreyra, o Grupo buscou apresentar ideais modernistas em sua dramaturgia, através de “um teatro assumidamente amador” (TEATRO DE BRINQUEDO. In. Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro, 2001). Com uma dramaturgia fragmentada que incluía poesias e músicas e que não seguia a tendência das comédias de costumes do período, o *Teatro de Brinquedo* propôs a apropriação de novos espaços para a encenação, além de uma cena livre de marcações para os atores, novidade na época.

O Teatro de Brinquedo tem vida curta, mas representa uma transformação completa na concepção do espetáculo, no processo de produção e criação e nas relações com o público, revelando-se como manifestação precoce da modernidade teatral no Brasil. (TEATRO DE BRINQUEDO. In. Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro, 2001).

No final dos anos de 1930 “o teatro amador se torna um movimento organizado, como possibilidades de abrir novos e mais amplos horizontes para a cena brasileira” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 25). Nesse período, problemas de ordem econômica e estética se instauraram no teatro comercial brasileiro; os grupos de teatro profissionais perdiam espaço para o cinema como diversão popular. Artistas como Abel Pera, Abigail Maia, Apolônia Pinto, Armando Rosas, Aurora Aboin, Elza Gomes, Eurico Silva, Hortência Santos, Leopoldo Fróes, Luiz Iglesias, Manoel Durães, Manoel Pera, Procópio Ferreira e Sara Nobre não conseguiram assimilar a dramaturgia recheada de sentimento nacionalista de um país recém-criado, como, por exemplo, as obras de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, que nunca foram apresentadas

com seus autores em vida. Apesar de algum progresso realizado no período, “persistiam os mesmo métodos de encenação, a mesma rotina de trabalho, a mesma hipertrofia da comicidade, a mesma predominância do ator, a mesma subserviência perante a bilheteria” (PRADO, 2001, p. 17). A velha fórmula estava exaurida, as bilheterias já não eram suficientes para manter os artistas, o teatro estritamente comercial, sem maiores preocupações artísticas, já não enchia mais as casas como em tempos atrás. Por outro lado, cresciam iniciativas de grupos amadores, que observaram que uma saída interessante poderia ser a realização de um teatro mais artístico, um teatro concebido não só enquanto divertimento, mas, antes, um teatro como expressão artística. Para formar novos públicos era preciso buscar no teatro o que ali havia de diferente do cinema. Segundo Prado (2001, p. 38), “a arte de representar e a dramaturgia nacional precisavam de menos, e não de mais profissionalismo”.

A partir de 1938, após a estreia do espetáculo *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, pelo *Teatro do Estudante*, criado por Paschoal Carlos Magno (1906-1980), os grupos de teatro estudantis passaram a ser uma constante na cena teatral brasileira. O *Teatro do Estudante* havia apresentado aos estudantes brasileiros uma nova perspectiva de expressão através da arte teatral. Segundo Almeida (2007, p. 58), após a experiência do *Teatro do Estudante*,

Inúmeros grupos teatrais formados essencialmente por estudantes, tais como o Teatro Universitário (TU), de São Paulo; o Teatro do Estudante (TEB), do Rio de Janeiro; a União Estadual dos Estudantes (UEE), de Porto Alegre, e o Teatro do Estudante (TEB), de Florianópolis, entre muitos outros do país, buscaram, nas décadas de 1930 e 1940, uma alternativa teatral frente ao que se configurava no teatro profissional brasileiro.

Outro grupo estudantil importante do período foi o grupo paulista *GUT – Grupo Universitário de Teatro* (1942), considerado o primeiro grupo teatral ligado a uma universidade, no caso à Universidade de São Paulo (USP), que financiava o grupo com seus fundos de pesquisa. Este grupo teve como um de seus membros Décio de Almeida Prado (1917 – 2000). Mais à frente, surgiram o *TU – Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais* (1952), o *TEP – Teatro Paulista do Estudante* (1954) e o *TUSP – Teatro dos Universitários de São Paulo* (1955).



Como se vê, a partir do início dos anos 1940, o movimento de teatro amador, notadamente o realizado por estudantes, foi responsável por uma importante renovação no modo de fazer teatro no Brasil. Ainda segundo Prado (2001, p. 38), este “ciclo amador” do teatro brasileiro não ocorreu exclusivamente por aqui. Para ele

A ação renovadora do amadorismo não é fato incomum na história do teatro. Assim aconteceu na França, com Antoine, e na Rússia, com Stanislavski, para que o naturalismo pudesse brotar e florescer. Assim aconteceu nos Estados Unidos, com os *Provincetown Players*, para que Eugene O’Neill reformulasse a dramaturgia americana. O ciclo em suas linhas gerais se repete: um teatro excessivamente comercializado; grupos de vanguarda que não encontram saída a não ser à margem dos palcos oficiais, tendo sobre estes a vantagem de não necessitar tanto da bilheteria para sobreviver; a formação de um público jovem que, correspondendo melhor às aspirações ainda mal definidas do futuro, acaba por prevalecer; e o ressurgimento triunfal do profissionalismo, proposto já agora em bases diversas, não só artísticas mas às vezes até mesmo econômicas e sociais.

Nessa renovação do teatro brasileiro realizada por amadores, em 1943 um grupo carioca se destacou com uma importante montagem para o novo teatro que a época se propunha a fazer. O grupo era *Os Comediantes*, e a montagem, *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. Com direção do polonês Zbigniew Ziembinski (1908 – 1978), o espetáculo foi importante principalmente por apresentar novidades em relação à dramaturgia, à encenação, à direção, à interpretação e aos recursos técnicos. Segundo Prado (2001, p. 40): “O que víamos no palco, pela primeira vez, em todo o seu esplendor, era essa coisa misteriosa chamada *mise en scène* [...] de que tanto se falava na Europa”. No final do ciclo amador do teatro brasileiro indicado por Décio de Almeida Prado, outra obra se destacou: a montagem de *Hamlet*, em 1948, pelo *Teatro do Estudante do Brasil*, dirigido pelo encenador alemão Hoffmann Harnisch (1893 – 1965). O espetáculo tinha estética expressionista e revelou, entre outros, o ator Sérgio Cardoso (1925 – 1972).

O momento que se seguiu marcou o surgimento de novos grupos profissionais, mas com profundas mudanças estruturais, as quais poderíamos classificar como um novo profissionalismo. O gênero musical, que exigia estrutura dispendiosa, foi preterido em relação ao drama e à tragédia. Grupos surgiram com novas ideias, com estrutura organizacional e estética diferentes dos seus antecessores dos anos de 1930, herança advinda do ciclo amador recém-terminado. Já que as grandes casas não eram mais necessárias, uma vez que

o público havia diminuído de forma considerável, salas menores foram apropriadas, com novas possibilidades de interpretação, promovendo novas experiências no tocante ao intimismo e à verossimilhança. O primeiro ator não era mais a pessoa de maior importância no grupo, o encenador havia “entrado em cena”, agora era dele a função de dirigir o espetáculo, de pensar artística e esteticamente toda a montagem; profissionais como cenógrafos, figurinistas e técnicos ganharam maior valor e destaque. Do ponto de vista da atuação, um universo de possibilidades se abriu, diretamente em contato com os encenadores; os atores conheceram e trabalharam, pela primeira vez em palcos brasileiros, com movimentos como o *Naturalismo*, o *Simbolismo* e o *Expressionismo*, entre outros. Possibilidades muito maiores do que tinham os atores da geração anterior, que basicamente só conheciam o *Vaudeville* francês e a *Comédia de Costumes* brasileira.

Entre os grupos profissionais que surgiram embebidos pelo modo amador de se fazer teatro, destaca-se o *Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)* (1948). O grupo foi importante principalmente por apresentar textos consagrados dirigidos por encenadores brasileiros. Em 1958, em sua última fase, o TBC buscou alternativas para sanar os problemas financeiros e entrou em um período de montagens nacionais, entre elas: *O pagador de promessas*, de Dias Gomes (1960); *A semente*, de Gianfrancesco Guarnieri (1961); e *Vereda da salvação*, de Jorge de Andrade (1964), sendo este o último trabalho da companhia. Em dezesseis anos o grupo encenou cento e quarenta e quatro obras, vistas por quase dois milhões de pessoas.

Entre os pioneiros desse novo teatro, alguns grupos profissionais surgiram a partir do ajuntamento de ex-alunos universitários recém-formados. Esses profissionais, que tiveram acesso ao modo amador de fazer teatro em seus estudos, se depararam com a necessidade de sobrevivência no mercado das artes cênicas e essa situação gerou um importante dilema. Se por um lado a necessidade de sobrevivência impulsionava o trabalho desses grupos para um modo profissional, por outro lado o desejo de experimentar novas formas observadas nos modelos de teatro amador fazia com que esses grupos interagissem também com a forma de teatro menos ligada às questões econômicas do que às questões artísticas e estéticas. Desta maneira, muitos grupos profissionais desse período passaram também pelo modo amador de

fazer teatro, entre eles o *Teatro de Arena* (1953) e o *Grupo Oficina* (1958). Segundo Edécio Mostaço (2006, p. 01), em seu artigo “Grupo de teatro, um percurso histórico”:

Ao surgir como alternativa ao TBC, 1953, o *Teatro de Arena* tomou o formato de companhia, mas, fundindo-se com o Teatro Paulista do Estudante, em 1956, foi forçado a adquirir internamente as deliberações de grupo. O *Oficina*, nascido em 1958 no ambiente universitário, vai demorar dois anos até que uma parcela sua opte pela profissionalização. Como se vê, a componente estudantil é forte nesses modelos, uma vez que professam um hibridismo quanto às práticas internas e às externas, voltadas à sobrevivência junto ao mercado.

Ao viver em regime profissional, mas com conceitos e experiências também oriundas do teatro amador, esses dois grupos deixaram importante legado, tanto para amadores quanto para profissionais. Pode-se dizer que o *Teatro de Arena* foi importante pela proposição de uma disposição cênica diferente em sua sala de representação – os atores no centro e o público ao redor –, além de pouca estrutura de iluminação, que passava a ser o básico para a representação. Essa nova possibilidade de fazer teatro de qualidade com poucos recursos físicos e de adaptar as montagens teatrais a espaços alternativos, para os grupos amadores, que normalmente não dispõem de muitos recursos financeiros em suas montagens, foi, e ainda é até os dias atuais, uma importante contribuição. Sobre este tema, Mariangela Alves Lima (1978 apud PRADO, 2001, p. 77) faz uma interessante observação.

É preciso não perder de vista que, se o *Arena* não chegou a transferir para as classes populares os meios de produção do teatro, chegou a transferir para outros grupos de teatro a maior parte de suas aquisições. (...) o teatro feito com uma idéia [*sic*] e poucos recursos, a luz substituindo os objetos de cena, a caracterização social da personagem sobre a caracterização particular, a utilização da música como recurso narrativo, o compromisso social entre ator e público, todas essas coisas passaram a circular como moeda corrente em incontáveis grupos de teatro. Propostas certamente revolucionárias na produção teatral de pequenas comunidades do país, onde o teatro se iniciava apenas como uma das poucas alternativas de lazer. Esses ideais o *Arena* não só introduziu através dos espetáculos, como através da atividade isolada de seus membros junto a essas comunidades.

O *Grupo Oficina*, por sua vez, deixou como principal legado, não só para os amadores, como para todos os artistas de teatro do Brasil, o aprofundamento na técnica do ator, buscando assimilar técnicas de Stanislavski (1863 – 1938) e do *Actor’s Studio*. Em uma segunda fase, buscou no teatro da crueldade de

Antonin Artaud (1896 – 1948) e nos trabalhos de Bertold Brecht (1898 – 1956) a inspiração para realizar um teatro ligado às questões nacionais. Em um prisma artístico mais ampliado, o *Oficina* foi responsável pelo *Tropicalismo*, termo lançado pelo grupo quando da montagem de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, em 1967. O movimento ultrapassou as raias do teatro, atingindo outras áreas artísticas, como a música, o cinema e as artes plásticas.

Outro movimento importante do teatro amador foi o realizado pelo Departamento de Teatro do CPC – Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE), do Rio de Janeiro (1961). Focaremos nesta dissertação apenas o trabalho do Departamento de Teatro desse movimento, já que, como se sabe, os CPCs eram um movimento estudantil e intelectual que buscava mobilizar várias áreas culturais, como o teatro, o cinema, a música e a literatura, entre outros. Segundo Mostaço (2006, p. 01),

Com a criação do CPC [...] ligado a UNE, surge um novo modelo grupal. Sob a inspiração dos coletivos de trabalho revolucionários russos e alemães, elegeu a agitação e a propaganda como meta para atingir as massas, sobrevivendo em regime amador.

O CPC surgiu e se instalou na sede da UNE do Rio de Janeiro. Teve no Departamento de Teatro sua atividade de maior atuação e o objetivo era atingir o público popular; para isso realizou espetáculos de rua, apresentando-se em favelas, sindicatos e portas de fábricas. Basicamente formado por artistas dissidentes do *Teatro de Arena*, o trabalho do CPC trazia “ideias de caráter revolucionário e de conscientização das massas” (SILVA, 1992, p. 38), mas pecou por adotar uma postura vertical e “iluminada” em relação à cultura popular. “Na concepção cepecista, o povo parece perdido à espera do intelectual que vem devolver a cultura às massas” (SILVA, 1992, p. 41).

Essa atitude de distanciamento entre cultura popular, que era a praticada pelo povo, e cultura desalienada, praticada pelos intelectuais, “guardiões do saber”, fez com que o CPC se tornasse um movimento basicamente universitário. Martins (1980, apud SILVA, 1992, p. 38), um dos articuladores do movimento cepecista, afirma que: “Apesar de termos feito algumas incursões interessantes junto aos trabalhadores, o CPC acabou mesmo conquistando o público estudantil”. Já Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha (1974 apud PRADO, 2001, p.100), um dos articuladores mais importantes do movimento, resume assim o

trabalho realizado: “Você me pergunta se eu vi o resultado no trabalho do CPC. E eu lhe digo que quem aproveitou melhor o trabalho fomos nós, integrantes do CPC”.

Em 1964 o golpe militar que levou o Brasil a um longo período de ditadura fez com os CPCs encerrassem suas atividades. Algumas de suas montagens foram: *A Mais-Valia vai acabar, Seu Edgar* (1961); *Brasil* (1962); *Versão Brasileira* (1962); *Auto dos 99%* (1962); *Filho da Besta Torta do Pajeú* (1962); *O Auto do Relatório* (1962); *O Auto do Tutu Está no Fim* (1962); *Auto do Não* (1962), todos de Oduvaldo Vianna Filho; *Miséria ao Alcance de Todos*, coletânea de textos de Augusto Boal, Chico de Assis, Carlos Lyra, Arnaldo Jabor e Bertolt Brecht (1962) e *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal (1963).

Podemos dizer que em meados do século XX os festivais de teatro amador se configuravam como a principal forma de encontro e de troca de experiências dos que se dedicavam a essa arte. Nos anos de 1950, mais precisamente em 1957, foi criada na cidade do Rio de Janeiro a Fundação Brasileira de Teatro e, naquele mesmo ano, também na cidade do Rio de Janeiro, realizou-se o I Festival de Amadores Nacionais e, nos anos seguintes, uma série de outros festivais que se revestiriam de grande importância para o entendimento da história do teatro no Brasil, a saber: Recife (1958), Santos (1959), Brasília (1961) e Porto Alegre (1962). Nos festivais, pessoas e grupos se encontravam, apresentavam suas produções e conheciam o trabalho uns dos outros. Para Kühner (1987, p. 12),

Os festivais – o próprio nome mesmo diz – eram a festa, o encontro, a revelação, as descobertas, o momento em que o palco se abria para mostrar, como personagens importantes da cena teatral do país, autores, diretores, atores, iluminadores e técnicos de toda ordem, que até então realizavam trabalho anônimo, ou conhecido apenas em seus locais de origem.

Muitas personalidades que até hoje são referência do teatro no Brasil surgiram desses festivais, como, por exemplo, Amir Haddad, Ariano Suassuna, Carlos Miranda e João Cabral de Melo Neto. É desse período também a criação de duas importantes instituições que auxiliaram na tentativa de congregação de grupos teatrais amadores no Brasil: a Sociedade Nacional de Teatro Amador

(SONATA), em 1954, e a Federação Baiana de Teatro Amador (FBTA), em 1954.

Muitos foram os espetáculos de destaque nesses festivais; citaremos aqui dois, escolhidos pela importância que tomaram na história do teatro brasileiro. O primeiro deles é *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Apresentado no I Festival de Amadores Nacionais pelo grupo *Teatro Adolescente de Recife* – 1957, o espetáculo apresentou como novidade a hoje consagrada dramaturgia de Ariano Suassuna, baseada nos romances e histórias do nordeste e em peças da Idade Média. Segundo Magaldi (2001, p. 302), “o dramaturgo fundiu a velha estrutura do milagre medieval, em que o pecador é sistematicamente salvo pela intervenção de Nossa Senhora, com o populário nordestino, cheio de artimanhas e comicidade”. Outro espetáculo que se destaca nesse período é *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. Apresentado pela primeira vez, pelo *Teatro dos Estudantes* da Universidade Federal do Pará, no I Festival de Teatro dos Estudantes, em Recife, em 1958, revelou para o Brasil a dramaturgia recheada de poesia do autor e revelou, também, Carlos Miranda como um dos mais importantes atores do teatro brasileiro. Em seguida, em 1965, o espetáculo foi montado por outro grupo de teatro amador, o *TUCA – Teatro da Universidade Católica de São Paulo*, onde surgiu a trilha de Chico Buarque de Holanda. Essa montagem obteve grande sucesso, inclusive internacional, levando seus realizadores a receberem o prêmio de primeiro lugar no Festival Universitário de Nancy, na França (1966). Outra montagem de destaque do espetáculo foi a de Paulo Autran, desta vez de forma profissional. Destaque para a sensibilidade do artista, que convidou novamente Carlos Miranda, agora um ator já consagrado, para o papel de Severino Retirante.

### 1.3 1964 - Um duro golpe no caminhar

*Apesar de você, amanhã há de ser outro dia.*

Chico Buarque de Holanda

*Pois a plateia ainda aplaude, ainda pede um bis.*

*A plateia só deseja ser feliz.*

Gonzaguinha

Entre 31 de março e 01 de abril de 1964 ocorreu no Brasil o golpe militar, dando fim ao Governo de João Goulart e levando o país a um longo período de intolerância e cerceamento da democracia. O teatro, assim como várias outras atividades artísticas, sofreu as consequências da forte repressão política e ideológica do estado, que tentava controlar suas atividades com mão cada vez mais pesada, através dos subsequentes Atos Institucionais (AIs), que tiveram seu auge em 13 de dezembro de 1968, quando o General Costa e Silva decretou o AI-5 – “era a ditadura sem disfarces” (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 1986, p. 62). Já em 1967, a frase do General Juvêncio Façanha pronunciada aos artistas: “Ou vocês mudam ou vocês acabam” (SILVA, 1992, p. 47), anunciava tempos cada vez mais difíceis para a arte e a cultura do Brasil.

A partir de 1964, o estado buscou exercer domínio e controle sobre a cultura e para isso criou instituições como a Embratel em 1965, o Conselho Federal de Cultura (CFC) e o Instituto Nacional de Cinema (INC) em 1966, além de reativar o Sistema Nacional de Teatro (SNT)<sup>3</sup> e a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) em 1975. Com esses e outros equipamentos, o estado buscava controlar a produção cultural no Brasil. Segundo Kühner (1987, p. 17),

O poder se estabelece demarcando as posições que as diferentes classes ocuparão dentro da estrutura; mas só se sedimenta ou se reforça por meios das políticas em que se define como poder de estado. Não é, pois, por acaso que vemos surgir pela primeira vez, em 1973, a preocupação com uma política cultural, que já estaria lançada, e em ação, em 1975.

Com seus artistas dispendo de poucas possibilidades de expressão e enfrentando problemas de várias ordens, muitos grupos teatrais ideológicos, que se aliaram à resistência contra regime ditatorial, foram obrigados a encerrar suas atividades, entre eles o *Teatro de Arena*, em 1971. No exílio, seu principal membro, Augusto Boal, realizou vários estudos de modalidades teatrais, como o teatro-invisível, o teatro-jornal e o teatro-foro, entre outros. “Estes trabalhos vêm contribuir para a estruturação da teoria do teatro do oprimido, que repercutiu nos inúmeros grupos de teatro amador formados em cada Estado da Federação” (SILVA, 1992, p. 48).

---

<sup>3</sup> O Sistema Nacional de Teatro (SNT) foi originalmente criado pelo governo do presidente Getúlio Vargas em 1937. Teve atuação marcante até o final desse mesmo governo, em 1945. Ver Camargo (2011, p. 1-10).

Se grupos de caráter ideológico encerraram suas atividades com a implantação da ditadura no Brasil, outro fato chama a atenção nesse mesmo período: o aumento de grupos amadores de teatro popular, também denominados de *grupos de comunidade* ou *grupos de periferia*. Com o povo brasileiro sofrendo as consequências de um regime autoritário que coibia com punhos de ferro os partidos e os sindicatos e impunha uma *Lei de Censura* brutal às TVs e às rádios, as comunidades passaram a ver no teatro um eficaz veículo de comunicação com os seus pares, externando suas dores e sonhos, e buscando a mobilização e a luta contra o regime em curso. Segundo Silva (1992, p. 69-70),

O teatro que se fazia passou a assumir um papel dos mais importantes, funcionando como tribuna democrática, pelo fato de que os outros meios, ou outras formas de participação estavam vedadas ao povo e manipuladas pelo regime de exceção. O Fazer teatral canalizou a ansiedade de expressão encerrada no peito de muita gente jovem, que via na representação a forma viva, muitas vezes contundente (quando podia) de comunicação.

No mesmo período aumentou também a quantidade de grupos surgidos de escolas de formação. Sobre a questão do fechamento compulsório de grupos ideológicos e do surgimento de grupos militantes e experimentais com características amadoras, Mostaço (2006, p. 01) nos oferece uma importante contribuição:

Os agudos debates conjunturais entre uma arte engajada e outra esteticista dominam os confrontos no campo artístico, uma vez que mesmo setores bem identificados com o teatro estabelecido do regime e os grupos ideológicos que marcaram a década vão desaparecer. Nos anos de 1970 duas correntes se manifestam: uma ligada à militância, atuando na periferia das grandes cidades, levando a resistência até seu limite; outra adepta de novos formatos de linguagem, egressa de escolas de teatro ou cursos de formação. Em comum, ambas posicionam-se como grupos teatrais fora do mercado, embora professem ideários sociopolíticos e estéticos bastante diversos.

Paralelo a esse fenômeno, os festivais de teatro amador continuavam a acontecer, entre eles o Festival da Guanabara (1968), o Festival de Arcozelo (1970) e o Festival de Arcozelo - escolar/infantil (1975), revelando importantes artistas do cenário teatral brasileiro, como César Vieira, Márcio de Souza e Sílvia Orthof. No período destacaram-se também os festivais universitários de Londrina, como, por exemplo, o IV Festival em 1971 e o V Festival em 1972, que entre suas discussões buscavam encontrar formas de intercâmbio entre os



grupos e formas de resistência à ditadura. Sobre a importância dos festivais na geração de intercâmbios, Leite (1975, p. 74) faz o seguinte comentário:

Quem já tenha comparecido a qualquer festival de teatro, doméstico ou internacional, conhecerá a importância dessas discussões, desde as mais caóticas às mais lúcidas, e o quanto cada grupo, cada diretor, ou cada convidado individual, poderá ajudar com sua própria experiência e aprender com a experiência alheia.

As questões debatidas nesses festivais influenciaram um importante acontecimento no ano de 1974: a criação da Federação Nacional de Teatro Amador (FENATA).

#### 1.4 1974 – Reorganizando os passos

*A importância do trabalho da FENATA, certamente difícil de ser avaliado por quem está acostumado a acompanhar apenas a vida teatral do Rio e de São Paulo, fica manifestada a partir do momento em que conscientizamos que o teatro amador é nada mais nada menos do que virtualmente todo o teatro brasileiro fora dos dois grandes centros (RJ / SP).*

Yan Michalski

A FENATA foi criada a partir de uma ação do SNT, órgão responsável pela política governamental na área. Seu objetivo era o de ser uma associação autônoma, com personalidade jurídica própria, não ligada ao governo, mas trabalhando em parceria com ele, com a função de criar um movimento cultural capaz organizar e fomentar os grupos de teatro amador e agentes criadores de cultura de todo o território brasileiro.

Coube a Maria Helena Kühner (1933 -) a responsabilidade de convocar a primeira reunião e criar o documento nº 1 da Federação. Foi criada uma entidade com sede na cidade de Brasília e com sete Coordenações Regionais<sup>4</sup> que deveriam atender a todos os grupos do país. Essas coordenações, credenciadas pelo governo federal para atuarem junto a prefeituras, fundações e universidades, teriam como atividade inicial o levantamento dos grupos de

<sup>4</sup> As coordenações regionais da FENATA eram: 1 – Amazonas, Pará, Territórios; 2 – Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte; 3 – Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Bahia; 4 – Minas Gerais, Espírito Santo, Guanabara, Rio de Janeiro; 5 – São Paulo; 6 – Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul; 7 – Goiás, Brasília, Mato Grosso.

teatro amador que funcionassem em quaisquer estabelecimentos de ensino, clubes, associações de classe, fábricas, igrejas, etc., vinculados ou não a essas entidades. Os traços que definiam a FENATA eram a autonomia, organização, democracia, participação e representatividade. Após sua criação a Federação tornou-se a única entidade com voz junto ao SNT. Segundo Kühner, a FENATA deveria resolver as seguintes questões acerca do teatro amador:

- A superação de uma marginalidade que a maior parte das vezes enfraquece, torna efêmero ou mesmo anula o trabalho dos grupos;
- A ausência de uma organização burocrático-legal que por vezes não só enfraquece os grupos junto aos órgãos de cultura locais, como representa entrave a seu próprio desenvolvimento;
- A falta de apoio e condições materiais de subsistência para um trabalho contínuo e fecundo;
- A ausência de uma orientação técnico-artística, quando necessária, como de um estímulo e/ou questionamento que permita a cada grupo analisar e aprofundar suas próprias propostas de trabalho;
- O estímulo à criação de novos grupos;
- A uniformização nacional do tratamento dispensando pelos órgãos oficiais aos grupos amadores, tratamento este que não pode nem deve comportar as mesmas exigências legais feitas às companhias profissionais;
- A garantia do fluxo das decisões e supervisão e do retorno das informações com o bloqueio de interesses paralelos de qualquer natureza;
- A ligação, enfim, de um trabalho regional, e por vezes anônimo, com uma ação de maior âmbito, sem a qual será impossível encaminhar à formação de uma cultura nacional. Pois cultura é, necessariamente, uma obra dinâmica, aberta e viva. Do contrário, será apenas mistificação. (FENATA, 1974, apud KÜHNER, 1997, p. 34)<sup>5</sup>.

A FENATA estava criada, não sem um mal-estar entre os artistas amadores, já que a estreita relação da Federação com o SNT desde a sua origem gerou um mal-entendido entre muitos grupos de teatro amador do Brasil, que achavam que ambos eram faces da mesma entidade e, por medo ou por ideologia, negaram-se a se associar. Por este e por outros motivos, o cadastro de grupos realizado pela FENATA foi mais eficaz em alguns estados que em outros, e atingiu melhores índices nas capitais, com grandes lacunas no interior. Sobre a condição de desorganização do estado e de desconfiança dos grupos teatrais, o então presidente da FENATA, o mineiro J. D'Ângelo, faz a seguinte observação:

---

<sup>5</sup> Documento nº 1: Federação Nacional de Teatro Amador – Princípios e Diretrizes.

A implantação de uma federação que congregue os grupos não profissionais de Teatro em todo o Território Nacional não é tarefa para uma gestão. Trata-se de empreendedorismo a médio prazo e talvez até longo prazo. Se isto pode ser feito em ritmo acelerado em certas regionais onde um esboço de infraestrutura já existe e o apoio financeiro de Universidades e Fundações Culturais permite a realização de Encontros, Seminários e Debates amplos entre os Grupos Amadores, em outras a desorganização administrativa/cultural de próprio estado dificulta sobremaneira a atuação dos Conselheiros e Representantes Estaduais. Há que vencer também, em alguns locais, a resistência, a incompreensão e a desconfiança de alguns líderes do Teatro Amador, saturados de promessas não cumpridas e acomodados ao trabalho isolacionista, mais igualmente árduo, que vêm produzindo. (FENATA, 1979, apud KÜHNER, 1987, p. 51) <sup>6</sup>.

Apesar desse fato, o saldo das atividades da Federação pode ser considerado positivo. O trabalho de cadastramento que, a princípio, imaginava-se, atingiria entre 200 e 300 grupos em todo país, só no primeiro ano atingiu mais de 800 grupos. Buscando legitimidade e representatividade, a FENATA realizava encontros de grupos, seminários e debates, oportunidade em que procurava orientar os grupos federados a se constituírem como personalidade jurídica, mesmo que a maioria deles preferisse não se enquadrar, por causa dos altos custos de documentos e impostos. A FENATA buscava estimular o intercâmbio entre os grupos e auxiliava na democratização do conhecimento teórico, com a distribuição gratuita dos *Cadernos de Teatro* e da Revista da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), esta última distribuída apenas durante um ano (julho/agosto de 1975 a setembro/outubro de 1976). A parceria entre SBAT e FENATA possibilitava que a FENATA tivesse um espaço de seis páginas em cada publicação da revista da SBAT para publicar seu boletim informativo, que divulgava ações e atividades das Coordenações Regionais. Os grupos cadastrados recebiam de forma gratuita a revista completa da SBAT com as informações da FENATA e os textos de autores nacionais. Em uma época em que não existia internet e o acesso a textos dramaturgicos era difícil no interior do país, a Revista da SBAT e os *Cadernos de Teatro* eram importantes materiais de trabalho para os grupos amadores.

A partir de 1974, quando da criação da FENATA, os festivais de teatro amador passaram a ter caráter competitivo, seguindo a filosofia do governo, que propunha festivais artísticos com prêmios em dinheiro para os melhores

---

<sup>6</sup> Circular nº 2 - da FENATA aos conselheiros BH/MG – em 8/4/79.

colocados. Essa característica em muito desagradava aos grupos, uma vez que gerava grande animosidade e eliminava a possibilidade de melhor intercâmbio entre eles. Sobre essa situação, a FENATA resistiu, como podemos observar no texto criado na reunião do Conselho Diretor, durante a realização do Festival Brasileiro de Teatro Amador em 1975:

- Considerando que o espírito competitivo dos festivais é absolutamente contrário à própria natureza do processo de criação teatral, que é, por si mesma, uma atividade coletiva e um trabalho de equipe;

- Considerando que a competição cria atritos indesejáveis entre grupos, bloqueia a troca de idéias [sic], impede o diálogo franco e aberto, castra o intercâmbio de experiências e cerceia o debate crítico sobre os trabalhos realizados;

[...]

O Conselho Diretor da FENATA manifesta-se:

[...]

III – a favor do livre intercâmbio de grupos, que deve ser incentivado por todos os meios disponíveis, para que se alcance um dos objetivos básicos do Teatro Amador, que é a troca de experiências.

[...] (FENATA, 1975, apud KÜHNER, 1987, p. 72)<sup>7</sup>

Ainda sobre os problemas gerados pela divisão de recursos durante os festivais, e sobre a estreita relação da FENATA com SNT, o crítico José Arrabal tece o seguinte comentário:

A FENATA, por ser um saco de gatos, é uma entidade eminentemente contraditória. O desejo do poder é amainar, controlar e calar essas contradições, transformando a FENATA numa canalizadora de política global empreendida pelo Serviço Nacional de Teatro em favor do fortalecimento do teatro de empresa, do teatro de bilheteria, no país. É mais ou menos querer-se conduzir o movimento amadorístico à condição de mero formador de platéias [sic] (...) na prática há apenas uma política em ação: a política do poder constituído, que promove festivais, distribui prêmios, passagens, verbas, etc. A outra política (de um teatro mais comprometido como progresso sócio-histórico do país) não tenho bastante informações (...) para saber quantas anda. Me parece que ela se ensaia em algumas regiões isoladas ou a partir de posições tomadas por grupos aqui e acolá... os Festivais como estão existindo se propõem a implantar a mentalidade de um teatro caro como sendo o único “bom teatro”, um teatro de sofisticação, quando deve ser outra a direção do teatro não-empresarial (...) Em Fortaleza serão distribuídos 210 mil cruzeiros, trinta mil para cada grupo, com contra-recibo de dependência à política do SNT (...) A discordância, a polêmica, a pergunta indiscreta e irritante são gasolina para o desenvolvimento de um teatro que tantos procuram calar, transformando-o em argamassa de uma instituição monolítica e conservadora. (KÜHNER, 1987, p. 75-76).

Mas se, por um lado, nesses festivais o intercâmbio entre os grupos estava comprometido, por outro lado, podia-se observar o esforço da FENATA em

<sup>7</sup> Resolução 02 – Reunião do Conselho Diretor – RJ – 16/17 de agosto – 1975.

fomentar o conhecimento prático e teórico sobre o fazer teatral, sempre buscando incluir seminários, oficinas, mesas de discussão, painéis e debates na programação de seus festivais, como por exemplo, no III Festival Brasileiro de Teatro Amador (FBTA), realizado entre 19 de julho e 02 de agosto de 1986 na cidade de Ouro Preto, com a seguinte programação formativa:

Seminário de Teatro-Educação; Oficinas de: Iluminação, Direção, Soluções cenográficas, Expressão corporal e Dança; Mesas redondas: Cultura x Crise, Teatro e crítica; Painel sobre o Teatro Popular do Nordeste (TPN); Debates sobre: Teatro de rua, Relação entidades culturais x órgãos oficiais (KÜHNER, 1987, p. 249).

Além da preocupação em fomentar seus festivais com atividades formativas, a FENATA oferecia oficinas avulsas sobre diversas áreas do fazer teatral em várias cidades brasileiras, tais como: técnica vocal, criação coletiva, direção, bonecos/sombras, cenografia/carpintaria, consciência operária do ator, preservação da memória do teatro nacional, o teatro e a criança, improvisação, caracterização/dicção, interpretação, elemento cênico, expressão corporal, história do teatro, dinâmica de grupo, história da criatividade, iniciação teatral, métodos de direção, história analítica do teatro, funcionamento de grupos, análise e interpretação de texto, musicalização, expressão através do teatro, teatro popular, teatro infantil e expressão oral. Essa ação era patrocinada pelo Governo Federal através do SNT, afirmando a estreita e às vezes indesejável relação entre FENATA e Governo.

No período entre 1974 e 1977 criou-se a maioria das Federações Estaduais de Teatro Amador em substituição às Coordenações Regionais, fato importante para que se dissolvesse parte do domínio do SNT sobre os grupos federados<sup>8</sup>. Em 1977, em um encontro na cidade de São Luiz do Maranhão, as federações estaduais votaram a favor da transformação da FENATA em Confederação Nacional de Teatro Amador (CONFENATA), uma decisão natural, uma vez que em quase todos os estados do país já existiam as federações estaduais. Apesar disso, a entidade era criticada por não conseguir maior mobilização entre os grupos de teatro amador do interior do país e por ser subserviente à política do SNT que “invadia a área da produção cultural quando lhe cabia apenas incentivar e apoiar essa produção, [com] tratamento dado à cultura

---

<sup>8</sup> Ver a lista completa das federações estaduais de teatro amador e suas respectivas datas de criação em KÜHNER, 1987, p. 325.

[que] não atendia às diferentes realidades culturais e [com] postura paternalista e assistencialista” (KÜHNER, 1987, p. 101).

A partir dos anos 1980 a CONFENATA passou a ser dirigida por grupos mais ligados aos interesses de militância política, que criaram um movimento denominado *Política na cabeça*, em que eram discutidas questões político-partidárias, deixando-se, muitas vezes, as questões artísticas em segundo plano. O comentário de Daniel T. Rech, um dos membros da CONFENATA, ilustra bem essa opção pela discussão política em primeiro lugar:

O maior problema atual (demonstrado no Festival de Ouro Preto/1986) é que a maioria dos grupos não têm uma proposta política definida e têm um fazer teatral sem qualidade. No entanto, os grupos têm, contraditoriamente, possibilidade de vir a responder as questões básicas de cada comunidade; e *com qualidade artística*, desde que assumam fazer um bom teatro, preparar-se para tal. (RECH, 1986 apud KÜHNER, 1987, p. 292).

Do ponto de vista da representatividade, nos anos de 1980 a CONFENATA, segundo dados próprios, contava com 2.500 grupos em seu cadastro, sendo estes responsáveis por 80% da produção teatral existente no Brasil. Um fato importante desse mesmo período diz que, segundo a Confederação, vários grupos autodenominados *de periferia*, *de camadas populares* ou de *categorias sociais marginalizadas*<sup>9</sup> estavam cadastrados, diferentemente de quando a instituição foi criada em 1974, quando a maioria dos grupos cadastrados eram *estudantis* e *universitários*. Em 1983, o então presidente da CONFENATA, Stanley Whibbe, definia a importância do teatro amador brasileiro de sua época com os seguintes aspectos:

- Está presente na maioria das cidades do país;
- É responsável pela animação cultural nas cidades do interior e na periferia dos centros urbanos;
- Encontra-se organizado nos vinte e três estados do País;
- Expressa os valores culturais da comunidade;
- Atua de forma a se contrapor à cultura da classe dominante;
- Pode promover pesquisas e experimentações livres das pressões do mercado. (WHIBBE, 1983 apud KÜHNER, 1987, p. 238)

Apesar de não ter sido uma instituição unanimemente querida entre os grupos amadores do período, parece se inegável que a CONFENATA, inicialmente denominada FENATA, desenvolveu um importante papel de catalogadora e fomentadora do teatro amador brasileiro, e é provavelmente um dos únicos

<sup>9</sup> Estes três tipos de grupos de teatro amador se enquadram na categoria “grupos de comunidade”.

movimentos culturais da história do país a ter se ramificado por todos os estados brasileiros. Com sede na cidade de Brasília, a CONFENATA mantém atividades até este ano de 2013.

## 1.5 A FETEMIG

Traçar aqui o cenário do teatro amador que se realizou no Brasil até o ano de 2012 ou mesmo no Estado de Minas Gerais, certamente ultrapassaria o recorte do tema proposto nesta dissertação. Porém, julgamos necessário apresentar um pequeno panorama da atuação da Federação de Teatro de Minas Gerais (FETEMIG), já que o que foi escrito até aqui parece solicitar algum recorte sobre o teatro que se realizou no Estado entre 1976 e 2012. Posteriormente afunilaremos as informações, passando a focar o teatro amador na cidade de Ouro Preto. Usamos aqui o termo *recorte* porque não há como certificar que todo o teatro amador realizado no estado de Minas Gerais atualmente é de conhecimento ou da alçada da FETEMIG. É razoável dizer que muitos grupos amadores do Estado realizaram, e ainda hoje realizam, seu teatro indiferente a, ou desconhecendo, o trabalho da Federação Mineira.

Como já citado, entre os anos de 1974 e 1977 foram criadas as *Federações Estaduais de Teatro Amador*, para substituir as *Coordenações Regionais*, criadas pela CONFENATA. Em 28 de setembro de 1975 nasceu em Minas Gerais a FETEMIG, tendo como principais articuladores: J. D'Ângelo, Eliane Marins, Ronaldo Boschi e Newton Godoi. Seu primeiro presidente foi Sérgio Santos. Em documento postado em seu blog, a FETEMIG afirma ter por finalidade:

Congregar os grupos mineiros, e visa organizar e representar o movimento teatral no Estado, buscando ampliar o trabalho dos grupos de teatro, fortalecer e garantir a continuidade dos mesmos, bem como orientar e defender seus interesses, junto aos órgãos públicos federais, estaduais e municipais, e sobretudo fomentar o fazer cênico no Estado, através da formação e informação de seus integrantes (FEDERAÇÃO DE TEATRO DE MINAS GERAIS, 2012).

Nesses 37 anos, de 1975 a 2012, além de oficinas de teatro, a FETEMIG promoveu as seguintes ações:

**Encontro de Diretores e Representantes de Grupos (EDRG)** – “Reunião trimestral com os representantes dos grupos, para discussão de novos projetos e atividades, relatos e informes dos grupos, encaminhamentos para o trimestre” (FEDERAÇÃO DE TEATRO DE MINAS GERAIS, 2012).

**Congresso Mineiro de Teatro (CMT)** – “Instância máxima de decisão da entidade. É realizado bianualmente, para traçar a ação político-cultural da federação, bem como eleger a nova diretoria” (FEDERAÇÃO DE TEATRO DE MINAS GERAIS, 2012). Os Congressos realizados foram: Patos de Minas (1993), Ouro Preto (1995), Uberlândia (1987), Acesita e Timóteo, em caráter extraordinário (1988), Contagem (1991), Belo Horizonte (1992), Igarapé (1995), Três Marias (1996), Brasília de Minas (1999), Betim (2003), Contagem (2007 e 2011).

**Mostra Estadual de Teatro** – Com dimensões menores que os festivais promovidos pela Federação, as mostras percorreram várias cidades do interior de Minas. Por apresentar um formato menor, com menos grupos participantes, muitas localidades de pequeno porte puderam recebê-las. As referidas mostras ocorreram em Araçuaí (1993), Carlos Chagas (1993), Governador Valadares (1994), Guanhães (1995), Chapada do Norte (1995), Ibirité (1996), Três Marias (1996), Guaranésia (1996), Extrema (1996), Visconde do Rio Branco (1997), Varginha (1997), Buritizeiro (1998), Além Paraíba (1998), Pompeu (1998), Contagem (1999), Alfenas (1999), Conselheiro Lafayete (2000), Visconde do Rio Branco (2001), Ribeirão das Neves (2002) e Ubá (2002).

**Festival de Teatro de Minas Gerais (FESTIMINAS)** – “Mostra não competitiva dos grupos filiados, cujos espetáculos são previamente inscritos e selecionados de acordo com os critérios estabelecidos em encontros e/ou congressos” (FEDERAÇÃO DE TEATRO DE MINAS GERAIS, 2012). Acontecendo sempre no mês de julho, o evento ocorreu anualmente até o ano de 1987. Posteriormente passou a ser bienal. Os festivais realizados foram: Belo Horizonte (1976), Juiz de Fora (1977), Uberaba (1978), São João Del Rei (1979), Uberlândia (1980), Ouro Preto (1981), Coronel Fabriciano (1982), Lavras (1983), Ituiutaba (1984), Governador Valadares (1985), Poços de Caldas (1986), Juiz de Fora (1987), Belo Horizonte (1989), Betim (1994), Belo



Horizonte (1995 a 1987), Belo Horizonte, Betim e Contagem (1998), Contagem (1999 a 2004). A partir de 2005 o FESTIMINAS passou a se chamar *Festival de Palco e Rua da Cidade de Contagem*, ocorrendo apenas naquela cidade, até o ano de 2012.

Em texto postado em seu blog, a Federação Mineira mostra-se atuante e preocupada com o apoio técnico e artístico de seus grupos filiados.

A sigla FETEMIG significa Federação de Teatro de Minas Gerais. Não é uma Federação que só inclui artes cênicas, inclui várias outras modalidades. A FETEMIG é uma entidade que tem o caráter de estar congregando e dando auxílio e apoio técnico a grupos iniciantes. Ela não é uma Federação de teatro amador, é uma Federação de teatro, até porque a palavra amador as pessoas tendem a denegri-la muito e para nós o amador é motivo de muita felicidade, muito orgulho porque após a 2ª guerra mundial foi a vez dos amadores de fazer no Brasil o teatro universitário no Rio de Janeiro, criou-se vários grupos amadores e se formos citar alguns artistas que viveram essa época e partiram do teatro Arena, no teatro da Universidade da Escola de Medicina no Rio de Janeiro, que começaram a fazer este trabalho amador. Teatro amador, para nós, hoje significa um teatro de pesquisa, só isso! A diferença do amador é porque é um grupo que se encontra no final de semana e não vivem somente daquilo, eles têm outras funções, outras designações, mas têm uma paixão pelo teatro e continuam fazendo e levando esta arte para cima. (FEDERAÇÃO DE TEATRO DE MINAS GERAIS, 2012).

Apesar de no texto acima a FETEMIG rejeitar a palavra *amador* em sua denominação, a Federação – historicamente uma associação de artistas amadores – não se priva de fazer uma apologia ao teatro amador, afirmando a sua importância para o desenvolvimento do teatro brasileiro.

## CAPÍTULO II – ATOS DE PRAZER

*Creio que o teatro deve trazer felicidade, deve ajudar-nos a conhecermos melhor a nós mesmos e ao nosso tempo.*  
Augusto Boal

Segundo a definição do dicionário Michaelis, o substantivo *prazer* remete a: “1 Alegria, contentamento, júbilo. 2 Deleite, gosto, satisfação, sensação agradável. 3 Boa vontade; agrado. 4 Distração, divertimento. 5 *Filos* Emoção agradável que resulta da atividade satisfeita” (MICHAELIS ONLINE, 2012).

O teatro amador, em grande parte dos casos, é realizado por seus praticantes com *alegria, contentamento e júbilo*, já que financeiramente nada oferece em troca. Parece transmitir *satisfação e agradável sensação* a quem pratica, já que, ao contrário, não seria praticado por tantos de forma tão espontânea, com tanta *boa vontade, gosto e agrado*. Por ser praticado de forma não profissional, pode ser encarado como um simples *divertimento, hobby* ou *distração*. Pode-se dizer, portanto, que o teatro amador, quando praticado nessas condições prazenteiras, é realizado como uma *ação* ou um *ato de prazer*.

Mas o que leva um indivíduo a desejar fazer teatro e sentir prazer ao fazê-lo? Quais impulsos humanos nos levam a nos expormos a um grupo de pessoas da nossa ou de outras comunidades? Porque a arte teatral, para muitos em eterna crise, consegue atrair cada vez mais realizadores para suas fileiras?

Nietzsche (1844 – 1900), em seu livro *O nascimento da tragédia* (1872), sugere que só a arte poderia oferecer aos homens a força suficiente para enfrentar os problemas da vida. Para o filósofo, a arte exerceria uma espécie de papel redentor. O autor entendia também que a tragédia ofereceria um tônico da vida e que a arte existiria para que a realidade não destruísse o ser humano.

Do ponto de vista social e humano, o fazer teatral toca em pontos importantes para as comunidades, tanto para os realizadores, quanto para os que se colocam em posição de plateia. Ao proporcionar a relação *fazer-ver teatro*, os grupos contribuem com uma importante necessidade básica das comunidades.

Aristóteles (384 a.C – 322 a.C), em sua obra *Poética* (provavelmente escrita entre 335 e 323 a.C), afirma que o homem sente prazer congênito na imitação (*mimese*). Guénoum (2004, p. 19), nos fala deste desejo básico do ser humano:

As representações respondem a uma necessidade, na medida em que sua ocorrência está inscrita na natureza dos homens. Mas esta necessidade, de saída, se divide: em uma tendência a produzir representações e uma tendência a se comprazer com isso.

Mais à frente em seu texto, o autor afirma que o *ver* e o *fazer* teatro geram um prazer no indivíduo, sentimento este ligado a um prazer de conhecimento, teórico, já que ao ver e fazer o indivíduo aprende, e, para Aristóteles, aprender traz prazer ao ser humano. Segundo Guénoum (2004, p. 31- 32),

À nossa interrogação sobre a natureza desse prazer, Aristóteles respondia: “a razão disto é que aprender é um prazer” – o conteúdo do prazer (de ver) está, portanto, no próprio aprendizado. E ele acrescentava “Efetivamente, se gostamos de ver imagens é porque, olhando-as, aprendemos a conhecer”. Um elo muito estreito associa, portanto, o prazer de conhecimento e o aprendizado – o prazer é o prazer da aquisição de um conhecimento que nós não possuímos. É o prazer proporcionado pelo advento de um conhecimento, sua vinda, sua formação. [...] poderíamos dizer então que o que distingue esta aprendizagem (visual) da outra (prática) é o prazer de aprender. E este prazer é um prazer de conhecer. Um prazer de acesso ao ser do que é visto. Ou: um prazer de aprendizagem teórica.

Ao analisar o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht, a pesquisadora Francimara Nogueira Teixeira afirma que o prazer está no ato de produzir. Entendendo, no caso, o sentido da palavra *produzir* não apenas como sendo a produção do espetáculo pelos artistas envolvidos, mas também a produção da plateia, que terá a possibilidade de “recriar outras formas de comportamento e de situação a partir das apresentadas” (TEIXEIRA, 2003, p. 127). Ao comparar o que lhe foi apresentado com as próprias conclusões, o indivíduo passa a produzir pensamento crítico, e, segundo a autora, isso gera prazer.

Outro ponto relevante para o entendimento da necessidade humana de fazer teatro é o desejo que o indivíduo carrega de se inserir e de receber o reconhecimento da comunidade em que habita. Para João Batista Tattu Penna (1948 -), criador e diretor do *Grupo Palco & Rua* e principal colaborador desta dissertação,

*O mais importante é essa inserção [do indivíduo através do teatro]. Em uma cidade do interior, quando um jovem faz parte de um grupo*

*amador, ele é um jovem diferenciado. Ele é visto como pessoa culta, ele participa de várias organizações e passa a ter opinião. Por isso o teatro tem essa importância. [...] Não tenho como provar, mas a minha experiência, nas minhas viagens, quando eu encontrava os grupos de teatro, eu percebia que eles eram as pessoas especiais da cidade. Por exemplo, quando você é empregada doméstica, mas, além de ser empregada doméstica você faz teatro. Pô! Isso te jogou lá para cima.*

O desejo de fazer teatro amador, portanto, parece estar também relacionado com o desejo do indivíduo de ser reconhecido por sua comunidade. E esse desejo de reconhecimento social não está obrigatoriamente ligado ao desejo de receber vantagens econômicas com a atividade. Esse desejo pode ser satisfeito apenas pelo reconhecimento dos seus concidadãos. É razoável dizer que o desejo de reconhecimento desconectado da vontade de ganhar dinheiro configura-se como um importante fator para a manutenção do teatro amador. Caso contrário, se não houvesse no indivíduo o desejo de reconhecimento desapegado do interesse econômico, não haveria motivo para ele fazer teatro amador, já que dele nada se recebe financeiramente.

O depoimento de Júlio Carlos da Silva, um dos diretores do *Grupo Palco & Rua*, ilustra bem esse pensamento.

*Fazíamos teatro amador por gostar de fazer teatro. Nunca imaginamos que algum dia ganharíamos dinheiro com o teatro. Às vezes até pintava uma graninha para um almoço ou um jantar em conjunto, mas nada mais do que isso. O que queríamos mesmo era juntar a turma, ir para o palco e receber aplausos. No grupo se misturavam estudantes, artistas, malucos, gente rica e gente pobre. Era uma atividade social. Era bom ser reconhecido na rua como artista, isso dava uma levantada no ego, mesmo com a carteira vazia. Mas também, tínhamos todos vinte e poucos anos. Não precisávamos de tanto dinheiro.*

O desejo e o prazer, podemos dizer, configuram-se como fontes de alimento para o modo amador de fazer teatro. E o indivíduo, ator amador, buscará outras formas de se divertir quando o desejo e o prazer pelo teatro se acabarem. Esse é um importante diferencial entre o ator amador e o ator profissional, uma vez que, para o segundo, a ligação com o prazer pode não ser a regra. Ele deve encarar o fazer teatral como profissão, na alegria e na tristeza. Muitos profissionais não podem, ou pelo menos não conseguem, deixar o teatro sem sofrer consequências de ordem econômica.

## 2.1 O ator amador e o fazer teatral

*É Família, é filosofia de vida, é integração no todo, é realidade inconsciente, é surrealismo no cotidiano, é o inconsciente pessoal em fusão com o inconsciente coletivo, é cultura e instinto, é sexo elevado a quintessência do amor sem fronteiras, é liberdade de criação com todas as suas aberturas para o país do impossível, na limitação do possível espaço cênico, é transferência e realidade, é sonho raciocinado, psicanalisado, vivenciado, é o ser humano redescoberto por ele próprio, é a consciência cósmica, é o universo interior representado por símbolos exteriores, é a própria vida.*

Luiza Barreto Leite

Indivíduos que se dedicam ao *teatro amador* são denominados *atores amadores*. Como já foi dito, consideraremos que o ator amador é a pessoa que não relaciona a sua subsistência ao fazer teatral. Essas pessoas podem ser artistas, intelectuais, estudantes e moradores de bairros periféricos ou centrais. Os atores amadores podem ser artistas diletantes ou mais comprometidamente integrados ao fazer teatral, sem que isso os faça *mais* ou *menos artistas*.

O ator amador ainda é visto por muitos como um artista que faz teatro de forma mediana, que realiza uma arte mal feita. Isso parece ser consequência do teatro amador não ter conseguido, até o ano de 2013, encontrar uma identidade que o distinga do teatro profissional. Do ponto de vista artístico, a intenção ou não de angariar recursos não é uma característica mercante para diferenciar ambos. A maioria dos incentivos fomentados pelas políticas culturais do Brasil hoje em dia dizem respeito a grupos e projetos profissionais. O governo não conhece a realidade do teatro amador, mas quem conhece? Por isso não há identidade possível de ser criada, e os amadores continuam a ser analisados e comparados com os profissionais e vistos, através de uma visão reduzida, como artistas com produções de baixa qualidade.

Questões estéticas à parte, o fazer teatral parece ser capaz de transformar definitivamente a vida de muitos realizadores, de ampliar seus horizontes e fazê-los enxergar novas possibilidades e perspectivas de vida. Mesmo que o indivíduo não faça teatro profissionalmente no futuro, a experiência artística

adquirida o permitirá ter uma visão de vida e de mundo diferente dos que não passaram por tal experiência. Sobre este ponto, Boal (2003 apud TELLES; PEREIRA; LIGIÉRO, 2009, p.122) nos oferece o seguinte pensamento:

Por que teatro? Porque existem artes, como a música, que organizam o som e o silêncio, no tempo. Outras, como a pintura, que organizam a forma e a cor, no espaço; e existem artes como o teatro, que organizam ações humanas, no espaço e no tempo. Ao organizarem ações humanas, mostram onde se esteve, onde se está e para onde se vai: quem somos, o que sentimos e desejamos. Por isso, devemos fazer teatro, todos nós: para saber quem somos e descobrir quem podemos vir a ser.

Ainda sobre o tema do teatro como transformador do indivíduo, Mariana Muniz (2004) nos apresenta um interessante ponto de vista. Apoiando-se nas ideias do filósofo Herbert Marcuse (1898 – 1979), a autora afirma que tanto o efeito de distanciamento proposto pelo teatro de Brecht, quanto o teatro popular realizado em feiras e praças, trazem consigo grande potencial de transformação social, uma vez que podem “llegar a cuestionar las bases de la sociedad pós-industrializada” (MUNIZ, 2004, p. 77)<sup>10</sup>.

Segundo Vargas (1980, p. 20), a expressão social e artística “está intimamente ligada ao cotidiano e, portanto, à prática política necessária para a transformação social, é ao mesmo tempo um instrumento de crítica e de projeção”.

Já Moreira (2000, p. 23), diz que o teatro realizado por amadores, ao que ele chama de teatro popular, está diretamente ligado ao “arsenal lúdico de quem o faz”. E que esse fazer teatral transforma os sonhos dessas pessoas em “momentos fantásticos de quase realidade”. Diz também que estes sonhos são de “transformação e transgressão”. E ainda, que o teatro popular

Proporciona uma reprodução de linguagem inesgotável, acompanhando a cada dia os anseios e as presepadas do seu povo, na tradução mais apaixonada dos seus artistas, fiéis servidores. Por isso, a cultura popular será sempre o nítido retrato do povo, com a cara do seu tempo, revelado através da criação artística (MOREIRA, 2000, p. 54).

---

<sup>10</sup> “Chegar a questionar as bases da sociedade pós-industrializada”. (Tradução nossa).

## 2.2 Grupos amadores

É fato relevante a importância dos grupos de teatro amador para o desenvolvimento intelectual, para a expressão e para a sociabilidade das comunidades em que atuam. Tanto do ponto de vista artístico quanto do ponto de vista cultural, os grupos amadores configuram-se como local de experimentação e descobertas, seja “descobrimos novos autores, diretores e atores, e experimentando novas linguagens” (KÜHNER, 1987, p. 7-8), seja fortalecendo “tendências cujos eixos focalizam a busca de linguagens teatrais como forma de construção de identidade cultural” (CARREIRA; OLIVEIRA, 2005, p. 3). A força do teatro do ponto de vista de transformação social levou o teatrólogo irlandês Bernard Shaw (1856 – 1950) a dizer que “o teatro é um templo e uma escola” (apud LEITE, 1975, p. 113).

O pesquisador Zeca Ligiéro, ao analisar a importância do trabalho em grupos de teatro amador para o desenvolvimento pessoal do artista, aponta a seguinte questão:

Devemos ficar atentos às questões do conhecimento dos processos individuais grupais. Os conhecimentos podem ser adquiridos individualmente, mas só serão validados pela experiência e convivência grupais, nas quais cada um, por meio de seu desempenho, encontra seu espaço e voz, deparando com suas dificuldades e bloqueios. Cada grupo descobrirá sua dinâmica própria. (TELLES, N.; PEREIRA, V.H.; LIGIÉRO, Z, 2009, p. 26).

A partir da homologação da Lei 5.692/71<sup>11</sup>, que criou a disciplina de Educação Artística, as instituições de ensino fundamental e médio passaram a tratar a arte pelo viés pedagógico, fato que, segundo Telles e Florentino (2009, p. 32), desenvolveu uma “pseudoterapia que separava o que era arte do que poderia ser educação, mapeando em categorias estanques o teatro formal e o teatro educativo”. Nesse viés pedagógico adotado pelas referidas instituições de ensino, o teatro, quando realizado, focalizava, segundo Desgranges (2003), apenas as possibilidades didáticas de transmissão de informações e conteúdos, não abrindo espaço para discussões artísticas mais livres ou

---

<sup>11</sup> Lei homologada em 1971 que exigiu o ensino de educação artística da 5ª série do 1º grau à 3ª série do 2º grau (atual ensino fundamental e médio) em todas as escolas do país. Educação Artística foi, então, a nomenclatura instituída para designar a matéria que abordava de forma integrada as linguagens cênica (teatro e dança), plástica e musical. Ver JAPIASSU, 2006, p. 62-63.

desvinculadas desses temas. Dentro desse panorama os grupos de teatro amador do Brasil automaticamente revestiram-se de grande importância para o ensino e a prática do teatro, apresentando-se como praticamente a única possibilidade de vivência teatral de grande parte das comunidades brasileiras, configurando-se “quase como escolas teatrais” (CARREIRA; OLIVEIRA, 2005, p. 3).

Os grupos de teatro amador enfrentam problemas de toda ordem: sofrem com a constante mudança de seus membros; dificilmente têm garantido o espaço para ensaios e apresentações; normalmente não têm acesso às casas de espetáculos oficiais; muitas vezes têm a liberdade de expressão cortada pela raiz por instituições a que estão ligados; muitas vezes estão distanciados do conhecimento técnico e da discussão cultural do país; muitos não possuem estrutura administrativa.

Esses problemas conferem aos amadores uma condição de marginalidade que, em primeira análise, impediria qualquer atividade artística mais elaborada. Mas, o que por um lado pode ser castrador, por outro pode se apresentar como uma ferramenta libertária. Se o grupo consegue de alguma forma ultrapassar as barreiras das dificuldades acima apresentadas, a sua condição marginal passa a lhe oferecer favorecimentos.

Se levarmos em consideração o termo *marginal* como sendo a condição do indivíduo ou do objeto que está à margem, podemos localizar os artistas dos grupos amadores à margem das necessidades de sobreviverem financeiramente do trabalho realizado no grupo. E, por não serem comprometidos financeiramente com o que realizam, não precisam seguir os padrões mercadológicos, ou seja, podem experimentar, inovar, pesquisar por mais tempo, errar. Essa liberdade de criação, quando não cerceada por impedimentos ideológicos, parece ser fator fundamental para o desenvolvimento artístico do grupo. Não parece ser por acaso que boa parte da mudança estética ocorrida em meados do século XX partiu da ação dos grupos de teatro amador do período.

Do ponto de vista do desenvolvimento do teatro brasileiro, Guinsburg, Faria e Lima (2009, p. 23) afirmam que o teatro amador é capaz de



Assumir seriamente o compromisso de realizar montagens nem sempre viáveis para o teatro profissional. Este último intuito compensatório, expresso por meio de um repertório, pode contemplar textos clássicos, modernos, as técnicas de encenação atuais e procedimentos experimentais no domínio do texto e do espetáculo, procurando acrescentar, revolucionar ou, no mínimo, refletir sobre a arte do teatro. Nesse sentido, é o teatro amador uma das forças propulsoras da mudança e da atualização do panorama teatral.

De fato, a não existência de amarras pode ser um elemento determinante para o grupo realizar um teatro verdadeiramente ligado às questões que tocam seus realizadores. Ao desconectar a sobrevivência financeira do fazer teatral, os integrantes do grupo poderão realizar espetáculos desligados das necessidades mercadológicas, muitas vezes ditadas pelos patrocinadores do empreendimento. Não discutirão com os seus financiadores o quê, quando ou onde apresentar, já que os financiadores não existirão ou, se existirem, terão uma importância menor dentro do projeto. Eid Ribeiro faz a seguinte observação sobre do assunto:

O problema é que, ao adquirir uma estrutura profissional, o teatro acaba virando mercadoria e passa a ter compromisso com o mercado e com o sucesso. Claro que todos nós queremos ser bem sucedidos, mas experimentação e a inovação não são garantias de retorno de bilheteria. Ao contrário, representam risco. Então, as pessoas ficam presas aos compromissos que assumem ao negociar um patrocínio. Tem muita produção, mas os artistas acabam ficando a mercê do mercado e arriscam pouco. (REIS, 2003, p. 89-90).

Não queremos, é claro, generalizar o tema e dizer que no teatro profissional nunca há prazer ou desejo. Não é verdade também que todo teatro profissional é realizado apenas pelo interesse econômico dos seus realizadores ou patrocinadores, e que nele não existe pesquisa. Temos bons exemplos de grupos profissionais com patrocínios empresariais que se mantêm por muitos anos realizando pesquisa e com uma linguagem sólida. Em Minas Gerais podemos citar o caso do *Grupo Galpão* de Belo Horizonte e do *Grupo Ponto de Partida* de Barbacena. Alguns prêmios promovidos pela FUNARTE, entidade do Governo Federal, buscam fomentar a produção do teatro experimental no país, oferecendo ajuda financeira a grupos profissionais para que possam realizar suas pesquisas de linguagem. Entre os grupos mineiros que vêm se beneficiando com estes prêmios, podemos citar o *Grupo Espanca!*, de Belo Horizonte, e o *Grupo Residência*, de Ouro Preto.

## **2.2.1 Os grupos amadores e suas características**

O panorama do teatro amador que se realiza no Brasil hoje é multifacetado. Naturalmente existem grupos com um nível de comprometimento no trabalho muito superior a outros, bem como há grupos que buscam as teorias da arte e outros não. Muitos são os grupos que mantêm uma produção anual elevada e muitos são os que apresentam apenas o mesmo espetáculo religioso anualmente. Há grupos que baseiam suas atividades no pensamento dos grandes teóricos do teatro mundial e outros que não os conhecem ou não se interessam por eles. Muitos são os grupos que apresentam espetáculos que agradam o público especializado (artistas e teóricos de arte) e outros que não os agradam. Há alguns grupos que satisfazem a sensibilidade artística de determinados públicos e outros que não chegam nem próximo de satisfazê-los, sendo que estas duas últimas condições estão relacionadas a questões de gosto pessoal. Dentro dessa grande diversidade de grupos amadores de hoje, apontaremos a seguir algumas características que são comuns à parte deles.

### **2.2.1.1 A rotatividade dos membros**

É fato comum entre grupos de teatro amador a grande rotatividade de seus membros. Essa constante alternância gera uma intermitência nos processos, trazendo dificuldades de desenvolvimento dos grupos e privando-os da possibilidade da realização de um trabalho continuado. Essa situação de descontinuidade gera um problema grave com o qual os grupos têm que conviver: a perda do conhecimento, que se vai com a debandada dos seus membros mais antigos, que levam consigo os debates anteriores, as conclusões já tiradas e as soluções apreendidas em outros momentos. Ainda, de tempos em tempos, chegam a esses grupos pessoas sem qualquer conhecimento de teatro, normalmente adolescentes e jovens, impulsionando o grupo a um constante retorno às suas questões iniciais, muitas delas já respondidas por seus ex- integrantes.

De fato, os grupos amadores são normalmente povoados por muitos adolescentes e jovens. Essa condição não parece ser uma coincidência. A questão financeira pesa desfavoravelmente ao jovem artista amador, que quando chega à fase adulta assume mais responsabilidades, muitos deles ficando responsáveis pela busca do seu próprio dinheiro. Nesses casos o teatro quase sempre é deixado de lado, substituído pelo trabalho nas diversas profissões. Até mesmo no teatro universitário a condição financeira pesa negativamente para os futuros profissionais. Muitos estudantes recém-formados não conseguem se inserir no mercado de trabalho e vários deles desistem da carreira profissional, ou a dividem com trabalhos extras em outras funções para o complemento da renda pessoal.

#### **2.2.1.2 Problemas de registros**

A grande maioria dos grupos amadores não mantém um arquivo organizado de seu trabalho, depositando em seus membros mais antigos todo o conhecimento do coletivo. Naturalmente, quando um destes membros detentores do conhecimento do grupo se vai, com ele se vai o know-how do grupo. Como o conhecimento de grande parte dos grupos amadores está concentrado nos indivíduos que os constituem, é razoável dizer que o problema de registros desses grupos está diretamente ligado ao problema da rotatividade dos seus membros, e que a manutenção de um grupo fixo é fator importante para o sucesso destes grupos. Segundo Guinsburg, Faria e Lima (2009, p. 163), “a manutenção de um polo criador favorece o avanço das conquistas técnicas e artísticas, e cria uma identidade coletiva, viabilizada pela experiência conjunta”.

Muitos grupos, durante toda a existência, concentram em apenas uma pessoa (normalmente no diretor) todo o conhecimento e a animação do fazer teatral e, assim, quando essa pessoa se afasta, o grupo se vê sem condições de continuar o trabalho. Alguns grupos tentam resolver essa questão realizando oficinas internas, em que o objetivo é o compartilhamento do conhecimento entre os membros dos grupos. Sobre esta questão, Narciso Telles tece o seguinte comentário:

As oficinas de teatro oferecidas têm o objetivo de socializar elementos ideológicos e técnicos adquiridos e trabalhados pelo grupo ao longo de sua existência. Nelas, os pensamentos ético e estético são incorporados às atividades pedagógicas, enquanto atores e encenadores vão assumindo o papel de artistas-docentes<sup>12</sup> e, assim, configurando uma pedagogia teatral. (TELLES; PEREIRA; LIGIÉRO, 2009, p. 130).

Mas porque os grupos amadores não registram suas conquistas de forma que possam ser acessadas por outros membros futuramente? É possível que o motivo esteja diretamente ligado ao prazer. O registro no meio amador pode ser encarado como uma questão de importância secundária, já que muitos grupos e artistas têm a atividade como hobby. Assim, não interessa a eles deixar registros do seu trabalho para amadores ou profissionais futuros. Mesmo no campo do teatro profissional nem todos os grupos formalizam registros de suas atividades. No universo amador, quando o prazer acaba simplesmente é hora de parar, sem maiores preocupações com formalidades. Se não houver prazer em criar registros, o amador não o fará.

### **2.2.1.3 Utilização dos grupos amadores como espaço de informação para o profissionalismo**

Muitos artistas ou aspirantes a artistas consideram os grupos amadores como locais possíveis de relacionamento antes de caminharem à profissionalização. Em locais em que não existe o ensino formal de teatro, os grupos funcionam como única possibilidade de exercício da referida arte, transformando-se em verdadeiras escolas informais de teatro. A aprendizagem através dos grupos, na maioria das vezes, é baseada na relação mestre-discípulo, que, segundo Telles (2008, p. 42), “ocorre de uma maneira contínua, profunda e está vinculada a um único entendimento de fazer/ensinar teatro”. Entende-se aqui por *mestre* qualquer membro do grupo que tenha algum conhecimento acumulado e que consiga transmiti-lo ao novo integrante, aqui denominado *discípulo*.

---

<sup>12</sup> A educadora e dançarina Isabel Marques, ao tecer considerações sobre a relação entre prática artística e pedagógica, propõe o conceito de artista-docente como uma prática educacional de integração entre esses dois universos, muitas vezes postos como distintos. Ambos devem estar integrados na práxis de construção de um trabalho artístico-educativo, que, “não abandonando suas possibilidades de criar, interpretar, dirigir, tem também como função e busca explícita a educação em seu sentido amplo”. (MARQUES, Isabel, 2001, apud TELLES, Narciso; PEREIRA, Victor Hugo; LIGIÉRO, Zeca. 2009, p. 130).

O termo *escada* ligado ao grupo de teatro amador, neste caso, é utilizado propositalmente, já que os artistas que aproveitam esses grupos para se profissionalizarem veem o teatro amador em uma posição subalterna e transitória, localizado um degrau abaixo do teatro profissional, objetivo que pretendem alcançar.

Outra utilização dos grupos amadores de teatro é a de servir de base para a carreira na TV. Para Santos (1995, p. 42):

Se o regime militar via o artista como uma ameaça comunista (já que o verdadeiro artista e intelectual é sempre um questionador) a televisão – grande aliada do regime – acabou contribuindo para que atores e atrizes passassem a ser vistos pelo público como sinônimos de status social, fama e dinheiro. A telenovela, mesmo conservadora em seu conteúdo filosófico, revelou-se revolucionária no sentido comportamental, transformando a linguagem, a maneira de falar e de pensar da sociedade. Vale notar que a equivocada ideia de que o profissional da TV é um *bom vivant* tem levado muitos jovens a procurar os cursos de teatro. O objetivo da maioria é se tornar “ator ou atriz global” no menor tempo possível, tão logo consiga o certificado do curso.

Tanto na utilização dos grupos amadores como escada para o teatro profissional, quanto como base para a carreira na TV, perdem os grupos, que após investir na formação do ator o veem partindo para o universo profissional.

#### **2.2.1.4 Qualificação**

Alguns grupos amadores, mas não todos, se preocupam e buscam qualificação técnica e artística para os seus membros. Falamos aqui em qualificação no sentido fundamental para uma apresentação teatral, ou seja, entendimento do texto que se propõe a representar e preparação dos atores, para que se façam ouvir e entender, e para que desempenhem seus papéis com um mínimo de competência técnica.

Há outro tipo de qualidade que alguns grupos buscam em seus trabalhos. O conhecimento e a utilização das teorias do teatro, no caso, preconizadas pelos pensadores e intelectuais da área. Mas esta qualidade não é fator decisivo ou fundamental para que os grupos consigam realizar um teatro de melhor qualidade, comparados aos grupos que não utilizam os mesmos métodos. O

conhecimento e a utilização das teorias do teatro não atestam a melhor qualidade dos grupos.

Para alguns grupos amadores, a questão da qualificação de seus artistas é estatutária. É o caso do grupo cearense *GRITA – Grupo Independente de Teatro Amador* (1973) – que apresenta em seu estatuto o seguinte objetivo:

Promover e estimular cursos, seminários, debates – interna e externamente – com a finalidade de aprofundar a análise abordada em suas manifestações artísticas, fazendo essas análises a partir de princípios dialéticos, como forma mais apropriada de revelar a verdade. (SILVA, 1992, p. 81)

De fato, o GRITA busca sempre estudar pensadores como Brecht, Boal e Piscator antes de iniciar suas montagens, criando uma visão crítica mais ampla entre seus artistas. Sobre a preocupação dos dirigentes do grupo pela qualificação, Silva (1992, p. 83) faz a seguinte observação:

Uma das preocupações mais urgentes expressas pelo grupo e, em especial, pelo seu diretor artístico era a necessidade da capacitação técnica dos atores, que dizia respeito ao trabalho de interpretação, através de cursos, oficinas de voz e corpo e exercícios de canto. O teatro popular, mais do que qualquer outro, exige do ator recursos especiais, dada a multiplicidade de situações e as condições por vezes inadequadas dos locais de apresentação.

Como podemos notar, o aprimoramento técnico ou a qualificação a partir dos teóricos não é um desejo exclusivo dos grupos profissionais; amadores também se interessam por eles. A preocupação em apresentar as teorias aos grupos amadores, como já vimos, era também uma preocupação da CONFENATA, que promovia meios de apresentá-las aos seus grupos associados. A Confederação acreditava que com essa ação garantiria uma melhor qualidade dos espetáculos apresentados.

Podemos dizer que o conhecimento teórico não é matéria apenas dos grupos profissionais. Mas, também, podemos supor que são eles, os profissionais, que têm a maior oportunidade de pesquisar e de colocar em prática as teorias do teatro, já que são eles que dedicam mais tempo ao fazer teatral.

Outro fator a se levar em consideração em relação à qualificação é que muitas pessoas e grupos que realizam teatro amador não têm o interesse de se aprofundar nas técnicas teatrais. Muitos fazem teatro apenas por *hobby*, de maneira diletante, por gosto, e não por ofício ou obrigação. Nesse caso, as

horas destinadas ao fazer teatral são poucas, tempo normalmente exíguo para se preparar tecnicamente, montar um texto e apresentá-lo de maneira satisfatória.

O caso acima pode ser observado em *grupos de comunidade*, por exemplo, que geralmente têm menos acesso às teorias do teatro e aos estímulos e questionamentos que permitem o aprofundamento das propostas artísticas. Esses grupos concentram suas preocupações no prazer e no entretenimento, deles mesmos e da comunidade em que atuam. Os grupos amadores não têm que obrigatoriamente permanecer sem o conhecimento teórico, mas não têm a obrigação de adquiri-los em seu trabalho.

## CAPÍTULO III – PANORAMA DO TEATRO AMADOR EM OURO PRETO - 1976 A 2012

*Vinde esquecer a tristeza  
ao calor do meu teatro,  
onde representam vivos  
os dramas de Metastásio  
glórias e vícios do mundo  
em luminoso retrato.*

Cecília Meireles

Entre 1976 e 2012, além do *Grupo Palco & Rua*, a cidade de Ouro Preto acolheu muitos outros grupos, movimentos e espetáculos de teatro amador. Apontarei neste capítulo alguns deles, eleitos por mim como os mais importantes do período. A escolha se baseou na mobilização social, na duração das atividades e no trabalho desenvolvido por cada um.

### 3.1 O Triunfo Eucarístico

*¡venid, mortales, venid  
a adornaros cada uno  
para que representeis  
en el Teatro del mundo!*

Pedro Calderón de la Barca

Guinsburg, Faria e Lima (2009, p. 22-23) nos dizem que a prática do teatro amador pode assumir vários aspectos, entre eles a “rememoração de outras culturas (espetáculos realizados por imigrantes nas línguas de origem, por seus descendentes ou estrangeiros)”. O *Triunfo Eucarístico*, cerimônia profano-religiosa ocorrida em Vila Rica, antigo nome de Ouro Preto, em 1733, é um exemplo dessa possibilidade.

O *Triunfo* original tratou-se de um grande cortejo em que o Santíssimo Sacramento foi trasladado da Capela de N. Sra. do Rosário dos Pretos para a nova Igreja Matriz de N. Sra. do Pilar. O cortejo pode ser considerado um acontecimento Profano-religioso, porque contou com dois momentos: um sagrado, com participação das irmandades e ordens religiosas, e um profano, com “exibições de música e coreografia, teatro, jogos públicos, poesia,



cavallhadas, touradas, uma artificiosa exibição pirotécnica e os carros triunfais (alegorias móveis)” (FERNANDES, 2009, p. 16). Os espetáculos teatrais apresentados, segundo Simão Ferreira Machado (1733 apud Brescia, 2012, p. 29 – 30) foram *El Secreto Vozes*, de Pedro Calderón de la Barca (1600 – 1669); *El Príncipe Prodigioso*, de Augustín Moreto y Cabanã (1607 – 1648); *El Amo Criado*, de Francisco de Rojas Zorilla (1607 – 1648).

Nos séculos XX e XXI foram realizadas 04 representações do Triunfo Eucarístico Original. A representação de 1983, realizada por professores e alunos da Escola Estadual Dom Velloso, apesar de discreta, foi importante para trazer à lembrança a festividade ímpar realizada na cidade de Ouro Preto no século XVIII. As outras representações, mais suntuosas, foram patrocinadas pelo município de Ouro Preto e ocorreram nas seguintes datas: 1993, com direção de J. D’Ângelo e Raul Belém Machado; 2006, com direção de Adyr Assumpção; e 2011, com direção de Raul Belém Machado, Julliano Mendes e Flaviano Souza e Silva, autor deste trabalho.

Excluindo-se a representação de 1983, de cunho escolar, as representações do Triunfo Eucarístico foram marcadas pela grande participação da comunidade ouropretana. Nelas pôde-se observar a harmonia entre grupos da melhor idade, fanfarras, cavallhadas, grupos de teatro, atores amadores e profissionais, músicos, corais, projetos sociais, companhias e escolas de dança, escolas de samba, sociedades musicais (bandas), artistas plásticos e profissionais de diversas áreas, unidos em prol de uma grande representação teatral. O *Grupo Palco & Rua* esteve presente na edição de 1993, com o espetáculo *Todo o Mundo e Ninguém*, criado especialmente para ocasião.

### **3.2 A contribuição de Carlinhos Versiani**

Nascido em Ouro Preto no ano de 1961, Carlos Martins Versiani dos Anjos, o Carlinhos Versiani, foi um dos principais entusiastas do teatro amador na cidade nas décadas de 1980 e 1990. Durante o período, criou e dirigiu três grupos teatrais. O primeiro deles, o *Pano de Fundo* (1987 – 1990), era formado por estudantes universitários e realizava performances na rua, em sua maioria,

improvisadas. Destaque para *A Gente te espera na Rua*, performance apresentada durante a invasão da Reitoria da UFOP, em 1987. O *Pano de Fundo* realizou apenas um espetáculo em palco italiano, *Se chovesse vocês estragavam todos* (1988), com circulação em várias cidades do interior.

O segundo grupo criado por Carlinhos foi a *Cia. Peripécias de Teatro* (1994 – 1997). Grupo que, segundo o próprio Versiani, “*era de teatro amador, embora muitas vezes fosse contratado de forma profissional para alguns espetáculos*”. Basicamente formado por estudantes do Curso Livre de Teatro da UFOP, do qual o próprio Carlos Versiani participou, o grupo realizou os seguintes espetáculos: *Cândido* (1994), adaptação teatral do romance de Voltaire; *Brasiléia quer casar* (1995); *O Bom das Bocas* (1995); *Inconfidências Noturnas* (1996), adaptação de textos de Cláudio Manuel da Costa; *Tempo Quando* (1996), adaptação dos poemas do livro homônimo de Romério Rômulo; *A Poção* (1997) e *A Inspeção* (1997).

O terceiro grupo criado por Versiani, dessa vez com auxílio do artista plástico Pedro Arcângelo do Nascimento, o Petrus (1943 – 2006), foi *Os Máscaras* (1997 – 1999). Em parceria com a Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP), o grupo era composto por estudantes do ensino fundamental de comunidades carentes de Ouro Preto. Realizava intervenções artísticas em datas comemorativas e em manifestações populares da comunidade.

Carlinhos Versiani é bacharel em História. Com residência em Ouro Preto e Belo Horizonte, não abandonou a atividade teatral. No ano de 2012, criou e dirigiu na cidade de Ouro Preto o espetáculo *O Auto de Vila Rica*, que contou com a participação de vários membros da comunidade ouropretana, entre artistas e estudantes.

### 3.3 O Grupo de Teatro da Pastoral da Juventude

*Seremos, yo el Autor, en un instante,  
tú el teatro, y el hombre el recitante.*

Pedro Calderón de la Barca

Criado em 2003 por um grupo de jovens dos bairros Alto da Cruz, Morro Santana, Taquaral, Piedade, Padre Faria, Santa Cruz, Antônio Dias e Dores, o *PJ - Grupo de Teatro da Pastoral da Juventude* - faz parte da Pastoral da Juventude (1983), grupo ligado à Paróquia de Santa Efigênia, no bairro Alto da Cruz em Ouro Preto.

De caráter estritamente amador, o *PJ* é direcionado por preceitos religiosos da Igreja Católica. Seus integrantes afirmam em depoimentos que realizam teatro por prazer. Neste caso, um prazer muitas vezes ligado à fé católica. Danilo Moreira, integrante do grupo, faz a seguinte observação a respeito:

*Especialmente nas peças do PJ, que são de cunho religioso, a atuação me causa também uma maior proximidade com a fé e com a plateia que me assiste, permitindo-me transmitir a muita gente uma mensagem de fraternidade e solidariedade.*

O *PJ* vem realizando dois espetáculos anuais, *O Auto da Paixão*, que estreou em 2005 e é apresentado durante a Semana Santa, e o *Auto de Natal*, que é apresentado em dezembro. Além dessas duas montagens fixas, o grupo realiza pequenas cenas abordando temas como religião, violência, álcool e drogas.

O Grupo realiza importante trabalho de inserção social de seus membros na comunidade em que atua. A esse respeito, Danilo Moreira faz o seguinte comentário: *“Eu o vejo ainda como detentor de um grande poder de agregação social e de expansão e divulgação de ideias”*. Já Jhean Queiroz, integrante do grupo, diz que participa do grupo *“para ter o reconhecimento da família e dos amigos”*.

Francisco Kellys, ex-aluno do Curso de Graduação em Artes Cênicas da UFOP, criador e diretor de ambos os autos, cita um exemplo de inserção social dos integrantes do grupo. Segundo ele, o *Auto de Natal* *“era apresentado dentro das capelas da Piedade e Morro Santana, mas depois resolvemos levar para o Teatro Municipal Casa Ópera, também com o intuito de aproximar essas comunidades com aquele espaço tão belo e rico”*.

A transmissão do conhecimento entre os membros do grupo se dá de modo prático. É na cena que os novatos observam os companheiros mais experientes e ouvem as palavras do diretor. Francisco Kellys afirma que

*Todo o trabalho é realizado com a prática. Aplicamos atividades de expressão corporal, expressão vocal, interpretação e improvisações. Os espetáculos são todos trabalhados da seguinte maneira: propomos alguns temas relacionados à peça trabalhada e realizamos as improvisações. E é com as improvisações realizadas por eles que se cria o espetáculo.*

Segundo Eliana Silva, também formada pelo Curso de Graduação em Artes Cênicas da UFOP e colaboradora do *PJ* desde o ano de 2009,

*O aprendizado é realizado na prática, até porque o tempo é muito curto, normalmente conseguimos reunir os atores apenas um ou dois meses antes da estreia, principalmente agora que os meninos cresceram e trabalham, fazem faculdade, curso técnico, etc.*

Gilney Afonso Gonçalves, integrante do grupo, confirma a opção do grupo pelo aprendizado durante a prática. Segundo o ator,

*As atividades realizadas pelo diretor nos ensaios nos ajudam a descobrir novas formas e maneiras de interpretar. Por sua vez, a atuação com pessoas experientes nos dá mais coragem pra vencer a timidez e atuar de maneira mais “fiel” ao personagem criado.*

A realização dos dois espetáculos anuais parece ser pouco para alguns integrantes do grupo, que demonstram o desejo de participar de outros tipos de espetáculos. Para Julie Arcebispo, integrante do grupo,

*O teatro se tornou algo essencial em minha vida e agradeço muito pela oportunidade que a *PJ* me deu de poder estar dentro do teatro. Mas para mim é muito importante crescer, poder representar outras peças e adquirir novas experiências. Seria ótimo.*

Alguns dos artistas, motivados pelo desejo de realizar outras atividades, o fazem fora do grupo. Segundo Danilo Moreira:

*Alguns integrantes do grupo já tiveram a oportunidade de participar de outras atividades, como oficinas teatrais, eventos artísticos municipais (*Triunfo Eucarístico*, *Auto de Vila Rica*<sup>13</sup>), e intervenções na própria comunidade.*

De fato, a necessidade de realizar outros espetáculos parece ser uma constante entre alguns elementos do grupo. Esse desejo levou alguns integrantes do *PJ* a montarem, em 2011, o espetáculo *Pedro Malasartes*, uma comédia com dramaturgia criada por dois estudantes do Curso de Graduação em Artes Cênicas da UFOP, Clas Kleber e Rodrigo Mayrink. Essa foi a primeira experiência do grupo com um espetáculo cujo tema não tratava de religião,

---

<sup>13</sup> O *Auto de Vila Rica* foi um espetáculo realizado na cidade de Ouro Preto em 2012, com patrocínio da Prefeitura local e com direção e dramaturgia de Carlos Versiani.

álcool ou drogas. A segunda experiência está prevista para ocorrer no ano de 2013, quando o grupo pretende montar o espetáculo *Chico Rei*, juntamente com o *Reinado de Nossa Senhora do Rosário e Santa Efigênia*, grupo de congado do bairro Alto da Cruz, em Ouro Preto.

Os participantes do *PJ* têm consciência de que realizam o teatro de forma amadora e acreditam que existem diferenças importantes entre o teatro amador e o profissional. Para Danilo Moreira:

*A diferença, a meu ver, é o conhecimento mais aprofundado das práticas preparatórias e construtivas. O profissional detém esse conhecimento porque estudou a fundo tais métodos. O amador também é direcionado pelos métodos, porém de forma mais superficial.*

Para Gilney Gonçalves,

*O teatro profissional tem mais recursos, e os profissionais (atores, diretores, músicos, assistentes...) geralmente dedicam tempo integral na organização e montagem da peça. Já no teatro amador os recursos são mais escassos e os profissionais geralmente são voluntários que dedicam somente parte do seu tempo ao teatro.*

Já Julie Arcebispo faz o seguinte comentário:

*Para mim só existe uma diferença, o teatro profissional é feito com uma equipe com formação acadêmica para atuar, produzir, e o amador é uma mistura de pessoas com formação acadêmica e pessoas que não tem formação, mas querem estar ali por gostar de fazer teatro.*

Apesar de não ser o objetivo do Grupo, alguns membros do *PJ* buscam a formação teórica, e conhecem alguns escritores e pensadores do teatro. Danilo Moreira diz: *“Em uma oficina teatral, conheci um pouco sobre as ideias do estudioso Stanislavski. Conheço alguns escritores de teatro, tais como Ariano Suassuna, Willian Shakespeare e Chico Buarque”*. Gilney Gonçalves afirma: *“O primeiro nome que me veio na cabeça foi William Shakespeare que é bem famoso por causa de ‘Romeu e Julieta’. Também recordo de Machado de Assis e mais recentemente do Miguel Falabella”*. Julie Arcebispo afirma conhecer *“Constantin Stanislavski, Aristóteles, Gil Vicente e Nelson Rodrigues”*. Alguns dos membros do *PJ* pensam em seguir a carreira profissional. É o caso de Julie Arcebispo, que afirma: *“Eu faço teatro por amor à arte. Meu sonho sempre foi poder viver de teatro e ensinar o teatro”*.

O grupo de teatro da *Pastoral da Juventude* classifica-se, dentro da divisão de grupos amadores proposta por esta dissertação, como um *grupo de comunidade*. Baz Kershaw (1992 apud TELLES; PEREIRA; LIGIÉRO, 2009, p. 09) propõe uma subdivisão entre comunidades, em que teríamos:

Comunidades de local, criadas por uma rede de relacionamentos formados por interações face a face, numa área delimitada geograficamente; e comunidades de interesse, criadas por uma rede de associações predominantemente caracterizadas por seu comprometimento em relação a um interesse comum. Isso quer dizer que estas comunidades podem não estar delimitadas por uma área geograficamente particular.

Nessa divisão poderíamos dizer que o Grupo de Teatro da Pastoral da Juventude de Ouro Preto é um *grupo de teatro de comunidade de interesse*, já que seus membros são de comunidades diversas e tem como interesse comum o fazer teatral. Apesar de não ser o objetivo principal do coletivo, alguns de seus integrantes se interessam por uma carreira teatral, sendo que um deles, Danilo Moreira, já ingressou no Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto.

### **3.4 O teatro universitário em Ouro Preto – O Curso Livre e o Curso de Graduação.**

#### **3.4.1 O Curso de Teatro DEART / IFAC**

Antes da criação do curso de Teatro da UFOP DEART/IFAC, dois grupos eram os responsáveis pela animação teatral da instituição, o *Teatro dos Estudantes da Escola de Minas*<sup>14</sup> e o *Teatro da Escola de Farmácia*. Ambos com atividades realizadas em meados do século XX.

Criado em 1993, pela então diretora do Instituto de Filosofia Arte e Cultura (IFAC), Professora Doutora Ana Maria de Almeida, o Curso de Teatro DEART / IFAC, também conhecido como Curso Livre de Teatro da UFOP, tinha a intenção de ser um projeto piloto de seis meses. Nesse período, se realizaria

---

<sup>14</sup> Sobre esse assunto, ver Dequech (1984).

uma avaliação para a viabilidade da implantação de um curso de graduação em Artes Cênicas na Universidade.

Os criadores do Curso Livre foram os Professores Marcelo Castilho Avellar, Rufo Herrera, Walmir José e o Wilson Oliveira. Segundo esse último, o curso tinha como objetivo *“medir o interesse de candidatos da região e viabilizar a implantação de um projeto mais ambicioso que, felizmente, veio a se tornar o atual curso de graduação em Artes Cênicas da UFOP”*. Para o professor, o curso

*Desejava inicialmente a formação de atores e de um pequeno centro técnico de produção com a intenção de manter uma agenda cultural ativa para atender com apresentações de espetáculos cênicos de qualidade as demandas da comunidade local e do afluxo de turistas.*

Para o professor Doutor Rogério Santos, que integrou o quadro de docentes em uma etapa posterior à criação do Curso Livre, o objetivo inicial era a *“inserção da comunidade artística ouropretana, através da perspectiva do amor à arte e do prazer em fazer teatro”*. Tinha a intenção de suscitar nos atores amadores ouropretanos o interesse pelo aprofundamento dos estudos teatrais, através da instrumentalização prática e teórica do artista. Desse ponto de vista, ainda segundo Santos, *“o Curso Livre ia além do que parecia ser o objetivo dos grupos amadores da cidade, no período”*. O Curso não tinha, entretanto, *“a pretensão de formar profissionais para o mercado e não tinha a perspectiva de profissionalização do teatro da cidade”*.

Durante os primeiros anos, o Curso Livre funcionou como um “cartão de visitas” da UFOP para apresentar o seu futuro curso de graduação. Uma estratégia de aproximação da Universidade com a comunidade artística ouropretana. E, de fato, a estratégia funcionou, já que vários artistas amadores da cidade realizaram o curso. Alguns posteriormente ingressaram no curso de graduação da instituição em busca da carreira profissional.

Para ministrar as disciplinas, a UFOP contratou professores que em seguida auxiliaram na criação do curso de graduação da instituição, em 1998. A montagem de estreia foi a *Ópera dos Três Vinténs*, de Bertold Brecht, com direção de Wilson Oliveira, em 1996. Depois foram encenados os seguintes trabalhos: *Valsa número 6*, de Nelson Rodrigues, com direção de Rogério Santos, em 1987; *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, com direção

de Walmir José, em 1998; *A aurora da minha vida*, de Naum Alves de Souza, com direção de Tarcísio Ramos, em 1999; *No natal agente vem te buscar*, de Naum Alves de Souza, com direção de Daniel Furtado, em 2000; e *Antígona*, de Sófocles, com direção de Juliana Capilé, em 2001. Essa última diretora, na época, era aluna do curso de Graduação de Artes Cênicas da UFOP.

Para Wilson Oliveira, o Curso Livre contribuiu para o desenvolvimento do teatro em Ouro Preto, no que se refere à formação de grupos e à construção e reforma de prédios destinados ao fazer teatral. O professor afirma:

*A meu ver o curso teve uma influência decisiva no desenvolvimento do teatro em Ouro Preto. Inúmeros grupos se formaram a partir de atores oriundos daquele curso, o movimento teatral da região se expandiu. Influenciou a edificação do Teatro do SESI de Mariana – para o qual foi consultado – e o corpo docente participou ativamente do projeto e construção do Centro de Convenções da UFOP.*

Outro ponto de vista é o proposto pelo Professor Rufo Herrera. Ele afirma que o sucesso do Curso Livre, e sua continuidade após os seis meses que deveria durar, deve-se, também, ao grupo de alunos participantes na primeira turma. Segundo ele, esses participantes, por terem participado anteriormente de grupos de teatro amador na cidade de Ouro Preto e região, não chegaram ao Curso Livre totalmente sem experiência. O que os ajudou a realizarem um ótimo trabalho, dando “gás” para que o curso continuasse por mais tempo. Segundo ele:

*O Grupo Palco & Rua de Ouro Preto, dirigido pelo Tattu Penna, e os outros grupos de teatro amador da cidade de Ouro Preto, foram de extrema importância para o Curso Livre. Porque a ideia inicial era fazer um projeto de seis meses. Mas a primeira turma foi tão boa que isso impulsionou o Curso Livre e deu um incentivo para continuarmos por mais de seis meses. De todas as turmas a primeira foi a melhor, porque eles não chegaram “crus” para o curso. Eles já faziam teatro amador em suas cidades. A maioria, desde adolescentes. Sei que alguns deles fizeram teatro com o Tattu, como o Chiquinho de Assis, A Erika Curtis e a Denise Copolli.*

### **3.4.2 O Curso de Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto**

Desde o início das atividades do Curso, em 1998, uma grande quantidade de grupos formados por estudantes vem surgindo ou se fortalecendo nas salas de



aulas, a partir de encontros entre estudantes afins ou na realização de trabalhos cênicos. Esses coletivos que, a priori, objetivam apenas cumprir as obrigações acadêmicas e/ou integrar a programação da *Semana de Artes da UFOP*<sup>15</sup>, algumas vezes ganham consistência e se mantêm como grupos. Alguns desses experimentam o profissionalismo durante o curso, sendo convidados para apresentações com boas remunerações. Alguns seguem a carreira profissional após se desvincularem da academia. Entre eles encontram-se a *Cia do Riso*, a *Cia Pessoal de Teatro*, a *Cia Teatral as Medéias*, a *Estandarte Cia de Teatro*, a *Imprópria Companhia Teatral* e o *Grupo Residência*.

A Professora Doutora Guiomar de Grammont, ex-diretora do IFAC e ex-professora do Curso de Graduação da UFOP, lembra-se da produção dos grupos oriundos do curso.

*Lembro-me de trabalhos incríveis, cuja produção acompanhei muito de perto, fascinada pelo mundo do teatro. Para mim, foi riquíssimo perceber como um diretor trabalhava com os atores, marcando cenas, dirigindo a luz, buscando a composição da melhor trilha. Os trabalhos eram muito cuidados e, hoje, me dá pena pensar que poderiam ter sido mais documentados, pois os resultados eram realmente incríveis.*

#### **3.4.2.1 O Mambembe**

Entre os muitos projetos do Departamento de Artes da UFOP, um deve receber merecido destaque, por sua longevidade e produção. Trata-se do Projeto *Mambembe – Música e Teatro Itinerante*. Criado em 2003 pela professora Neide das Graças de Souza Bortolini, o projeto tem como objetivo a transcrição cênica e musical de obras literárias.

Além de realizar diversas oficinas artísticas, seminários e encontros entre seus participantes, nesses dez anos o projeto apresentou 14 espetáculos. São eles: *A menina de lá*, *A terceira margem do rio*, *Darandina*, *Famigerado*, *Os irmãos Dagobé*, *Sorôco sua mãe e sua filha* e *Um moço muito branco*, da obra de Guimarães Rosa; *O barão nas árvores*, *O Cavaleiro Inexistente*, *O conto da*

---

<sup>15</sup> A Semana de Artes da UFOP é um festival organizado por alunos do Departamento de Artes da Universidade (DEART/UFOP). Apresenta em sua programação: palestras, oficinas, festival de monólogos, cenas curtas e música.

*Ilha desconhecida e O visconde partido*, da obra de Italo Calvino; *Balada para Romeu e Julieta e Delírios de Will*, da obra de Shakespeare; *Ciganos*, criação coletiva.

Por se tratar de um projeto e não de um grupo, o *Mambembe* promove uma interessante rotatividade entre seus membros, oportunizando a professores e alunos a prática nas diversas áreas do fazer teatral, discutidas em sala de aula durante o curso universitário.

Outro ponto de destaque do projeto é o contato próximo dos envolvidos com os moradores de áreas com menor Índice de Desenvolvimento Humano (IDH). O *Mambembe* busca, sempre que possível, apresentar-se em bairros periféricos das cidades que visita.

Sobre o trabalho no projeto, Haylla Rissi, atriz participante, tece o seguinte comentário:

*Dentro da universidade Federal de Ouro Preto participei do Mambembe durante toda minha formação e considero uma experiência única. As ruas tortas e cheias de histórias me ajudaram a entender o teatro de rua de uma forma singular. A cidade de Ouro Preto possui antagonismos sociais, de um lado há o centro histórico com maravilhas arquitetônicas, luxuosos hotéis e restaurantes. Porém, de outro há morros e morros que crescem para todos os lados com pouquíssima infraestrutura. Assim, em cada adro de igreja, praça ou até a própria rua, os espetáculos surgiam e mostravam suas histórias para aqueles que despretensiosamente saiam de suas casas ao ouvirem sons de tambores e cantos e, posteriormente, encantavam-se com clássicos da obra de Shakespeare, Guimarães Rosa ou Italo Calvino. As histórias enchem os morros de cores. Todos os integrantes que passaram pelo Mambembe sempre lembram com muita saudade e com grande alegria tudo o que viveram. O grupo é grande e há uma troca constante entre música, teatro e rua. É um espaço único de experimentação artística, formação de espectadores e de muita alegria. É sempre de “um livro tão bonito a história que vai contar”. Só tenho a agradecer.*

### **3.5 Outros grupos de teatro amador ouropretanos**

Apresentamos abaixo uma relação de grupos de teatro amador e seus respectivos diretores, existentes na cidade de Ouro Preto entre 1976 e 2012. Alguns apresentaram trabalhos com certa consistência, sobrevivendo por alguns anos. Outros surgiram e desapareceram rapidamente, muitas vezes realizando apenas um ou, no máximo, dois espetáculos.

**Grupos Amadores de Constituição Mista:** *Grupo Teatral Caixote*, dirigido por Denise Copoli; *Grupo Teatral do Grêmio Literário Tristão de Ataíde (GLTA)*<sup>16</sup>, dirigido principalmente por Ítalo Mudado e Geraldo Maia; *Grupo Teatral Garatuja*s, dirigido por Edniz José Reis e Jacqueline Dutra (com o apoio de Tattu Penna e Petrus); *Grupo VAT - Teatral Valor, Arte e Talento*, dirigido por Adilson Parma; e *Grupo Usina de Teatro*, dirigido por Marcelo Augusto.

**Grupos de Comunidades:** *Grupo Teatral Comunidade e Libertação*, dirigido por Denise Copoli; *Grupo Teatral LESALT – Liberdade e Expressão de Santo Antônio do Leite*, dirigido por Lidiane Amaro e Jakson Fagundes; *Grupo TABASC – Teatro Amador do Bairro São Cristóvão –*, dirigido por Nelito Claro da Silva; *Grupo Teatral da Maturidade*, dirigido por Adilson Parma; *Cia teatral Piedade*, dirigido por Juliana Macedo e Adailton Moreira.

Não indicarei aqui *grupos de estudantes* além dos já mencionados no tópico 3.3, já que a maioria deles se concentrou no trabalho acadêmico e, mesmo com a intenção de continuar os trabalhos além dos limites da academia, terminou por encerrar as atividades. Não foi identificado na pesquisa o quarto tipo de grupo teatral amador, os formados por artistas profissionais, que fazem teatro amador por opção.

Mesmo entendendo que esta lista certamente não elenca todos os grupos e diretores do período, além de não apresentar as datas de atuação desses grupos, ela poderá servir de informação para futuras pesquisas, uma vez que não há nenhum material disponível sobre esse tema até a presente data (2013). A criação de uma lista definitiva dos grupos de teatro amador que atuaram na cidade de Ouro Preto no período exige uma pesquisa mais aprofundada e não é nosso objetivo esgotá-la no âmbito deste trabalho.

### **3.6 Belo Horizonte e Ouro Preto – Conexões**

A curta distância de 98 quilômetros que separa as cidades de Belo Horizonte e Ouro Preto não é o único fator que influencia a conexão artística entre as duas

---

<sup>16</sup> Sobre esse grupo teatral, ver Drummond (2013).

ciudades. O fato histórico de Belo Horizonte ter sido construída para substituir Ouro Preto como capital do Estado de Minas Gerais é mais um ponto de aproximação entre ambas. Esta condição histórica contribui para a aproximação entre as duas urbes, já que muitas famílias, que antes moravam em Ouro Preto, migraram para a nova capital, sem deixar de lado as raízes ouropretanas. Ainda em 2013, algumas dessas famílias mantêm moradia em ambas as cidades.

Por causa da aproximação entre as duas cidades, artistas de Belo Horizonte realizam trabalhos na cidade de Ouro Preto. Alguns deles convidados pela Prefeitura ou pela Universidade local. Essa é uma relação recorrente desde os anos de 1970, que pode ser entendida pela natural aproximação entre os artistas de Belo Horizonte e alguns funcionários de ambas as instituições ouropretanas. Alguns desses funcionários, inclusive, residentes na capital mineira.

A partir do golpe de 1964, Ouro Preto passou a ser um local privilegiado, onde os artistas poderiam realizar o seu trabalho em uma época de difícil liberdade de expressão. A história e a arquitetura da cidade atraíam e inspiravam artistas e pensadores de várias partes do mundo como, por exemplo, o grupo teatral *Living Theatre* (1947), que durante os anos de 1970 realizou atividades na cidade. Em 1986, a Fundação Clóvis Salgado convidou a artista Carmen Paternostro (1948) para dirigir o espetáculo *Triunfo – Um delírio Barroco*, encenação inspirada no *Triunfo Eucarístico*. Participaram da montagem a *Companhia de Dança* do Palácio das Artes e o *Grupo Galpão*.

A conexão entre as cidades de Belo Horizonte e Ouro Preto teve um importante capítulo no ato da criação do Curso Livre e do curso de Graduação em Artes Cênicas da UFOP. Na ocasião, artistas e professores da capital foram fundamentais para a consolidação das atividades. Entre os criadores dos cursos destacaram-se os trabalhos de Marina Miranda, Raul Belém Machado, Rogério Santos, Rufo Herrera, Tarcísio Ramos, Walmir José e Wilson Oliveira. Em seguida outros professores de Belo Horizonte engrossaram o corpo docente do Curso de Graduação, entre eles: Aline Andrade, Elvina Caetano e Paulo César Bicalho.

Além do trabalho nos dois cursos, artistas da capital realizam interessantes conexões com a comunidade teatral ouropretana, a partir de oficinas, *workshops*, *masterclasses* e seminários. Um importante veículo para essa conexão são os festivais de inverno da cidade. Inicialmente promovidos pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)<sup>17</sup>, depois, promovidos pela própria Prefeitura de Ouro Preto (entre 2001 e 2004) e, em seguida, pela Universidade Federal de Ouro Preto (a partir de 2005<sup>18</sup>). Esses eventos abrem espaço para que inúmeros artistas residentes em Belo Horizonte promovam as suas atividades na cidade de Ouro Preto, durante o mês de julho de cada ano.

Um bom exemplo de conexão bem sucedida entre artistas belo-horizontinos e ouropretanos é o trabalho da Professora Doutora Mariana Lima Muniz (UFMG). A partir do ano de 2003, ainda como aluna da *Universidad de Alcalá* (Espanha), a professora realizou uma série de oficinas com técnicas de improvisação para a cena e de *Match de Improvisação* para alunos da UFOP. Como resultado prático do trabalho, destaca-se o surgimento da *Imprópria Companhia de Teatro* (2003). Primeiro como grupo universitário e depois como grupo profissional, a *Imprópria* vem realizando seus espetáculos na capital e no interior de São Paulo.

### 3.6.1 O Festival Estudantil de Teatro (FETO)

Idealizado e realizado pela *Associação No Ato*, o FETO é outro exemplo da possibilidade de conexão que se estrutura entre as duas cidades em 2013. O Festival, criado em 1999, ocorre na cidade de Belo Horizonte e tem como objetivos “difundir as artes cênicas no meio estudantil, oferecer conhecimento, espaço e mídia para apresentações de peças teatrais, e promover atividades que buscam o desenvolvimento dos estudantes” (FETO, 2013). O evento aceita

---

<sup>17</sup> Os Festivais de Inverno da UFMG ocorreram em Ouro Preto entre os anos de 1967 e 1979, e posteriormente, entre 1993 e 1999.

<sup>18</sup> No ano de 2004 a Universidade Federal de Ouro Preto promoveu o *Fórum das Artes*. O evento ocorreu em Ouro Preto paralelamente a outros dois festivais, o *Festival de Inverno de Ouro Preto* (promovido pela Prefeitura de Ouro Preto) e o *Festival de Inverno do Centro Universitário de Belo Horizonte* (UniBH). O *Fórum das Artes* de 2004 foi o embrião do Festival de Inverno promovido pela UFOP, que a partir de 2005 recebeu o nome de *Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana – Fórum das artes*, agregando ambas as cidades.

inscrições de trabalhos de estudantes de qualquer grau de escolaridade, configurando-se, assim, como importante espaço para a apresentação de cenas universitárias, entre elas, as criadas pelos alunos da Universidade Federal de Ouro Preto.

A partir do ano de 2007, o Festival promoveu uma subdivisão em duas categorias. Uma delas, denominada *Teatro na Escola*, destina-se aos espetáculos de estudantes do ensino fundamental, médio e graduação. A outra categoria, denominada *Escola de Teatro*, destina-se aos trabalhos de escolas de teatro. Ambas as categorias aceitam trabalhos dirigidos aos públicos infantil, infanto-juvenil e adulto. Os espetáculos podem ser apresentados em teatros, espaços alternativos ou na rua.

O FETO oferece peças, palestras, debates, encontros e oficinas em sua programação. Realiza intercâmbios com grupos e artistas profissionais que, algumas vezes, apresentam espetáculos como convidados na programação oficial do evento. O Festival premia os espetáculos de destaque, apesar de não tratar a competitividade como foco das ações. No somatório das 14 edições, o evento recebeu 578 inscrições de todas as regiões do país. Apresentou 192 espetáculos com mais de 2.500 estudantes participantes. O público global do evento é de 45.200 espectadores.

### **3.7 O teatro amador em Belo Horizonte – um breve panorama**

*Os jovens atores de hoje não sabem como era árdua a vida dos trabalhadores de artes cênicas. Não sabem também que esse caminho árduo e pedregoso rumo ao profissionalismo foi um pouco aplainado por nós, essa geração batalhadora, pioneira, inquieta e desbravadora. Nossa geração tinha ânsia de sondar o insondável.*

Raul Belém Machado

Segundo Michalski (1975 apud KÜHNER, 1987, p.76), com raríssimas exceções, era amador o teatro que se realizava em todas as cidades fora do eixo Rio-São Paulo. A jovem capital Belo Horizonte não fugia à regra. Na primeira metade do século XX, o que se encontrava eram os *teatros familiares*,

que, segundo Guinsburg, Faria e Lima (2009, P. 29), eram o “teatro amador feito por prazer, por e para grupos familiares e vizinhança”. Elencaremos a seguir alguns dos mais representativos artistas amadores do período.

**Manoel Teixeira (1900 – 1990).** Natural de Conselheiro Lafaiete, MG. Foi o responsável pela criação do *Grêmio Dramático Central do Brasil* em uma casa do bairro Horto Florestal, que dividia com um clube de futebol local. Em 1947, após o fechamento do Grêmio, Teixeira e os seus companheiros fundaram o *Ideal Clube de Teatro Escola de Santa Tereza*, onde realizavam peças amadoras, festas e cursos de teatro. O empreendimento durou mais de quarenta anos. O artista costumava falar: “sem pleonasma e sem redundância, eu posso dizer que sou o homem mais velho e mais antigo do teatro mineiro” (SANTOS, 1995, p. 23).

**Luiz Gonzaga Ribeiro de Oliveira (1907 – 1991).** Natural de Entre Rios de Minas, MG, foi autor, ator, diretor, produtor e crítico teatral. Fundou o *Teatro do Estudante*<sup>19</sup> em 1940. Nos trabalhos do grupo o artista citava o problema da rotatividade dos membros, característica marcante entre parte dos grupos de teatro amador do Brasil. Para Luiz Gonzaga, “o estudante só atuava bem durante os primeiros períodos do curso. Depois vinha o entusiasmo da formatura e era um eterno renovar de elencos” (SANTOS, 1995, p. 26). Em 1950, assumiu a direção da Escola Mineira de Artes Dramáticas, criada em 1948 por João Cocco, Palmira Barbosa, Armando Panetti e Otávio Cardoso. A Escola foi a terceira fundada no Brasil<sup>20</sup>.

**Francisco de Paula Andrade [1914 – 19-].** Bancário. Natural de Ouro Preto, MG. Em 1936 criou em Belo Horizonte o grupo teatral *Troupe*, que em seguida passou a se chamar *Conjunto F. Andrade*. O artista realizava grandes montagens, como *A vida de Cristo*, que contou com 160 pessoas no elenco. Seus espetáculos chegavam a ficar vários dias em cartaz, como o espetáculo *Marquesa de Santos*, de Viriato Corrêa, que se manteve por 20 dias em cena. F. Andrade costumava dizer: “fiz teatro durante 30 anos e nunca tive casa vazia” (SANTOS, 1995, p. 30).

<sup>19</sup> Segundo Santos (1995, p. 26), o *Teatro do Estudante* criado por Luiz Gonzaga Ribeiro de Oliveira não tinha Ligação com o *Teatro do Estudante do Brasil* criado por Paschoal Carlos Magno, no Rio de Janeiro, em 1938.

<sup>20</sup> As duas primeiras escolas de artes dramáticas fundadas no Brasil são: *Martins Pena*, no Rio de Janeiro (1911), e a *Escola de Artes Dramáticas (EAD)*, em São Paulo (1946).

**João Ceschiatti (1916 – 1987).** Natural de Belo Horizonte, MG. Participava como ator mirim em óperas italianas que visitavam a capital, desde os sete anos de idade. Nos anos de 1940, como seus contemporâneos Luiz Gonzaga Ribeiro de Oliveira e Paschoal Carlos Magno, também criou o seu *Teatro do Estudante* em Belo Horizonte. Dirigiu ainda um grupo de teatro criado pelo SESI, realizando espetáculos para famílias de operários. O primeiro deles foi *Judas no sábado de Aleluia*, de Martins Pena (1815 – 1848). João Seschiatti atuou ainda na companhia de Madame Morineau, ao lado de Fernando Torres e Fernanda Montenegro. Nos anos de 1980, o nome de Ceschiatti batizou uma casa de espetáculos no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, e um troféu oferecido pela Associação Mineira de Críticos de Teatro aos melhores profissionais do ano.

Esses artistas, que faziam teatro por prazer e divertimento, fazem parte do grupo de pioneiros do teatro em Belo Horizonte. Com vontade e determinação, inspiraram uma segunda geração de realizadores, que viriam a tomar a cena teatral da capital, abrindo caminhos para a profissionalização do teatro belo-horizontino. Jota D'Ângelo (1932 - ), um dos mais expressivos realizadores dessa segunda geração, teceu o seguinte comentário sobre a “obrigação” que tiveram de ocupar os espaços deixados por artistas e intelectuais de várias áreas, que debandaram para o Rio de Janeiro nos anos de 1940.

Nossa Formação foi marcada pela geração que saiu de Belo Horizonte: Fernando Sabino, Helio Pelegriño, Carlos Drummond, Paulo Mendes Campos, Jacques Brandão. O único que ficou foi João Etienne Filho. Por isso nossa geração teve que entrar na dança, no cinema, na poesia, no teatro e no jornalismo com Ivan Ângelo, Silvano Santiago, Frederico Moraes, Ronaldo Brandão, Afonso Romano Sant'Ana. É chamada a Geração Complemento” (REIS, 2003, p. 75)

Com o surgimento dessa segunda geração, ainda não era possível se falar em teatro profissional na capital. O depoimento de Raul Belém Machado (1942 – 2012) explicita bem a condição amadora do período:

As pessoas trabalhavam amadoristicamente, no sentido pleno da palavra: com muito amor, porém sem técnica e sem dinheiro. Não existia profissionalismo, o elenco não recebia cachê, o diretor também não. Para produzir algum espetáculo, a gente ganhava um metro de pano ali, alguém dava os cartazes, outro dava 'dez real'. Hoje é muito diferente. Existem as leis de incentivo, o gerenciador quase toma o lugar do produtor. Naquela época, as pessoas produziam o próprio espetáculo e ninguém vivia de teatro. As pessoas tinham outras profissões. (REIS, 2003, p. 89)



O ator, dramaturgo e diretor Eid Ribeiro (1943 - ) faz coro à declaração de Belém: “A gente fazia teatro amador no sentido da sobrevivência porque todos viviam de outro trabalho, era à noite que a gente se reunia para ensaiar” (REIS, 2003, p. 89-90). Apontaremos a seguir alguns artistas dessa segunda geração, que elegemos como mais importantes do ponto de vista da conexão com a cidade de Ouro Preto.

**Jota D’Ângelo (1932 - )** – Natural de São João del Rey, José Geraldo Dangelo foi um dos fundadores da FETEMIG e o primeiro presidente da CONFENATA, comprovando a sua estreita relação com o teatro amador no início da carreira. Em 1952, criou, juntamente com João Marschner e Carlos Kroeber, o Teatro Universitário – TU, que, em 1982, teve seu currículo aprovado pelo Conselho Federal de Educação e, em 1989, foi reconhecido como escola de teatro pelo Ministério da Educação.

Como estudante de graduação em Medicina da UFMG, D’Ângelo criou, em 1954, o *GRUTAA – Grupo Teatral Acadêmicos Amestrados*, coletivo responsável pelo espetáculo de variedades *Show Medicina*, que ainda em 2013 realiza apresentações. O *GRUTAA* é considerado o grupo de teatro amador mais antigo em atividade em Belo Horizonte. D’Ângelo foi seu diretor até o ano de 1962.

Em 1959, D’Ângelo criou o *TE – Teatro Experimental*, que segundo o artista

Tinha a prática da experimentação como métodos de criação cênica, a visão da arte como forma de contestação, o desejo por inovações, a insatisfação diante de padrões estéticos impostos, o ideal da liberdade de expressão e, sobretudo, a busca de uma linguagem brasileira para o teatro. (REIS, 2003, p. 09)

Em Ouro Preto o *TE* realizou o espetáculo *O Escurial* (1965), de Michel de Ghelderode (1898 – 1962), com direção de Marco Antônio Menezes. A locação escolhida para a encenação foram as escadarias da Igreja do Carmo. Sufocado pelo AI5, em 1974 o *TE* encerrou as suas atividades.

A partir dos anos de 1970, D’Ângelo foi figura atuante na cidade de Ouro Preto. Assinou texto e direção de *Inconfidência na Praça* (1970), em comemoração ao feriado de 21 de abril daquele ano. O evento, uma superprodução do *TE*, é considerado o primeiro espetáculo de som e luz realizado no país. Apresentou

figurinos e cenografia de Raul Belém, em um palco que ocupava quase toda a Praça Tiradentes. Joel de Carvalho (1930 - 1974) assinou os figurinos, e a voz em *off* do narrador era de Paulo Autran (1922 - 2007). D'Ângelo realizou ainda o espetáculo *A conjuração* (1992), na cidade de Ouro Preto.

Em 1993, Jota D'Ângelo e Raul Belém dirigiram em Ouro Preto uma remontagem do *Triunfo Eucarístico*. Na oportunidade o *Grupo Palco & Rua* foi convidado a montar o espetáculo *Todo o Mundo e Ninguém*, adaptação de D'Ângelo sobre trecho da obra *O Auto da Lusitânia* (1531), de Gil Vicente [1465 – 1536?]. Esse foi o último espetáculo montado pelo grupo *Palco & Rua*.

Apesar de ter realizado vários trabalhos como profissional, Jota D'Ângelo sempre nutriu carinho pelo modo amador de fazer teatro: “Sempre olhei o teatro com olhos de amador, no bom sentido. Sou um sujeito que gosta de teatro porque ele é muito importante na minha vida. Costumo dizer que é minha religião, uma coisa sagrada para mim é o teatro.” (DANGELO, Jota. In. Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro, 2001).

**Raul Belém Machado (1942 – 2012)** – Natural de Araguari, MG, Raul Belém formou-se em arquitetura pela UFMG em 1968 e, logo em seguida, começou sua carreira artística. Destacou-se como cenógrafo e figurinista, mas transitou também por outras áreas do fazer teatral, buscando experiências como ator, diretor, músico, contrarregra, iluminador e cenotécnico. Durante sua vida, experimentou variadas formas artísticas. Segundo o texto de Governo de Estado de Minas Gerais (2008, p. 18):

Pode-se dizer que a trajetória do cenógrafo se confunde com a própria história do teatro mineiro durante as últimas quatro décadas. Uma longevidade ainda mais notável se considerarmos que ele frequentou ao longo de sua carreira todos os gêneros das artes cênicas, no palco ou fora dele. Teatro, ópera, dança, espetáculos de som e luz, festas populares folclóricas ou religiosas e Carnaval. Não menos interessante foi sua experiência cenográfica em cinema e TV, embora de curta duração.

Raul foi certamente um dos artistas belo-horizontinos mais atuantes na cidade de Ouro Preto. Além das parcerias com Jota D'Ângelo citadas anteriormente, Raul Belém foi grande colaborador do *Teatro do Estudante*. O seu primeiro trabalho com o grupo foi exatamente na cidade de Ouro Preto, no espetáculo *Procura-se uma Rosa*, com direção de José Maria Amorim. A montagem,

inscrita no Festival de Inverno da UFMG de 1969, realizou uma única apresentação, quando foi censurada. “Várias pessoas foram embora antes do espetáculo terminar. Parte da plateia vaiou. O grupo teve vários problemas com a direção do Festival” (REIS, 2003, p. 101). Em depoimento Raul fala desse cenário.

Tinham vaginas e pênis no cenário. Meu primeiro cenário era pornográfico, imoral, o barroco das camas eram vaginas, mãos fazendo a forma da vagina, os ornatos, as volutas. *Procura-se uma Rosa* tinha uma conotação de des pudoramento, alguma crítica ao movimento militar, começava-se a escamotear as percepções, a se usar metáforas para burlar a censura. Acho que a censura desta peça foi mais religiosa do que política. (REIS, 2003, p. 101)

Raul participou também do corpo de professores fundadores tanto do Curso Livre de Teatro da UFOP, em 1996, quanto do Curso de Graduação em Artes Cênicas da UFOP, em 1998, onde ministrou aulas até o ano de 2001. Em 2011, um ano antes do seu falecimento, participou da equipe diretora da edição do *Triunfo Eucarístico*, juntamente com Julliano Mendes e Flaviano Souza e Silva.

**Pedro Paulo Ribeiro Cava (1950 - )** – Natural de Belo Horizonte, Cava destaca-se pela volumosa atividade teatral, dentro e fora dos palcos. Em 1967, ingressou no curso de teatro do grupo *Teatro Experimental*, onde encontrou Jota D'Ângelo, futuro parceiro e incentivador de sua carreira. Foi um dos fundadores do *Teatro Infanto-Juvenil Popular (TIP)*, ainda nos anos de 1960. Em 1970, criou o *Teatro de Pesquisa*, o qual dirige ainda hoje (2013). Inaugurou a Galeria Guignard, em 1974, considerada a primeira galeria de arte de Belo Horizonte. Ainda nos anos de 1970, fundou e presidiu a Associação Profissional dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão do Estado de Minas Gerais (APATEDEMG), que em seguida transformou-se em sindicato. À frente da instituição, organizou a *1ª Campanha de Popularização do Teatro de Belo Horizonte*. Em 1974, participou da criação da FENATA, assumindo o cargo de Conselheiro. Em 1979, representou Minas Gerais no Congresso Nacional de Teatro, que criou o Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN), órgão que substituiu o SNT. Em 1982, criou a Oficina de Teatro – Escola de Artes Cênicas, um curso livre de referência em ensino teatral dentro e fora do Brasil. Em 1991, criou e dirigiu o Teatro da Cidade, espaço cultural com atividades praticamente ininterruptas até hoje, 2013.

Na cidade de Ouro Preto, Pedro Paulo Cava realizou duas importantes ações. Foi professor de Teatro da Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP) durante sete anos, de 1981 a 1989, e coordenou o Curso de Teatro Infantil do Festival de Inverno da UFMG, em 1982.

Os eventos, as entidades, os artistas e os coletivos de teatro descritos acima foram responsáveis pela eclosão de outros grupos e artistas que, apesar do caráter ainda amador, traziam em sua bagagem um refinamento apurado e a vontade de dar um salto para o profissionalismo. Entre esses artistas, alguns seguindo a carreira profissional e outros não, podemos citar: Adyr Assumpção, Affonso Drumon, Alcione Araújo, André Loureiro, Andréia Garavello, Ângelo Machado, Antônio Edson, Antônio Grassi, Arildo de Barros, Beto Franco, Bia Braga, Carl Schumacher, Carlos Alberto Ratton, Chico Pelúcio, Clara Arreguy, Décio Novielo, Edel Mascarenhas, Eid Ribeiro, Eliane Marins, Fernando Limoeiro, Gustavo Werneck, Helvécio Ferreira, Inês Peixoto, Ione de Medeiros, Javert Monteiro, Jonas Bloch, José Antônio de Souza, José Mayer, Júlio César Maciel, Kalluh Araújo, Luciano Luppi, Luiz Carlos Garrocho, Luiz Enguinoa, Luiz Paixão, Lydia del Picchia, Mahin Maciel, Marcello Castilho Avellar, Maria Lúcia Ferreira, Maria Olívia, Mário César Camargo, Neuza Rocha, Paulo André, Paulo César Bicalho, Pedro Paulo Borba, Pepê Sabará, Raquel Campolina, Ricardo Norier, Ricardo Paulinelli Pérsio, Roberto Rodrigues, Rodolfo Vaz, Rodrigo Leste, Rogério Santos, Ronaldo Boschi, Sérgio Abritta, Teuda Bara, Wagner Assunção, Walmir José, Wanda Fernandes, Wilma Henriques, Wilson Oliveira e Yara de Novaes, entre outros.

## CAPÍTULO IV – O GRUPO PALCO & RUA

*Veneráveis bípedes! Prestai vossa atenção, se ouvidos tendes, à nossa curta declamação. Mas prestai mais atenção no que é dito do que na pose dos atores. Se este é feio, outro bonito, se aquele é magro, este esquisito, se a roupa é colorida embora rota, se o chapéu lhe cai como um pinico ou se trejeitos faz como donzela. É por isso que vos digo e aqui repito: só faz sentido aquilo que é dito. O resto não importa!*

Jota D'ângelo

Todas as citações deste capítulo foram extraídas das entrevistas com ex-integrantes do *Grupo Palco & Rua*. A lista dos entrevistados encontra-se no Apêndice B desta dissertação. Já a entrevista com Tattu Penna, considerada a principal da pesquisa, é o que compõe o Apêndice A.

### 4.1 Histórico

Em 1976, nasceu em Ouro Preto o *Grupo Dificuldades*, primeiro nome do *Grupo Palco & Rua*<sup>21</sup>. Criado por João Batista Tattu Penna (1948 -), o Tattu, o grupo foi responsável por um dos mais importantes movimentos teatrais da cidade. Passaram por ele mais de uma centena de moradores de variadas idades e profissões, entre intelectuais, estudantes universitários e secundaristas, além de artesãos, atores, músicos, poetas, escritores, fotógrafos e artistas plásticos. Isso nos permite classificar esse grupo, nesta dissertação, como um *grupo teatral de constituição mista*.

O *Palco & Rua* realizou vinte e quatro espetáculos, a saber: *Capataz de Salema*, de Joaquim Cardozo (1976); *Chico Rei*, de Walmir de Ayala (1977); *Piquenique no front*, de Fernando Arrabal (1977); *As aventuras de Pardoca*, de Benedito Pinto (1976); *As confrarias*, de Jorge Andrade (1979); *O juiz de paz da roça*, de Martins Penna (1980); *Papo de Anjo*, de João Bittencourt (1980); *O Judas em sábado de aleluia*, de Martins Pena (1981); *Poesia Livre*, de criação

---

<sup>21</sup> Em 1978 o *Grupo Dificuldades* passou a se chamar *Grupo Palco & Rua*.

coletiva (1982); *O Rapto das cebolinhas*, de Maria Clara Machado (1982); *A exceção e a regra*, de Bertolt Brecht (1983); *Auto de Natal*, de Dom Marcos Barbosa (1983); *O Descompasso*, de Terezinha Coppoli (1984); *O curso do amor*, de criação coletiva (1985); *Camaleão e as batatas mágicas*, de Maria Clara Machado (1985); *Nosso compromisso é com a vida*, de criação coletiva (1985); *O que der deu*, de criação coletiva (1986); *As beterrabas do Senhor Duque*, de Oscar Von Pfuhl (1987); *A origem do milho de da pipoca*, de Tattu Penna (1988); *Dom Chicote Mula Manca*, de Oscar Von Pfuhl (1988); *A revolta dos brinquedos*, de Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga (1989); *O rapto das cebolinhas*, de Maria Clara Machado (1992); *Todo o Mundo e Ninguém*, da obra *Auto da Lusitânia* de Gil Vicente, adaptação de J. D' Ângelo (1993). Em 20 anos de atividade, o *Palco & Rua* participou, ainda, de duas produções cinematográficas, além de representar a cidade de Ouro Preto em inúmeros festivais estaduais e nacionais de teatro amador.

#### **4.2 A formação do ator**

Já discutimos no capítulo anterior o interesse no meio teatral amador pelas técnicas e teorias teatrais. A nossa hipótese é que, enquanto alguns grupos se interessam em conhecer e representar a partir de premissas descritas por teóricos da área, outros grupos não se importam com as teorias, já que para os seus integrantes o teatro é feito apenas por diversão, como um ato de prazer.

Sem a intenção de caracterizar a questão teórica como elemento importante para a qualidade do trabalho dos grupos amadores, apresentaremos a seguir parte da rotina da formação do ator dentro do *Palco & Rua*.

Tattu Penna afirma que os primeiros trabalhos do *Palco & Rua* buscavam “misturar filosofias”. Os trabalhos do *Grupo Calma que o Brasil é Nosso*, do Amir Haddad e do *Living Theatre* foram os primeiros a influenciar o modo de fazer teatro do grupo. Tattu afirma: “Nós nos influenciámos por Amir Haddad e pelo *Living Theatre*, Porque o *Living Theatre* chegou a Ouro Preto, ficou um ano trabalhando, e a turma do *Grupo Palco & Rua* fez oficina com eles. Então isso entrou na nossa vida”.

Os integrantes do grupo conheciam o trabalho de alguns dos teóricos, apesar de terem certa dificuldade para entender o que cada um preconizava. Sobre o tema, Júlio Carlos da Silva dá o seguinte depoimento:

*Na verdade, muita coisa chegava pra gente incompleta ou modificada, porque na época não existia essa facilidade de conseguir livros e não existia internet. O que chegava pra gente, quando chegava, eram cópias mimeografadas. Era como um telefone sem fio. Saía de lá uma coisa e chegava aqui outra. Tínhamos que acreditar ou questionar o que estava escrito. Analisando isso hoje, acredito que tínhamos uma certa liberdade criativa em cima das teorias. Estamos falando de um grupo do interior de Minas Gerais nos anos de 80 e 90.*

Tattu Penna demonstra conhecimento de alguns autores e termos da teoria teatral. Segundo ele “*O Palco & Rua sempre negou o Teatro Sagrado. Esse Teatro Rústico que nós fizemos, nós pegamos de um outro teórico chamado Peter Brook*”; “*Brecht a gente usava, mas era empírico. Porque nós sabíamos que o Brecht era um teatro compromissado com a política, preocupado em educar. Então, nós fazíamos*”. O diretor afirma ainda que chegou a montar dois textos de Fernando Arrabal (1932) “*porque casava com a irreverência nossa. O nosso fazer teatral era um absurdo*”.

Sobre Stanislavski, Júlio Carlos da Silva tece o seguinte comentário:

*Todo mundo do grupo já tinha ouvido falar de Stanislavski. Sabíamos que era um diretor russo do início do século XX que buscava fazer o teatro de forma natural, sem exageros. Tentava colocar elementos naturais no palco, como cenários, música e iluminação. Sabíamos também que ele dizia que o ator deveria atuar de uma maneira mais natural, sem exageros. Apesar de não termos tido muita chance de realizar uma atuação mais natural, porque a maioria das peças do Palco & Rua eram farsas, que exigiam uma atuação mais exagerada, acho que o Stanislavski nos ajudou de alguma forma.*

Do ponto de vista da atuação, Tattu Penna afirma que o trabalho do *Palco & Rua* era baseado em três pilares.

*Era um tripé. Eu trabalhava a expressão corporal, a criatividade e a liberdade para criar. Colocar um cara autêntico e verdadeiro no palco. Eu falava o seguinte: você pode fingir em todos os lugares, menos no palco. Se você subir no palco você tem que ser verdadeiro [...] Eu corrigia mostrando para o cara que ele tinha que ter a sensibilidade para poder ver que não estava certo. Você podia falar de costas para o público, mas não podia deixar de enxergar o público. Enxergar que eu digo era sentir a reação dele. A apresentação dos atores era em função da reação do público. E na hora que ele reagia o ator mudava.*

### 4.3 O repertório de peças

Analisando o repertório criado pelo *Palco & Rua*, nota-se uma variedade de estilos de espetáculos que passa pelo teatro político de Brecht, por espetáculos infantis bem comportados e por experimentações de criação coletiva. Essa variação de temas se deve aos três diretores que passaram pelo grupo: Tattu Penna, Silvério Chaves e Júlio Carlos da Silva. Sobre esse aspecto, este último afirma:

*O teatro cabeça era sempre com o Tattu. Ele conhecia e nos falava de Brecht, Grotowski, de Arrabal e outros da pesada. Eu, por minha vez, gostava mais dos textos infantis. Maria Clara Machado e Oscar Von Pfuhl eram os meus preferidos. Eu não tinha muito acesso aos livros. Naquela época ter um livro de teatro em Ouro Preto não era fácil. Eu tinha um livro de teatro com esses autores. Acho que só o Rapto das cebolinhas eu montei duas vezes. Isso era muito comum nos grupos amadores da nossa época. Montávamos as peças que tínhamos acesso. Já o Silvério Chaves era mais da criação coletiva, que era moda na época. Não quer dizer que o Tattu só fazia peça cabeça, eu só infantil e o Silvério só criação coletiva. A gente misturava também.*

A criação coletiva, modo muito difundido de representação teatral nos anos de 1980 e 1990, era uma forma de o grupo driblar a escassez de peças teatrais disponíveis na cidade de Ouro Preto. Célia da Silva, atriz do grupo, faz o seguinte comentário:

*A criação coletiva era uma delícia. Acho que era do que mais o grupo gostava durante um período. A oportunidade de falar do que queríamos e como queríamos empolgava a todos nós. Lembro-me de uma peça em especial, O que der deu, que fizemos no Festival Brasileiro de Teatro Amador em 1996. Falamos de política local, estadual e nacional de uma forma maravilhosa. Líamos notícias inventadas por nós. Na verdade estávamos falando do que nós queríamos que acontecesse com o Brasil e com a nossa cidade. E o público entendia, porque aplaudia cada notícia de forma entusiasmada.*

### 4.4 Características

A partir da análise das características apresentadas pelos grupos amadores, apontadas de forma genérica no Capítulo II, apresentaremos a seguir como algumas delas se desenvolveram dentro do *Grupo Palco & Rua*.



#### 4.4.1 A rotatividade dos membros

Vimos que a excessiva rotatividade dos membros em um grupo de teatro amador normalmente gera problemas como a intermitência dos processos, dificuldades de desenvolvimento e perda do conhecimento adquirido pelo grupo.

Em mais de 20 anos de atividades na cidade de Ouro Preto, passaram pelo *Grupo Palco & Rua*, segundo Tattu Penna, mais de 100 pessoas. Esse fato trouxe problemas, apontados nos depoimentos abaixo. Segundo o diretor:

*Uma vez nós ficamos mais de um ano, acho que quase dois anos para montar As confrarias. Montamos, estreamos, fizemos mais duas apresentações e acabou. [...] Fizemos a estreia no Festival de Inverno aqui em Ouro Preto, em São João del Rei, depois no Francisco Nunes, em Belo Horizonte, aí acabou. Sai um, sai outro. Saiu um ator que foi lá na Bolívia comprar maconha, e ficou por lá. Saiu e não voltou. Acabou. O que vai fazer?*

Já Célia da Silva afirma:

*Era impressionante como mudavam as pessoas do grupo de uma peça para outra. Às vezes até mesmo na mesma peça, de um mês para o outro. Era uma loucura. Às vezes marcávamos toda a cena e o espetáculo ficava redondinho. Aí chegava a notícia de que um ou outro ator tinha saído. Então, ao invés de avançarmos com a montagem, tínhamos que voltar praticamente à estaca zero. Esperar o novo ator decorar as falas, refazer as marcações, etc. Era como se fosse uma nova estreia. A meu ver isso era um atraso de vida para o grupo.*

Sobre a perda do conhecimento adquirido, Rodrigo Figueiredo declara:

*No período que participei do grupo uma coisa me inquietou. Cada montagem parecia começar do zero. Tirando o Tattu, que sempre estava presente como diretor e incentivador do grupo, muita gente entrava e saía. Quando saía alguém mais novo não tinha tanto problema, mas quando saía alguém mais velho, que já participava do grupo há mais tempo, a coisa complicava. Porque os mais velhos tinham algum conhecimento sobre o grupo. Sabiam o que funcionava e o que não funcionava.*

A partir dos depoimentos acima, podemos concluir que a questão da rotatividade dos membros afetou negativamente o trabalho do grupo. Isso porque a necessidade de um “eterno retorno” ao início das atividades, motivado pela entrada de novos integrantes, trouxe prejuízos no que se refere ao desenvolvimento artístico em alguns dos espetáculos.

#### 4.4.2 Problemas de registro

Não foi de interesse dos integrantes do *Palco & Rua* registrar a trajetória do grupo, seus membros, o trabalho desenvolvido ou o resultado dos espetáculos. Esse, inclusive, foi um fator que dificultou a pesquisa para a criação desta dissertação. A maioria das evidências encontradas durante a pesquisa ficou restrita a fotografias. Todas elas de propriedade de ex-participantes do grupo que por iniciativa própria fotografaram os espetáculos. Abaixo elencamos alguns dos registros encontrados durante a pesquisa para esta dissertação.

**Fotografias** - Nos anos de 1970 a 1990 não era tarefa simples conseguir um bom equipamento fotográfico. Essas câmeras eram de propriedade de fotógrafos profissionais que cobravam altos valores para realizar o trabalho. O que se conseguia com mais facilidade eram máquinas simples, que não ofereciam um bom resultado fotográfico. Sobre essa questão, Célia da Silva faz o seguinte comentário:

*Ninguém tinha máquina fotográfica profissional. Em Ouro Preto existia um ou dois fotógrafos profissionais e não tínhamos condições de contratá-los para fotografar os espetáculos. Para se ter ideia, não era fácil nem conseguir os rolos de filmes. Às vezes só encontrávamos filmes preto e branco. De vez em quando o pai de alguém ia fotografar os espetáculos, ou um amigo que tinha uma máquina fazia uma caridade. A maioria das fotos ficavam escuras ou borradas. As câmeras não eram tão boas e a iluminação do teatro não ajudava. As melhores fotos eram as tiradas dos espetáculos na rua. Imagino que nem existam tantas fotos do grupo por aí.*

As fotos coletadas durante a pesquisa de evidências foram selecionadas, tratadas com recursos digitais, e deram origem a uma exposição sobre o *Grupo Palco & Rua* (Apêndice D desta dissertação).

**Integrantes** - Sobre o registro dos integrantes, durante a pesquisa foram encontrados apenas dois documentos que comprovam a participação de pessoas no Grupo. Uma filipeta de propaganda do espetáculo *Todo o Mundo em Ninguém* e uma matéria de jornal, ambos do ano de 1993. Tattu Penna fala dos motivos para não registrar os integrantes do grupo. “*Nos não registramos essas pessoas. Quer dizer, Fez parte da nossa irreverência, a anarquia*”. Durante a pesquisa, na parte de entrevistas e análise das fotografias,

conseguimos identificar setenta e cinco que passaram pelo *Palco & Rua*. Essa lista está no Apêndice C desta dissertação.

**Figurinos** – Durante a coleta de informações identificamos algumas peças de figurinos nas casas de alguns ex-integrantes entrevistados. Um fato constatado é que em alguns casos as peças utilizadas como figurinos, na verdade, eram roupas do uso cotidiano dos atores. Ou seja, os atores emprestavam roupas do seu vestuário pessoal para servir de figurino para os espetáculos. Sobre esse fato Júlio Carlos da Silva tece o seguinte comentário:

*Quando não tínhamos dinheiro e queríamos fazer um figurino legal a solução era pegar roupas nossas e cortar, pintar e colar. O resultado era satisfatório. As roupas, é claro, não serviam mais para andar na rua no dia a dia. Mas ninguém se importava. Se bem que alguns usavam as roupas para sair à noite ou para usar em casa.*

**Cenários** – os cenários preferidos do grupo eram os constituídos por painéis pintados e colocados ao fundo da cena, além de objetos espalhados pelo palco. Tattu afirma: “*Nós sempre usamos o tal do cenário de pano de fundo, e os elementos de cena. Para dar a tri-dimensão no espaço*”. Quando a representação era na rua, utilizavam-se blocos de madeira, pequenos tecidos e objetos menores, fáceis de carregar, montar e desmontar. Victor Padula comenta sobre os cenários de rua.

*O cenário ideal pra gente era o que coubesse em uma kombi. Quer dizer, tinha que caber o cenário, as caixas de figurinos (geralmente feitas de papelão), além de todo o grupo. Assim viajávamos bastante. Lembro-me de termos ido para cidades próximas a Ouro Preto e para alguns de seus distritos. Chegávamos nas cidades e montávamos o cenários em poucos minutos. Tinha que ser assim, porque eram os atores que montavam e desmontavam tudo. Não tinha essa coisa de equipe de montagem. Claro que não.*

Interessante frisar também que não era característica do grupo guardar cenários e figurinos de um espetáculo para outro. Segundo Tattu Penna, “*Depois que terminava o espetáculo tudo foi perdido. Só guardava durante aquele espetáculo*”.

**Anotações de trabalho** – O Palco & Rua não realizava anotações dos seus trabalhos. Não se preocupava em criar cadernos com anotações sobre descobertas, dificuldades, improvisos, etc. Segundo Tattu Penna, apenas por uma vez o grupo criou um material. “*Chegamos a ter um material. Uma vez nós fizemos um trabalho em conjunto com pessoas do Grupo Comunidade, e eles*

*fizeram uma apostila relatando tudo. O Amir mandou a apostila pra mim e eu não tenho mais essa apostila, perdi”.*

Ricardo Barbosa tece o seguinte comentário a respeito da questão:

*Éramos muito jovens. Muitos ainda estudantes. Fazíamos teatro exatamente para fazer algo diferente de escrever. Já tínhamos muitos cadernos na escola e não queríamos mais cadernos no teatro. Fazíamos teatro por diversão. Para namorar, pra fazer amizades. Ninguém se interessava em ficar escrevendo.*

Tattu Penna concentrava em si as teorias do teatro e grande parte das informações acerca do grupo. Era o principal motivador dos integrantes além de maior entusiasta das atividades. Em 1994 o diretor sofreu um Acidente Vascular Cerebral – AVC. Dois anos depois o Grupo Palco & Rua encerrou as suas atividades. Tattu faz a seguinte reflexão sobre não ter deixado registros dos trabalhos: *“Acho que uma das minhas falhas foi centralizar em mim. E depois que adoeci o Palco & Rua não continuou sem mim. Eu não sabia se eles iam conseguir continuar, e não conseguiram”.*

Por fim Tattu faz a seguinte consideração a respeito do registro no teatro:

*O Palco & Rua só trabalhava o aqui agora. Como é o teatro. O teatro não pode, não consegue, não se consegue registrar o teatro. Por isso que o teatro é um ato efêmero. - Há, mas tem foto. Mais isso não adianta. O teatro só é quando você tá lá, assistindo ao vivo. A foto e o vídeo são registros, você tem a ideia, mas não é o teatro, acabou. Quem assistiu, bem. Quem não assistiu, acabou.*

#### **4.4.3 Utilização do Grupo como espaço de informação para o profissionalismo**

O *Palco & Rua* sempre manteve a convicção de realizar teatro de forma amadora, sem objetivo de profissionalização. Não era objetivo de seus integrantes se profissionalizarem, quer fosse de forma conjunta (profissionalização de todo o grupo), quer fosse de forma individual. O grupo preocupava-se apenas em viabilizar as apresentações. Não se interessava em vender espetáculos e dividir dinheiro entre os integrantes. Segundo Júlio Carlos da Silva:

*Nosso interesse era de apresentar. Sempre buscávamos ir aos festivais. Para isso precisávamos de algum dinheiro. Mas era um*

*dinheiro pequeno, apenas para pagar transporte e alimentação, nada mais. Essa coisa de profissionalização começou a ser comentada no final dos anos 90, mas não fez a nossa cabeça, e nem podia. Imagina se um grupo no interior de Minas Gerais poderia sonhar em viver de teatro naquela época?*

Apesar da busca pela profissionalização não ser de interesse do *Palco & Rua*, nos anos de 2000 alguns de seus ex-integrantes se profissionalizaram, e o tempo de permanência no grupo acabou ajudando nessa profissionalização. Com o início do Curso de Graduação em Artes Cênicas da UFOP (1998), alguns artistas amadores tiveram a oportunidade de optar pela profissionalização a partir de um curso superior. Formaram-se no Curso de Graduação e posteriormente transformaram-se em profissionais os seguintes artistas: Tattu Penna, criador do *Palco & Rua*, Jacqueline Dutra, Jamil Antônio Dias, Luciana Curtis e Flaviano Souza e Silva, autor desta dissertação.

Sobre a importância da experiência no *Palco & Rua* para a escolha da carreira profissional, Jamil Antônio Dias comenta:

*Fiz dois espetáculos com o Grupo Palco & Rua, A Revolta dos Brinquedos e o Rapto das Cebolinhas. Viajamos bastante. Lembro-me de termos ido a Rio Acima, a Carlos Chagas e outras cidades. Então, eu decidi que esta era vida que eu desejava. Mas não na frente no palco, e sim atrás dele, nos bastidores.*

Já Luciana Curtis afirma:

*A Lúcia do espetáculo O Rapto das Cebolinhas, de Maria Clara Machado, foi a minha primeira atuação, meu primeiro papel o qual me dediquei com toda minha alma para representar. Durante o período em que participei do Palco & Rua tive acesso a festivais, leituras dramáticas e cursos fundamentais na minha formação. Lembro-me muito de um festival em Carlos Chagas. Vivemos lá diversas experiências emocionantes e divertidas de jovens atores. O Palco & Rua foi minha primeira escola, meu primeiro contato com a arte, e fiz dela o meu caminho para a vida. Foi nesse grupo que descobri o que queria fazer como profissão e é a este grupo que dedico todo meu carinho e eterna gratidão. Valeu, e como valeu.*

#### **4.5 Conexão Palco & Rua e Belo Horizonte**

O *Palco & Rua* participou de trabalhos do artista belo-horizontino Jota D'Ângelo em Ouro Preto. Tattu Penna resume assim a parceria: “*Com o Jota D'Ângelo foi uma ligação bem estreita, e de respeito*”. Em 1970, antes da fundação do

*Grupo Palco & Rua*, alguns de nós fizemos parte do espetáculo *Inconfidência na Praça*. Joaquim Batista, o manteguinha, faz o seguinte comentário sobre a encenação:

*Participamos desse espetáculo de som e luz em 1970. Foi uma coisa monstruosa. Ninguém na cidade tinha visto nada parecido. Muita luz e cenários gigantes. A nossa participação não foi difícil. Era praticamente um desfile de personagens. Não precisava ser ator para fazer. O Jota D'Ângelo dava os comandos e nós executávamos com facilidade. Os textos eram gravados. Foi uma experiência interessante.*

Em 1993 o grupo montou o espetáculo *Todo o Mundo e Ninguém*, uma adaptação de D'Ângelo para um trecho do *Auto da Lusitânia*, de Gil Vicente. O espetáculo foi encomendado para as comemorações do *Triunfo Eucarístico* daquele ano. Júlio Carlos da Silva dá a seguinte declaração sobre a montagem:

*Todo o mundo e Ninguém foi um dos espetáculos mais bem acabados do Palco & Rua. Apesar de ter sido escrito há séculos atrás o texto era atual. E o público adorava, se identificava com a encenação. A adaptação de D'Ângelo deixou a coisa bem popular e soava bem aos ouvidos da plateia. Circularmos por três anos com o espetáculo em festivais, sempre com muito sucesso.*

Nos trabalhos realizados em parceria com Jota D'Ângelo, ocorria um interessante intercâmbio entre o *Palco & Rua* e *O Grupo*, grupo teatral de D'Ângelo.

#### 4.6 O fim do Grupo

*¿Qué es la vida? Un frenesí.  
¿Qué es la vida? Una ilusión,  
una sombra, una ficción,  
y el mayor bien es pequeño;  
que toda la vida es sueño,  
y los sueños, sueños son.*

Pedro Calderón de la Barca

No ano de 1996 o *Palco & Rua* realizou seu último espetáculo, uma apresentação de *Todo o Mundo e Ninguém*, espetáculo que desde o ano de 1993 vinha sendo a única atividade do grupo.

Para analisar os fatores que motivaram o fim do grupo, três pontos devem ser levados em consideração. O primeiro deles foi o Acidente Vascular Cerebral (AVC) de Tattu Penna, em 1994. O próprio artista não concorda ter sido esse o único fator de desmobilização, apontando o envelhecimento dos artistas como um possível motivo do fim dos trabalhos. Tattu afirma:

*Então, sobre o final do grupo, eu acho que não pode ter sido só a minha falta. Se foi a minha falta, por causa do meu derrame, então eu falhei, eu não podia deixar cair. E os tempos mudaram. As pessoas envelheceram, elas assumiram responsabilidades.*

O segundo ponto a ser levado em consideração na análise dos motivos para o término do *Palco & Rua* foi a criação do Curso Livre da UFOP, em 1993. Apesar de nenhum artista do *Palco & Rua* ter deixado o grupo para se inscrever no curso, um fato novo e importante aconteceu pela primeira vez em Ouro Preto. O *Palco & Rua*, e nenhum outro grupo que atuou em Ouro Preto entre 1976 e 1993, havia oferecido a possibilidade que o novo curso oferecia: o encontro com um método sistematizado de aprendizagem. A partir daquele momento o interessado poderia optar por fazer teatro em um grupo amador ou, de maneira gratuita, acessar um curso de teatro coordenado por professores formados, em uma estrutura física razoável. Essa possibilidade mexeu com a cabeça dos jovens da época. Segundo Jamil Antônio Dias:

*Alguns conhecidos mais novos que queriam fazer teatro me procuravam para perguntar sobre o Curso Livre, se valia a pena fazê-lo ao invés de entrar para o Palco & Rua. Eu não sabia bem o que responder, porque ao mesmo tempo que eu tinha um carinho muito grande pelo Palco & Rua, eu percebia que o grupo estava um pouco parado por causa do problema de saúde do Tattu. Eu não conhecia muito bem o novo curso, mas ouvia falar que seria uma boa oportunidade, com professores de fora com conhecimento sobre teatro.*

O terceiro ponto a ser levado em consideração para buscarmos entender os motivos que levaram o *Palco & Rua* a encerrar as atividades e não mais retornar até os dias de hoje (2013) é um pensamento recorrente entre os integrantes do grupo. Trata-se da ideia de que, com a chegada do Curso Livre da UFOP e em seguida do Curso de Graduação em Artes Cênicas da UFOP, o *Palco & Rua* perderia espaço no gosto do público. Que a partir daquele momento as plateias se interessariam mais pelo teatro feito aos moldes do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que, por sua vez, seria a escola teatral

praticada pelos professores desses dois cursos instalados na cidade. Segundo Tattu Penna:

*Hoje o pessoal fala: - Vamos voltar com o Palco & Rua. Eu digo que não tem mais espaço para o grupo em Ouro Preto, porque a noção do teatro que a plateia, que o povo, que a maioria dos ouropretanos tem é o teatro televisivo. O teatro feito pelo TBC, de truques, tudo certinho, tudo marcado, limpo, com efeitos que as pessoas falam: oh! Com figurinos. Nós nunca vamos conseguir fazer isso, jamais. Então pra que competir? Quem viu, viu. Quem não viu, não verá. Já passou a época, o tempo.*

Sobre o tema Célia da Silva dá o seguinte depoimento:

*Voltar o Palco & Rua nos dias de hoje? Acho que não seria uma boa. Hoje tem aí o curso da UFOP, que o aluno vai estudar e receber o diploma. Imagino que esse pessoal tenha mais competência para fazer teatro do que a gente. Pelo menos acesso aos meios de fazer eles têm mais do que a gente tinha. Não tenho acompanhado mais o teatro, hoje sou empresária e tenho uma família. Imagino que as peças que estão sendo feitas por aí sejam mais interessantes do que as que nós fazíamos. Devem agradar mais ao público do que as nossas.*

Tattu Penna justifica a sua afirmação de que a escola dos professores do Curso Livre da UFOP e do Curso de Graduação da UFOP é baseada no TBC da seguinte forma:

*Ele [Amir Haddad] sempre foi contra a nossa escola, que você [Flaviano Souza e Silva] também se formou e que é uma escola dentro da escola do TBC. Não estou falando que é bom, nem que é ruim. O TBC, Teatro Brasileiro de Comédia, trazido por Haydée Bittencourt, que foi durante muitos anos Diretora do TU. E os atores formados por eles vieram dar aula aqui, e trouxeram essa escola. Wilsinho e outros. Eu não casava com eles. Eu não quero competir, nem dizer que essa escola é errada. Eu sei que a minha escola é outra.*

A indicação de Tattu, de que um dos motivos para o fim do grupo teria sido o envelhecimento dos seus membros, a nosso ver, não faz sentido. Isso porque em 1996, ano em que o grupo acabou, boa parte do elenco era composto por jovens ávidos por fazer teatro. Isso nos leva a supor que o problema central não era a idade dos membros, e sim a falta de incentivo aos jovens para continuar a fazer teatro.

Do nosso ponto de vista, o fim do *Grupo Palco & Rua* ocorreu pela conjunção dos três eventos apontados anteriormente, sendo o motivo principal o AVC do criador do Grupo. Apesar de Tattu Penna acreditar não ter sido o seu problema de saúde o motivo capital para o encerramento das atividades, esse fato influenciou decisivamente, já que o diretor, além de criador, era a principal



figura motivadora. Concentrava-se nele grande parte da filosofia e energia de mobilização do *Palco & Rua*. Segundo Júlio Carlos da Silva:

*Tattu era a alma do Palco & Rua. Sua vontade de fazer teatro era impressionante. Espelhávamos nele. Eu gostaria de ter tido 10 por cento da vontade que eu via nele. É bonito ver o amor que ele tem pelo teatro ainda hoje. Ele ainda faz teatro, mesmo depois do AVC. Há pouco tempo ele se formou no Curso de Artes Cênicas da UFOP. Então, quando teve o problema, eu imaginei que o grupo não conseguiria ir pra frente sem ele, e não foi. Depois que aconteceu o AVC o grupo não montou mais nada, quase nem ensaiávamos. Nós até tentamos, nos reunimos algumas vezes, falamos de novas montagens, mas não dava. Sem a motivação que ele nos passava ficamos órfãos e não continuamos. Acho que a doença do Tattu foi o principal motivo para o final de tudo.*

#### 4.7 O legado social

*Teatro é uma arma de formar seres humanos. Onde o teatro entra é perigoso. Muito mais para os políticos, que são os caras que dominam a máquina. Para eles, muito mais perigoso do que a educação, é o teatro.*

Tattu Penna

Durante duas décadas, o *Grupo Palco & Rua* configurou-se como praticamente a única possibilidade do *fazer teatro* dos moradores ouropretanos. Cumpriu importante papel de iniciação teatral e de inclusão social através da arte. Para alguns a única experiência teatral da vida, para outros, o ponto de partida para uma carreira artística profissional. Com a proposta de se apresentar em palcos, escolas, adros, praças e ruas, o grupo levou sua arte a bairros e distritos, democratizando o *ver teatro* em tempos de repressão e censura. Segundo Tattu Penna,

*A teoria ou a filosofia, melhor dizendo, que norteava o grupo, era o compromisso com o ser. Portanto, nós nos preocupávamos com todos os atores que formávamos para a vida, para o convívio social, para a condição de cidadão, para a comunidade. E, o teatro para nós era um divertimento, era uma brincadeira. [...] E nós contestávamos a ditadura. Éramos todos contra a ditadura. Alguns, os irmãos mais velhos, participaram de luta, de guerrilha. Nós discutíamos. Isso tudo do Brasil era discutido dentro do grupo. E aí nascia cada espetáculo. Passávamos um ano para montar, ensaiando todos os dias da semana, três horas por dia. Mais do que ensaio, era a discussão do momento brasileiro, Minas Gerais, sociedade, comunidade, como faz?*

Sobre o legado deixado pelo Palco & Rua para os que passaram por ele, Tattu Penna faz a seguinte reflexão:

*Ficou para as pessoas que passaram pelo grupo uma bagagem de formação humana muito grande. Porque todos que passaram pelo Palco & Rua e trabalham hoje na área artística pensam, eles têm visão. Tem muita gente. Na política o Eolo, que fundou o PT lá em Dunas de Itaúnas. O Edi foi candidato a vereador em uma cidade que não me lembro do nome agora. Dos que ficaram em Ouro Preto tem o Chiquinho e tem a Érika. Eu acho que o Palco & Rua ajudou. Porque nós contestávamos.*

Muitos dos ex-integrantes do *Palco & Rua* afirmam que a realização de uma experiência com o teatro amador os auxiliou na formação humana e profissional. Abaixo alguns depoimentos sobre o tema.

*Acredito que todos nós que vivenciamos a experiência do teatro somos pessoas diferentes, pois sabemos o que é viver um personagem e a sua construção. Temos significados diferentes para a música, a iluminação, o público. Pudemos viver o nervosismo antes do início, a concentração, o aquecimento do corpo e da voz, "quebre a perna", o coração palpitando, a primeira, a segunda e a terceira campanha. Pronto, a trama está em ação, todas as falas memorizadas, se falhar, ou improvisa ou o ponto canta a fala, tudo perfeito, temos o plano A, B, C, e se der errado, faz parte do teatro, pois é ao vivo, é vivo, são várias vidas entreendo a multidão. Pronto, acabou o espetáculo. Aplausos, os artistas se reverenciam, se complementam e algumas pessoas ainda vem nos parabenizar, consagração, realização, tarefa cumprida. (Rodrigo Figueiredo – Engenheiro)*

*Eu estou colhendo os frutos deste fabuloso período da minha vida, e posso facilmente citar alguns frutos que colhi e venho colhendo por ter participado do Grupo Palco & Rua. Fiquei mais comunicativo e sem qualquer problema para me expor, seja frente a uma pessoa, ou a um auditório lotado. Aprendi que, mesmo que esteja apresentando para uma pessoa que seja, devo fazer o meu melhor. Pois, se tenho paixão pelo que faço (no teatro ou na mineração), o resultado será sempre o meu melhor. Creio que foi no Palco & Rua onde pela primeira vez entendi o verdadeiro conceito de trabalho em equipe. Éramos um grupo sem recursos físicos, financeiros, etc., mas sabíamos trabalhar em equipe. Todos juntos planejávamos, construíamos, discordávamos, ajustávamos e entregávamos, com prazo e metas bem definidas. Alguma semelhança com projetos de engenharia, mineração, mundo dos negócios? (Victor Pereira Padula – Engenheiro)*

*Eu fui pros ensaios do Palco e Rua. Vi ensaiarem a montagem de Dom Chicote Mula Manca. Aprendi nos bastidores. Em 1988 montamos A Origem do Milho e da Pipoca. Eu cantava uma cantiga na peça. Descobriram minha voz, eu mesma a descobri. A partir daí a música me tomou. Comecei a estudar, tornei-me uma cantora e estou aprendendo até hoje. O Palco & Rua foi que despertou a artista em mim. Meu primeiro laboratório, minha primeira escola, meu grupo de sempre. (Érika Curtis dos Santos – Cantora e educadora)*

#### 4.8 Tattu Penna – Um personagem fundamental

Ao terminar o capítulo referente ao *Grupo Palco & Rua*, vimos a necessidade de reservar algumas linhas desta dissertação ao artista João Batista Tattu Penna (1948). Elas se justificam por ser ele uma das pessoas mais importantes para a manutenção do teatro amador na cidade de Ouro Preto entre os anos de 1970 e 1990.

Natural de Dom Silvério, Minas Gerais, Tattu estudou teatro na Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara (FEFIEG), onde manteve contato com Amir Haddad. Outra referência importante em sua formação artística foram os Festivais de Inverno da UFMG na cidade de Ouro Preto, nos anos de 1970.

Ao fixar moradia em Ouro Preto, em 1973, Tattu Penna ingressou no GETOP – Grupo de Teatro de Ouro Preto, formado por artistas amadores. A partir de então, passou a se envolver com as questões do teatro amador na cidade até fundar o *Grupo Dificuldades* (primeiro nome do *Palco & Rua*), em 1976.

Até o ano de 1996, quando o *Palco & Rua* encerrou as suas atividades, Tattu Penna contribuiu ativamente para que a comunidade ouropretana tivesse a oportunidade de assistir a espetáculos teatrais. Além disso, abriu as portas do seu grupo a diversos jovens interessados por uma experiência teatral.

A partir da criação do *Palco & Rua*, Tattu foi um artista ativo junto às instituições de teatro amador. Em 1985 foi eleito vice-presidente da CONFENATA. Participou dos trabalhos da FETEMIG, da qual foi eleito presidente em dois mandatos, 1981 e 1988. Por sua influência e prestígio, ocorreram na cidade de Ouro Preto os seguintes eventos de teatro amador: VI Festival Mineiro de Teatro Amador (FESTIMINAS), em 1981; I Congresso Mineiro de Teatro (CMT), em 1985; e III Festival Brasileiro de Teatro Amador (FBTA), em 1986.

Sobre a sua influência junto à FETEMIG, Edniz José Reis, ex-integrante do *Palco & Rua* e um dos criadores do *Grupo Garatuja*s, dá o seguinte depoimento:

*O Tattu era tão querido pela FETEMIG que me lembro de uma bela homenagem que eles fizeram para ele. Deram o nome do festival de teatro Contagem de Festival Palco e Rua de Teatro. Não sei se ele considera isso como uma homenagem, mas foi essa a intenção.*

Tattu Penna, por sua vez, considera essa ação da FETEMIG como uma apropriação indevida do nome do seu Grupo e não como uma homenagem, como pode ser observado no seguinte trecho de sua entrevista (Apêndice 01. p. 115): “Pois é, tem também o *Festival de Palco & Rua* de Contagem, e eu falei, deixa pra lá. Vieram aqui e tiraram o nome, porque nós fomos de uma felicidade terrível como nome *Palco & Rua*”.

Entre 1982 e 1988, carregando a bandeira da arte e da cultura, Tattu foi eleito vereador da cidade de Ouro Preto, em uma demonstração de que gozava do respeito e da admiração da classe artística ouropretana.

Em 2003 Tattu formou-se no Curso de Licenciatura em Artes Cênicas da UFOP e, em 2013, aos 65 anos, continua em atividade. Escreveu, montou e circulou com o espetáculo *João Coió e Teodora Vira-saia*. Nesse mesmo ano, escreveu o livro *Trilogia das águas*, uma reunião de três peças teatrais infantis.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O panorama do teatro amador no Brasil apresentado nesta dissertação em muitos momentos recorre a referências bibliográficas bem conhecidas. Isso se justifica pelo escasso número de obras sobre o teatro amador no Brasil.

Optamos por fazer o panorama dos grupos amadores no Brasil após 1974 a partir do ponto de vista da CONFENATA. Essa decisão se justifica pelo fato de não encontramos fontes sobre outras organizações de grupos de teatro amador que oferecessem informações substanciais para a criação de um referencial histórico. Temos a clareza de que a CONFENATA não foi unanimidade entre os grupos brasileiros, sendo que muitos deles se negaram a se filiar à confederação. Assim, entendemos que os grupos participantes da CONFENATA representam boa parte dos grupos de teatro amador do Brasil, mas não todos eles.

Entendemos também que classificar os grupos de teatro universitário como teatro amador é um tema polêmico. Este foi, inclusive, ponto de discussão em encontros do LADI/CNPq, grupo de pesquisa coordenado pela Profa. Dra. Mariana Lima Muniz. Porém, a partir do conceito de teatro amador proposto por esta dissertação, não encontramos em nossas pesquisas informações consistentes que nos levassem a pensar o contrário. Entendemos, assim, que um grupo de teatro universitário deve ser classificado como amador mesmo quando realiza um ou outro trabalho remunerado. A nosso ver, o fato de receber cachê vez ou outra faz parte do caminho do grupo para o profissionalismo. A universidade, então, ao possibilitar trabalhos profissionais, passa a funcionar como uma porta para o profissionalismo, não como universo profissional.

O curso universitário ou técnico é uma das formas de o artista buscar o profissionalismo, mas existem outras. No estado de Minas Gerais, o candidato a ator profissional deve realizar uma prova no Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado de Minas Gerais (SATAED/MG). A apresentação de documentos comprobatórios de realização de atividades artísticas pode substituir etapas da prova.

Um dos objetivos desta dissertação é o de analisar as características do teatro amador. O título *Atos de prazer* foi escolhido por acreditarmos que o teatro amador é realizado a partir do prazer, e é ele, o prazer, a principal mola propulsora do modo amador de fazer teatro. Essa hipótese, contudo, não busca negar que o teatro profissional seja realizado com prazer por seus praticantes.

Percebemos na presente pesquisa que a partir dos anos de 1940 o teatro amador foi responsável por boa parte da mudança e da evolução do teatro no Brasil. Entendemos, porém, que nem todo o teatro amador do período deve receber esse *status*. Essa condição deve ser creditada apenas a alguns grupos universitários ou surgidos de universidades. Grupos menores, atuantes em pequenas cidades ou comunidades, a nosso ver, não tinham (como ainda não têm) visibilidade para revolucionar a cena teatral brasileira. Mesmo que o seu teatro fosse revolucionário para a época.

Com exceções, o teatro que se praticava em Belo Horizonte nos anos de 1970, 1980 e 1990 era basicamente amador. O estímulo para a profissionalização surgiu só nos anos de 1990, com o surgimento das leis de incentivo, a saber: Lei Federal de Incentivo à Cultura - Lei Rouanet (1991), Lei Estadual de Incentivo à Cultura (1998) e Lei Municipal de Incentivo à Cultura (1993).

Na cidade de Ouro Preto, a Lei Municipal de Incentivo à Cultura foi criada pela Câmara dos Vereadores em 2001 e sancionada em 2002. Mas o entrave burocrático fez com que até hoje (2013) a lei não saísse do papel, frustrando a classe artística local.

O item “O teatro amador em Belo Horizonte – um breve panorama” foi escrito pensando-se na conexão entre artistas da capital e de Ouro Preto. Tomamos essa decisão para que pudéssemos criar um recorte sobre o tema. Assim, na primeira parte do panorama, apresentamos quatro pioneiros do teatro na capital: Manoel Teixeira, Luiz Gonzaga Ribeiro de Oliveira, Francisco de Paula Andrade (F. Andrade) e João Ceschiatti. Nessa primeira parte, além do fato de F. Andrade ser natural da cidade de Ouro Preto, nenhuma outra conexão entre as cidades foi encontrada. Na segunda parte do panorama, o texto foi direcionado para as conexões existentes, com destaque para a participação de Jota D’Ângelo, Raul Belém Machado e Pedro Paulo Cava na vida artística ouropretana.

Foi grande o impacto da criação do Curso Livre e do Curso de Graduação em Artes Cênicas na cidade de Ouro Preto. Antes deles observava-se uma quantidade maior de grupos de teatro amador atuando na cidade. Depois da criação, o número de grupos caiu consideravelmente, ao passo que grupos profissionais surgiram e vêm atuando sistematicamente em Ouro Preto em 2013, fato que não ocorria antes da criação dos cursos. Porém, os dados a esse respeito não foram coletados pela pesquisa desta dissertação.

Formar-se no Curso Livre não era garantia de profissionalização. Na verdade, nem os diplomas dos cursos de graduação espalhados pelo país garantem uma vida profissional ligada ao teatro. O motivo é que o mercado teatral no Brasil, muito restrito, poucos subsídios oferece para a sobrevivência exclusivamente do teatro. O que se vê em muitos cenários é um profissional dividido entre o desejo de viver de teatro e a necessidade da procura de outros trabalhos para a complementação da sua renda. Uma boa alternativa para os recém-formados em artes cênicas no Brasil parece ser seguir a carreira de arte/educador.

Pretendemos com este trabalho dar a nossa contribuição para que o termo *teatro amador* deixe de ser sinônimo de teatro mal feito, como uma cópia tacanha do teatro profissional. O modo amador de fazer teatro, pelo contrário, deve ser percebido como uma arte diferente da arte do teatro profissional. Os dois fazeres, amador e profissional, se comparados, deverão receber uma análise não escalonar, ou seja, o teatro amador não deverá ocupar um nível abaixo do profissional. O teatro amador, enfim, deve ser tratado como uma atividade artística com características próprias, inclusive de originalidade.

A nosso ver, nos dias de hoje, o trabalho desenvolvido pelos grupos de teatro amador é de grande importância para a própria existência do teatro profissional. Apesar de o teatro amador não ser apenas uma porta de entrada para ao universo profissional, muitas vezes isso ocorre. A arte teatral realizada de forma amadora (prazerosa, descontraída e despreocupada) fascina e seduz muitos jovens, levando alguns deles a escolher o teatro como meio de vida, seja de forma prática ou teórica. Não é por acaso que grande parte dos profissionais que se dedicam a fazer e a discutir teatro atualmente iniciaram suas atividades em grupos teatrais amadores.

Ao traçar um panorama do teatro amador na cidade de Ouro Preto, apontando grupos, movimentos e espetáculos representativos, pretendemos contribuir para o entendimento do teatro amador que se praticou na cidade dentro do recorte temporal escolhido, de 1976 a 2012. Recorte temporal de extrema importância, devido à chegada dos Cursos Livre e de Graduação promovidos pela Universidade Federal de Ouro Preto.

Ao escolher o *Grupo Palco & Rua* como objeto de estudo, pretendemos, por um lado, compreender a importância social e artística do grupo na comunidade ouropretana e, por outro lado, oferecer informações generalizadas sobre a importância dos grupos de teatro amador em cidades do interior do Brasil.

Ao terminar esta dissertação, as questões a seguir surgem como importantes para pesquisas posteriores: Qual é a importância da criação das leis de incentivo para a aceleração da profissionalização do teatro no Brasil? Qual o impacto da criação de cursos de graduação em Artes Cênicas na vida artística de cidades como Ouro Preto, e qual o reflexo direto desses cursos no teatro que se pratica nessas cidades?



## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Viviane de. *O teatro como extensão universitária em Santa Catarina*. 2007. 376 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.

ANDRÉ, Carminda Mendes. Teatro e Cultura. In: MENCARELLI, Fernando (org.). *Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas: Anais da IV Reunião de pesquisa em pós-graduação em Artes Cênicas*. Belo Horizonte: Fapi, n. 4. 2006, p. 259-262.

ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966, tradução de Eudoro de Sousa.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil: nunca mais*. 14. Ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

BARCA. Pedro Calderón de la. *El gran teatro del mundo*. In: Biblioteca Miguel de Servantes. Disponível em <  
[http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01715852871255926328813/p0000001.htm#l\\_0\\_>](http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01715852871255926328813/p0000001.htm#l_0_>). Acesso em: 29 jul. 2013.

BARCA. Pedro Calderón de la. *La vida es sueño*. In: Biblioteca Miguel de Servantes. Disponível em <  
[http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02448397211915617422202/p0000002.htm#l\\_4\\_>](http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02448397211915617422202/p0000002.htm#l_4_>). Acesso em: 29 jul. 2013.

BOAL, Augusto. *O teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003, p. 90.

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não atores*. 5 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p ix.

BORTOLINI, Neide das Graças de Souza (org.). *Recriações: a trajetória do Mambembe – Música e Teatro Itinerante*. Ouro Preto: Editora UFOP, 2009.

BORTOLINI, Neide das Graças de Souza (org.). *Cadernos cênico-musicais: Mambembe*. Ouro Preto: Editora UFOP, 2010.

BOTT, Elizabeth. *Família e rede social*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais: Arte / Secretaria de Educação Fundamental*. Brasília: MEC / SEF, 1998.

BRESCIA, Rosana Marreco. *É lá que se representa a comédia: A Casa da Ópera de Vila Rica (1770 – 1882)*. Jundiaí: Paco Editorial, 2012.

BUARQUE, Chico. Apesar de Você. C. Buarque (Compositor). In: *Chico 50 anos: o político*. Philips. P1991. 1 CD. Faixa 2 (3 min 50 s).

CAMARGO, Angélica Ricci. O amparo ao teatro durante o governo Vargas: uma discussão sobre a concessão de subvenções (1930-1945). In. XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH. *Anais...*São Paulo: USP, 2011. Disponível em: <[http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1307396981\\_ARQUIVO\\_A\\_npuh2011a.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1307396981_ARQUIVO_A_npuh2011a.pdf)>. Acesso em: 02 out. 2012.

CARREIRA, André; OLIVEIRA, Valéria Maria de. Teatro de grupo: modelo de organização e geração de poéticas. In *Teatro Transcende*. [S.l.: s.n], 2005. Disponível em: < [http://www.portocenico.com.br/artigos/Teatro\\_de\\_%20grupo\\_-\\_%20Revista\\_%20FURB\\_%20julho\\_%202004.pdf](http://www.portocenico.com.br/artigos/Teatro_de_%20grupo_-_%20Revista_%20FURB_%20julho_%202004.pdf)>. Acesso em: 15 fev. 2011.

COSTA, Marcelo. *Roteiro da Dramaturgia Cearense*. Fortaleza: Edições UFC, 1980. (Coleção Brincante, v. 1).

D'ÂNGELO, Jota. *Prólogo para o espetáculo Todo o Mundo e Ninguém*. (Não publicado).

DANGELO, Jota. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro*. Brasil: 2001. Disponível em <[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_teatro/comum/verbet\\_e\\_imp.cfm?cd\\_verbete=9020&imp=N](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/comum/verbet_e_imp.cfm?cd_verbete=9020&imp=N)>. Acesso em 28 jul. 2013.

DEQUECH, David. *Isto dantes em Ouro Preto: Crônicas*. Belo Horizonte: CENEX/UFMG, 1984.

DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.

DEWEY, John. *A arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010. (Coleção Todas as Artes).

DRUMMOND, Maria Silami Ibrahim (org.). *Padre Mendes, O semeador*. Ouro Preto: Liberdade, 2013.

DUBATTI, Jorge. *Filosofia del teatro I: Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

FEDERAÇÃO DE TEATRO DE MINAS GERAIS – FETEMIG. Coordenação da FETEMIG. Apresenta textos e imagens de grupos de teatro amador do Brasil. Desenvolvido pela FETEMIG. Disponível em: <[www.fetemig.blogspot.com.br](http://www.fetemig.blogspot.com.br)> Acesso em: 21 jul. 2013.

FERNANDES, Luciano de Oliveira. *Alegorias do Fausto: o triunfo eucarístico e a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto*. Ouro Preto: UFOP, 2009.

FETO. Coordenação de Associação No Ato Cultura. Desenvolvido por Design.net.2013. Apresenta textos sobre o Festival Estudantil de Teatro. Disponível em <[http://fetobh.art.br/home/?page\\_id=98](http://fetobh.art.br/home/?page_id=98)>. Acesso em: 20 jul. 2013.

- GARCIA, Silvana (org). *Odisséia do teatro brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.
- GOLDENBERG, Mirian. *A arte de pesquisar: Como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais*. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- GONZAGUINHA. Pois é, seu Zé. Gonzaguinha (compositor). In. *Luiz Gonzaga JR*. EMI, p 1974. 1 disco sonoro. (40 min), 33 1/3 rpm, estéreo. 12 pol. Lado A, faixa 5 (2 min 46 s).
- GOVERNO DO ESTADO DE MINAS GERAIS / FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO. *Raul Belém Machado: o arquiteto da cena*. Belo Horizonte: [s.n.], 2008. (Coleção Palácio das Artes - Memória, v.1)
- GUÉNOUN, D. *O teatro é necessário?*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (orgs.). *Dicionário de teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- JAPIASSU, Ricardo. *Metodologia do ensino do teatro*. 6. ed. Campinas: Papyrus, 2006. (Coleção Ágere).
- JOHNSTONE, Keith. *Impro: Improvisacion y el teatro*. Santiago de Chile: Cuatro vientos editorial, 2003.
- KÜHNER, Maria Helena. *Teatro amador: Radiografia de uma realidade (1974-1986)*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987. (Coleção Documentos).
- LEITE, Luiza Barreto. *Teatro e criatividade*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975. (coleção estudos, v. 2)
- MACHADO, R. B. Depoimento. In. REIS, Maria da Glória Ferreira. *Cidade e Palco – Belo Horizonte: Experimentação, transformação e permanências (décadas de 1960 a 1980)*. 2003. 181 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Curso de Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte. P. 130.
- MAGALDI, Sábado. *Panorama do teatro brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Global, 2001.
- MASETTI, Morgana. *Boas misturas: a ética da alegria no contexto hospitalar*. São Paulo: Palas Athena, 2003.
- MATURANA, Humberto R; VERDEN-ZÖLER, Gerda. *Amar e brincar: Fundamentos esquecidos do humano*. São Paulo: Palas Athena, 2004.
- MEIRELLES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 75.
- MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida Severina e outros poemas para vozes*. 34. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p. 52

MICHALSKY, Yan. Jornal do Brasil de 26/11/75, título do artigo – Fenata após o Festival. In KÜHNER, Maria Helena. *Teatro amador*. Radiografia de uma realidade (1974-1986). Rio de Janeiro: INACEN, 1987. (Coleção Documentos). p. 76.

MINISTÉRIO DA CULTURA (Brasil). *Texto Base da Conferência Nacional de Cultura*: [2009?]. Disponível em: <<http://blogs.cultura.gov.br/cnc/files/2009/08/Texto-Base.pdf>>. Acesso em: 20 jul. 2013.

MOREIRA, Romildo. *Teatro Popular*: Um jeito cênico de ser. Recife: Fundação de Cultura Cidade de Recife, 2000. (Coleção Malungo, v.04)

MOSTAÇO, Eldécio. *Grupo de teatro, um percurso histórico*. In: Enciclopédia Itaú Cultural de teatro. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/proximoato/pdfs/teatro%20de%20grupo/texto\\_edecio\\_mostaco.pdf](http://www.itaucultural.org.br/proximoato/pdfs/teatro%20de%20grupo/texto_edecio_mostaco.pdf)>. Acesso em 20 jul. 2013.

MUNIZ, Mariana de Lima e. *La improvisación como espectáculo*: principales experiencias y técnicas aplicadas a la formación del actor-improvisador. 2004. 395 f. Tese (Doutorado em Filologia) – Facultad de Filología y Letras. Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares.

NACHMANOVITCH, Stephen. *Ser criativo*: o poder da improvisação na vida e na arte. 2. ed. São Paulo: Summus, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

OLIVEIRA, Rogério Santos de. *El proceso creativo teatral*: conceptualización y análisis a través de su aplicación a la obra de Albert Bobadella y Els Joglars. 2009. 437 f. Tese (Doutorado em Filologia) – Facultad de Filología y Letras. Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares.

PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha*: Teatro, televisão, política. Oduvaldo Viana Filho. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PEIXOTO, Fernando. *Um teatro fora do eixo*. São Paulo: Editora Hucitec, 1993.

PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PENNA, João Batista Tatu. *Selvagem montanha*: personagens e ruas, crônicas e desenhos de Ouro Preto. Ouro Preto: ETFOP, 1998.

POVO. In: *Dicionários Michaelis Online*. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=povo>>. Acesso em: 12 de mai, 2012.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro brasileiro moderno*. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

REIS, Carlos; REIS, Luis Augusto. *Luiz Mendonça: Teatro é festa para o povo*. Recife: Fundação de Cultura Cidade de Recife, 2005. (Coleção Malungo, v.11).

REIS, Maria da Glória Ferreira. *Cidade e Palco – Belo Horizonte: Experimentação, transformação e permanências (décadas de 1960 a 1980)*. 2003. 181 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Curso de Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte.

SANTOS, Jorge Fernando dos. *BH em cena: Teatro, televisão ópera e dança na Belo Horizonte centenária*. Belo Horizonte: Del Rey, 1995.

SILVA, Erotilde Honório. *O fazer teatral: forma de resistência*. Fortaleza: Edições UFC, 1992.

TEATRO DE BRINQUEDO. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro*. Brasil: 2001. Disponível em <[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=cias\\_biografia&cd\\_verbete=646](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=646)>. Acesso em: 10 out. 2013.

TEIXEIRA, Francimara Nogueira. *Prazer e crítica: O conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht*. São Paulo: Annablume, 2003.

TELLES, Narciso; FLORENTINO, Adilson (orgs.). *Cartografias do ensino do Teatro*. Uberlândia: EDUFO, 2009.

TELLES, Narciso; PEREIRA Victor Hugo; LIGIÉRO, Zeca (orgs). *Teatro e dança como experiência comunitária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

TELLES, Narciso. *Pedagogia do teatro e o teatro de rua*. Porto Alegre: Mediação, 2008.

VARGAS, Maria Thereza. *Teatro Operário na cidade de São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Pesquisa e Arte Brasileira, 1980.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Rasga Coração*. (Coleção Vianinha Digital. v. 19). Disponível em <<http://xa.yimg.com/kq/groups/19145882/1811286844/name/19%2520Rasga%2520cora%25C3%25A7%25C3%25A3o%2520v.leitura.pdf>>. Acesso em: 15 jul. 2013.

## APÊNDICE A – Entrevista com João Batista Tatu Penna (Tattu Penna)

Entrevista realizada no dia 08 de Abril de 2013, com João Batista Tatu Penna, o Tattu Penna. Criador e diretor do Grupo Palco & Rua.

**Flaviano:** Tattu, eu vou colocar o microfone aqui mais perto para gravar, pra gente não perder nada da conversa.

**Tattu:** Vamos ser práticos, não é?

**Flaviano:** É.

**Tattu:** Que pergunta você quer fazer?

**Flaviano:** Na verdade, eu gostaria de ter esta conversa, porque o projeto agora está na parte final, e eu gostaria de saber algumas curiosidades sobre o Grupo. Tem uma questão pela qual eu gostaria de começar. Como era a questão da teoria no Grupo *Palco & Rua*? Tinha, não tinha, preocupava, não preocupava?

**Tattu:** Tinha, não era uma teoria que a gente ia construindo. A teoria ou a filosofia, melhor dizendo, que norteava o grupo, era o compromisso com o ser. Portanto, nós nos preocupávamos com todos os atores que formávamos para a vida, para o convívio social, para a condição de cidadão, para a comunidade. E, o teatro para nós era um divertimento, era uma brincadeira, portanto, eu chego a dizer que a nossas montagens foram na maioria farsas, porque a farsa dá liberdade e você não tem o compromisso de fazer tudo certinho. A farsa é uma comédia, mas é um drama até, é farsa porque não é a realidade.

**Flaviano:** Era mais divertimento, então?

**Tattu:** Era mais divertimento.

**Flaviano:** Não tinha a preocupação com a teoria? Teoria que eu falo são os teóricos do teatro.

**Tattu:** Os teóricos. Bem, eu não gosto de falar em eu, era a comunidade, era o grupo, cada um deu a sua contribuição. Agora, eu era a pessoa que tinha a informação. Aquele que norteou o caminho do *Palco & Rua* no início foi Amir Haddad, com um grupo que na época se chamava *Calma que o Brasil é nosso*,

e que depois virou *Grupo Tá na Rua*. Hoje Amir Haddad está beirando os noventa. A filosofia do Grupo *Comunidade* e a filosofia do Amir casaram com o nosso Grupo. Não é que nós seguimos a filosofia dele. Nós juntamos as filosofias, a orientação do grupo dele que buscava o teatro irreverente. Na verdade é o seguinte: a arte em Ouro Preto naquela época era plena de irreverência, então era um teatro irreverente, era um teatro aberto. Quando qualquer pessoa chegava e dizia: – Eu tô querendo fazer teatro, o que eu faço para entrar? Não tinha teste, não tinha nada, nós só cobrávamos dele a vontade de fazer teatro, e o compromisso com o fazer teatro, aí a pessoa era aceita. Assim, passaram no mínimo cem pessoas no *Palco & Rua*. Nos não registramos essas pessoas. Quer dizer, Fez parte da nossa irreverência, a anarquia. Se nós tivéssemos foco de viver de teatro, nós íamos provar a nossa vanguarda no fazer teatral no Brasil. Porque eu até tive a oportunidade, mas não quis que nós tivéssemos esse título. Muito antes do grupo lá do Rio de Janeiro, esqueci o nome deles, eu não guardo nomes. A Regina Cazé fazia parte do Grupo. Qual é?

**Flaviano:** *Asdrubal trouxe o trombone?*

**Tattu:** Isso, *Asdrubal trouxe o Trombone*. Antes disso o *Palco & Rua* fazia muito mais. Mas nós aqui em Ouro Preto, sem mídia, né?

**Flaviano:** Então Brecht, Stanislavski?

**Tattu.** É, Brecht a gente usava, mas era empírico. Porque nós sabíamos que o Brecht era um teatro compromissado com a política, preocupado em educar. Então, nós fazíamos. Nosso teatro era questionador de pensamentos. Se a gente não chegou ao ápice com o público, nós chegamos no ápice com os atores.

**Flaviano:** Eu pergunto por que você dirigiu uma peça do Brecht. *A exceção e a regra*. Como isso chegou a sua mão? Você sabia de tudo que envolvia o texto? Sim ou não? Como você teve contato com o texto?

**Tattu:** Olha, eu gostava do Brecht. Eu estudei teatro na FEFIEG, Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara. Essa escola funcionava no prédio da ex-UNE, na Praia do Flamengo.

**Flaviano:** E quando foi isso?

**Tattu:** De 1970 a 1972. Foram dois anos, não cheguei a formar. Lá eu estudei com Maria Clara Machado, Amir Haddad, que foi quem me fez a cabeça, esqueci os outros nomes. Enfim, para fazer o concurso eu fiz um cursinho com Paulo Coelho. Ele era de direção, com um amigo dele, assistente. Eu tive contato com ele. E estava em voga no Brasil, Grotowski. E tinha uma turma de professores na FEFIEG que estava abraçando Grotowski. Eu participei do Grupo *Comunidade*, onde faziam laboratórios dirigidos por Amir Haddad. Que é egresso do grupo *Arena*. Saíram de lá, eu digo, três expoentes pensadores, do Grupo *Arena*. Augusto Boal, Amir Haddad e Zé Celso Martinez. No meu pensamento são os três. Zé Celso Martinez ficou em São Paulo, criou o *Grupo Oficina*, Amir Haddad foi para o Rio de Janeiro, e criou o Grupo *Comunidade*. Boal foi para os Estados Unidos e fez a teoria dele. Nós nos influenciámos por Amir Haddad e pelo Living Theatre, Porque o Living Theatre chegou a Ouro Preto, ficou um ano trabalhando, e a turma do Grupo *Palco & Rua* fez oficina com eles. Então isso entrou na nossa vida, juntou. E antes disso eu vou falar do *GETOP*, Grupo Teatro Experimental de Ouro Preto, que foi um grupo oriundo do GLTA. Que é um grupo Literário e Artístico Fundado pelo Padre Mendes. Ele pagava os estudantes secundaristas, e eu também comecei a fazer teatro com esse pessoal. E essas foram as primeiras pessoas de Ouro Preto a fazer teatro.

**Flaviano:** Mais e aí, como foi a história da *Exceção e a regra*?

**Tattu:** Nós buscávamos montar teatro apresentado os autores ao pessoal do grupo.

**Flaviano:** Então você já conhecia o texto?

**Tattu:** Já conhecia Brecht. E nós contestávamos a ditadura. Éramos todos contra a ditadura. Alguns, os irmãos mais velhos, participaram de luta, de guerrilha. Nós discutíamos. Isso tudo do Brasil era discutido dentro do grupo. E aí nascia cada espetáculo. Passávamos um ano para montar, ensaiando todos os dias da semana, três horas por dia. Mais do que ensaio, era a discussão do momento brasileiro, Minas Gerais, sociedade, comunidade, como faz? E aí surgiu montar Brecht. Outra coisa muito importante falando em autores. Nós



montamos dois textos de Boal. Boal não, aquele autor espanhol, Arrabal, porque casava com a irreverência nossa. O nosso fazer teatral era um absurdo.

**Flaviano:** *O capataz de Salema?*

**Tattu:** *O capataz de Salema* não é de Arrabal. De Arrabal foi *Piquenique no front* e o outro... Nós montamos duas peças, tá faltando outra aí.

**Flaviano:** É porque esse outro de Arrabal eu não tenho anotado.

**Tattu:** Ou eu montei, é... *Guernica*, no Rio de Janeiro, eu montei *Guernica*...

**Flaviano:** Então você conhecia. E você aplicava alguma coisa de teoria de atuação aos atores?

**Tattu:** Não.

**Flaviano:** Como que você preparava os atores? Imagino que a maioria chegava “cru” para atuar.

**Tattu:** Era um tripé. Eu trabalhava a expressão corporal, a criatividade e a liberdade para criar. Colocar um cara autêntico e verdadeiro no palco. Eu falava o seguinte: você pode fingir em todos os lugares, menos no palco. Se você subir no palco você tem que ser verdadeiro.

**Flaviano:** E como era isso? Não falar baixo? Não falar de costas para o público? Você corrigia?

**Tattu:** Não. Eu corrigia mostrando para o cara que ele tinha que ter a sensibilidade para poder ver que não estava certo. Você podia falar de costas para o público, mas não podia deixar de enxergar o público. Enxergar que eu digo era sentir a reação dele. A apresentação dos atores era em função da reação do público. E na hora que ele reagia o ator mudava.

**Flaviano:** E por que vocês ficavam em um ano de montagem?

**Tattu:** Era preparando essa autenticidade. Nós não tínhamos compromisso com o tempo. Todo mundo ia lá brincar. Não tinha pressa. Era gostoso. Ninguém perdia.

**Flaviano:** À noite?

**Tattu:** Era. Depois saia do ensaio, ia para a Rua Direita. O Zequinha que criou o termo: “vão pro crime?”. Aí a gente ia para a Rua Direita. Lá a gente bebia. A nossa vida fora do ensaio era comum, éramos amigos. Era uma turma de amigos que fazia esse grupo.

**Flaviano:** E por causa disso, também, essa coisa do registro não importava muito?

**Tattu:** não.

**Flaviano:** Porque era feito por prazer?

**Tattu:** Por prazer.

**Flaviano:** Porque uma coisa que acontece muito no grupo de teatro amador é muita gente entrar e muita gente sair. Às vezes o sujeito faz uma peça e sai. Como que era isso? Não existia nenhum lugar para aguardar o que já tinha sido feito? Ficava tudo com você, as informações, etc.?

**Tattu:** Comigo. Depois que terminava o espetáculo tudo foi perdido. Só guardava durante aquele espetáculo.

**Flaviano:** Mas tudo, o que?

**Tattu:** Cenário, figurino. O cenário nós sempre usamos o tal do cenário de pano de fundo, e os elementos de cena. Para dar a tri-dimensão no espaço, entendeu? Uma coisa que nós discutimos na teoria entre nós mesmos, era a questão de quebrar a quarta parede. Nós ouvíamos que tinha um cara lá francês. Aí nós quebramos a quarta parede.

**Flaviano:** Que cara era esse?

**Tattu:** Eu não sei.

**Flaviano:** Porque a ideia de quebrar a quarta parede é de Brecht, né?

**Tattu:** Então era Brecht. Mas tinha mais um.

**Flaviano:** É devia ter mais gente pensando igual a ele. Então era isso: acabava a apresentação, começava tudo do zero de novo, quando mudava o elenco.

**Tattu:** infelizmente era.

**Flaviano:** Do zero que eu digo, era para os atores, né? Você não tinha, por exemplo, caderno de ensaio, em que você anotava as descobertas do dia, a dificuldade dos atores, descobertas, cenas novas?

**Tattu:** Não. Chegamos a ter um material. Uma vez nós fizemos um trabalho em conjunto com pessoas do *Grupo Comunidade*, e eles fizeram uma apostila relatando tudo. O Amir mandou a apostila pra mim e eu não tenho mais essa apostila, perdi.

**Flaviano:** O que você tem do *Palco & Rua* documentado? Eu lembro que nas reuniões a gente sempre assinava um livro.

**Tattu:** É o livro de ata. Pode ser que esteja com o Silvério.

**Flaviano:** Com você não tem nada?

**Tattu:** Não.

**Flaviano:** Cartaz?

**Tattu:** Cartaz eu tenho. Do *Piquenique no front*.

**Flaviano:** Sim. Está comigo.

**Tattu:** Feito por Gê Fortes.

**Flaviano:** Você disse que passou mais de cem pessoas pelo grupo. Entrava e saía muita gente mesmo?

**Tattu:** Mudava. Uma vez nós ficamos mais de um ano, acho que quase dois anos para montar *As confrarias*. Montamos, estreamos, fizemos mais duas apresentações e acabou.

**Flaviano:** Só mais duas apresentações?

**Tattu:** É. Fizemos a estreia no Festival de Inverno aqui em Ouro Preto, em São João del Rei, depois no Francisco Nunes, em Belo Horizonte, aí acabou. Sai um, sai outro. Saiu um ator que foi lá na Bolívia comprar maconha, e ficou por lá. Saiu e não voltou. Acabou. O que vai fazer?

**Flaviano:** O grupo teve o objetivo de profissionalização? Teve isso em algum momento? No sentido de vender espetáculo, dividir dinheiro entre o pessoal do grupo? Ou a ideia sempre foi fazer teatro amador?

**Tattu:** Não. Nós tínhamos a preocupação de ter dinheiro para manter as despesas das nossas brincadeiras. A gente ia na cidade, só cobrava estadia, alimentação e a despesa do boteco.

**Flaviano:** Então o negócio era por prazer mesmo?

**Tattu:** Mas sem perder a intenção de fazer a cabeça das pessoas. Nós estávamos imbuídos na teoria do pessoal da contracultura. A contracultura queria fazer uma revolução. Nós tínhamos influência da esquerda. Então a direita metia o pau na gente e a gente metia o pau neles.

**Flaviano:** Então não tinha ninguém no grupo que tinha o objetivo de se tornar um profissional?

**Tattu:** Se tinha, nunca falou pra gente.

**Flaviano:** E com o pessoal de BH, como era a relação? Jota D'Ângelo, Pedro Paulo Cava, Raul Belém? O *Palco & Rua* montou o *Todo o Mundo e Ninguém*, que foi uma adaptação de D'Ângelo para um trecho do *Auto da Lusitânia* de Gil Vicente. Isso em 1993, para o *Triunfo Eucarístico*.

**Tattu:** Com o Jota D'Ângelo foi uma ligação bem estreita, e de respeito. Porque eles vieram aqui, eu era o típico negociador do *Palco & Rua*. Quando chegavam aqui dizendo: - Há, vamos montar tal coisa. Eu dizia que existia um grupo na cidade da pesada, e vocês não vão impor seus caminhos.

**Flaviano:** Isso é quando eles vinham montar os espetáculos aqui. O *Palco & Rua* participou de mais algum espetáculo com o pessoal de BH, além do *Triunfo*?

**Tattu:** Não só do *Triunfo Eucarístico*. Tevem também um outro, o *Inconfidência na Praça*, mas ainda não éramos um grupo formado.

**Flaviano:** Isso em 1970. Quem participou?

**Tattu:** Manteguinha e outros que não me lembro agora.

**Flaviano:** Participaram como atores?

**Tattu:** É, e Filmagens. Participamos de filmes. *Chico Rei*, direção de Walter Lima. Eu, Elvo, Grilo, Silvério e Mário. Eu não aceitei que eles nos contratassem com atores. Nós montamos a peça e eles filmaram a peça. A peça fez parte do filme.

**Flaviano:** Tem até foto na exposição que nós fizemos, *Todo o Mundo e Ninguém*. E esse trabalho com Jota D'Ângelo teve pagamento? Lembra?

**Tattu:** Não. Aproveitando mão de obra local de graça. Isso é comum. Não ganhamos nada.

**Flaviano:** Conversando com o Carlos Alberto Pinheiro, secretário de cultura, outro dia. Ele falou que a prefeitura de Ouro Preto está querendo remontar esse espetáculo, *Inconfidência na Praça*. Um espetáculo de som e luz, né? Inclusive é considerado o primeiro espetáculo de som e luz do Brasil.

**Tattu:** O ator não aparece. É Um espetáculo de som e luz. O texto é gravado. Aí aparecem as figuras. Foi um espetáculo bonito. Jota D'Ângelo e Raul Belém. Tiveram outras pessoas importantes, mas quem montou foi Jota D'Ângelo e Raul Belém. E vinha junto com eles a turma do *O Grupo*. Já ouviu falar desse grupo?

**Flaviano:** Não.

**Tattu:** Era o grupo do Jota D'Ângelo em Belo Horizonte. A Eliane Marins, o Debré veio com eles como técnico. E foi o grupo que, através do D'Ângelo, fundou a FETEMIG e a CONFENATA. Tanto a *Federação de Teatro de Minas Gerais*, quanto a *Confederação Nacional de Teatro Amador*, tiveram duas importantes figuras: Jota D'Ângelo e Zé Ribeiro, do *Grupo Divulgação*, de Juiz de Fora.

**Flaviano:** Imagino que a relação do pessoal de Belo Horizonte com vocês era de amizade. Tanto que você foi presidente da FETEMIG duas vezes.

**Tattu:** O D'Ângelo tomou para si a filosofia de fundar federações. Ele foi à primeira reunião do Brasil para fundar federações. Bem antes da abertura, em

plena ditadura. Porque tinha um cara dentro do Serviço Brasileiro de Teatro (SBT) meio comunista.

**Flaviano:** Não seria Serviço Nacional de Teatro, SNT?

**Tattu:** Serviço Nacional de Teatro. Esse cara era meio comunista. Eles tiveram a ideia de reunir para fundar as confederações estaduais. E depois resultou na CONFENATA, *Confederação Nacional de Teatro Amador*. A primeira reunião foi em 1975, ou no Rio de Janeiro, ou em Brasília. Em Minas Gerais foi Jota D'Ângelo e Zé Luiz Ribeiro. Pedro Paulo Cava tem suas qualidades, mas não foi nesse rumo, ele não participou.

**Flaviano:** E aqui em Ouro Preto, ele fez alguma coisa?

**Tattu:** Não, não sei.

**Flaviano:** Com o *Palco & Rua*?

**Tattu:** Que eu saiba, não. Nós só tivemos contato com o grupo do Jota D'Ângelo. Depois com Zé Luiz Ribeiro, que deu um curso de direção no Festival de Inverno. Eu fiz e, através do curso, fui influenciado. Nós fizemos exercícios sobre *Piquenique no front*. Aí eu resolvi montar o *Piquenique no front* com o *Palco & Rua*.

**Flaviano:** No primeiro Festival de Inverno?

**Tattu:** Com Zé Luiz Ribeiro. E que nós apresentamos no FESTIMINAS que aconteceu em Juiz de Fora. Zé Luiz Ribeiro assistiu e adorou. Para mim foi a glória. Ele comentou com a gente, aplaudindo a maneira como nós fizemos. Uma comédia pastelão. Não é que é pastelão. É que nós brincávamos. Era um piquenique, e foi realmente. Um soldado com um outro, inimigo, e os pais dos dois resolveram fazer um piquenique e convidar os filhos. – Convida ele, você não tem educação não? – Mas é meu inimigo! Esses espetáculos deixavam os atores para criar.

**Flaviano:** E você foi o único diretor do *Palco & Rua*, Tattu? Eu sei que Silvério dirigiu alguns espetáculos infantis, do grupo *Palco & Rua* infantil.

**Tattu:** Eu e Silvério

**Flaviano:** E Júlio?

**Tattu:** E Júlio Também.

**Flaviano:** Júlio dirigiu mais o grupo infantil, que eu participei.

**Tattu:** É. Acho que uma das minhas falhas foi centralizar em mim. E depois que adoeci o Palco & Rua não continuou sem mim. Eu não sabia se eles iam conseguir continuar, e não conseguiram. Eu trabalhava igual um doido, por querer. A irreverência de Ney Cokda, O Cuzinho, vários diretores de teatro vieram aqui em Ouro Preto e assistiram esse pessoal. Resolveram levá-los para trabalhar com eles, porque ficaram encantados, e não conseguiram. Porque eles só conseguiam trabalhar com o *Palco & Rua*. Eles tinham liberdade de criar. A mulher lá do Rio de Janeiro levou o Mário para trabalhar com ela. Ele morou no apartamento com ela e ela não aguentou. O Mário passava o dia inteiro brincando de andar no elevador.

**Flaviano:** Interessante.

**Tattu:** O *Palco & Rua* só trabalhava o aqui agora. Como é o teatro. O teatro não pode, não consegue, não se consegue registrar o teatro. Por isso que o teatro é um ato efêmero. - Há, mas tem foto. Mais isso não adianta. O teatro só é quando você tá lá, assistindo ao vivo. A foto e o vídeo são registros, você tem a ideia, mas não é o teatro, acabou. Quem assistiu, bem. Quem não assistiu, acabou. Por isso o registro não importa na história do teatro, desde a Grécia não tem registro de atores. O que ficou foi textos. Tem um ator, o único que a gente fala muito da Grécia. Alguém já viu ele atuar? Tem algum registro da atuação dele? Nada.

**Flaviano:** Quem, Tattu?

**Tattu:** Téspis. O Teatro Grego não era uma arte feita para as pessoas. Era uma arte de uma comunidade celebrar. Era uma celebração.

**Flaviano:** Você acha que isso tem alguma ligação com os objetivos e com a filosofia do *Palco & Rua*?

**Tattu:** Eu acho que isso influenciou muito o Palco & Rua. E tem também uma influência muito grande no trabalho do Amir Haddad. Ele buscava isso. Busca

até hoje. Agora tá com noventa e tantos, não sei. Eu sei que eu conversava muito com ele sobre aqueles atores, aqueles grandes atores, que não podiam ver dindin. Era difícil ele aceitar a dirigir, Não era a praia dele. E Ele sempre foi contra a nossa escola, que você também se formou e que é uma escola dentro da escola do TBC. Não estou falando que é bom, nem que é ruim. O TBC, Teatro Brasileiro de Comédia, trazido por Haydée Bittencourt, que foi durante muitos anos Diretora do TU. E os atores formados por eles vieram dar aula aqui, e trouxeram essa escola. Wilsinho e outros. Eu não casava com eles. Eu não quero competir, nem dizer que essa escola é errada. Eu sei que a minha escola é outra.

**Flaviano:** E por que você procurou o curso de artes cênicas, Tattu?

**Tattu:** Por quê?

**Flaviano:** É. Formar e ter o diploma?

**Tattu:** Aí, porque eu sou esperto, né? Eu não sou bobo, não. Já pensou bem? Eu ia lutar contra uma instituição federal? Eu ficar só com o Grupo, contestando, nós acabaríamos. Então eu entrei lá dentro para pegar o diploma, e o *Palco & Rua* se manteve. Hoje o pessoal fala: - Vamos voltar com o *Palco & Rua*. Eu digo que não tem mais espaço para o grupo em Ouro Preto, porque a noção do teatro que a plateia, que o povo, que a maioria dos ouropretanos tem é o teatro televisivo. O teatro feito pelo TBC, de truques, tudo certinho, tudo marcado, limpo, com efeitos que as pessoas falam: oh! Com figurinos. Nós nunca vamos conseguir fazer isso, jamais. Então pra que competir? Quem viu, viu. Quem não viu, não verá. Já passou a época, o tempo. O teatro da rua era um teatro que todos se espelhavam nos atores. Eles viam a vida deles transcorrer ali. Eu falo isso porque sempre encontro gente antiga na rua, e sempre dizem: - Ah, vocês deviam voltar. Um deles, que me cobra direto, é o Vicente Maria, dono do armazém. Que ele adorava. Agora, quantos grupos têm em Ouro Preto? Dentro de uma mesma escola? Então, é melhor a gente ficar calado. Ficar parado. Já que paramos, não demos conta. Quando a gente tiver estrutura para fazer o trabalho que nós fizemos. Econômica, com cada um podendo se dedicar, aí eu acho que vai acontecer naturalmente.

**Flaviano:** Você acha que agora não é o momento?



**Tattu:** Não. Não é o momento. Você vê o manteguinha, quando ele sobe para interpretar alguma coisa? Ele é bom. Não tá encaixado nessa história.

**Flaviano:** Outro dia, eu conversando com o Adilson Parma. Ele me falou que ficou muito chateado. Ele até meio que brigou comigo. Por eu ter abandonado o *Palco & Rua*, as pessoas do grupo que eu trabalhei e convivi, para fazer a universidade. Você acha que isso é uma mágoa que existe entre o pessoal do *Palco & Rua*?

**Tattu:** Acho, mas não culpo. É natural. Porque eles ficaram no meio do caminho. Ele ficou no meio do caminho. Porque, como não fizeram, foram ficando no caminho. Não reclamem. Outra pessoa que tá aí, o Brother, o Grilo, ficaram sem chão no pé.

**Flaviano:** Quando o Grupo acabou?

**Tattu:** Eu, quando Angelo Oswaldo foi para conversar comigo. O *Palco & Rua* teve duas reuniões com Angelo Oswaldo. Ele veio conversar com a gente, porque ele queria ajudar a gente, mas ele não queria ajudar. Ele queria ajudar, mas dentro da filosofia dele de complexo de inferioridade cultural como brasileiro diante da Europa. E nós não tínhamos complexo de inferioridade cultural. Nós amávamos nossa cultura e tínhamos orgulho dela. Eu achava que ele tinha complexo de inferioridade cultural, porque ele queria ajudar a gente a fazer teatro igualzinho eles. Entendeu? Sendo que nós não queríamos fazer esse teatro. Nós não queríamos. Recentemente eu encontrei Beth, e montei um espetáculo com ela.

**Flaviano:** Beth?

**Tattu:** Beth Salgado. Montei um espetáculo com ela, e eu descobri que eu ainda sei fazer teatro.

**Flaviano:** Quando foi isso, Tattu?

**Tattu:** Seis meses atrás.

**Flaviano:** Seis meses atrás? Que espetáculo é esse?

**Tattu:** *João Coió e Teodora Vira-saia*. Olha como nós somos irreverentes e contestamos tudo o que tá aí. Enquanto o povo tá correndo para o centro da

cultura, para ser reconhecido, e cair na mídia, nós fomos para o nosso cantinho. Você já ouviu falar o nome de Santa Cruz do Escalvado?

**Flaviano:** Conheço.

**Tattu:** - Mas você vai fazer teatro em Santa Cruz do Escalvado? Não, eu fiz em um povoado em Santa Cruz do Escalvado, eu e Beth. Nós estávamos viajando. Estávamos na estrada de Dom Silvério para Ponte Nova, e já tínhamos conversado. Ela me falou aqui em Ouro Preto: - Eu to querendo fazer teatro. Vamos fazer teatro. Eu tenho um carro para viajar. Eu disse: - topo. Corri para Dom Silvério e em um dia escrevi o roteiro. Eu chamo de roteiro, mas hoje mesmo eu estou pensando em não usar esse nome, roteiro. Eu acho que eu tenho que chamar de tema. Crio o tema. Aí perguntam: – Quantos dias vocês trabalham? Vocês ensaiam? No máximo dois ensaios. Vê como é? Um dia de roteiro, um dia de ensaio. Agora, fomos apresentar num local onde não tem vício, que não tem um preestabelecido teatro. Isso é teatro. Agora, se nós formos para um lugar que já sabemos que teatro é aquilo, nós vamos quebrar a cara, né? Eu combinei com ela e nós fizemos o espetáculo, e nós arreventamos a boca do balão. Você precisava estar lá para ver. Isso que é teatro vivo. Isso que é teatro rústico. O *Palco & Rua* sempre negou o teatro sagrado. Esse teatro rústico que nós fizemos nós pegamos de um outro teórico chamado Peter Brook. Tem um livro dele, eu pesquisei no Google, e achei o nome, *O teatro e seu papel*, eu acho que é isso.

**Flaviano:** Não seria *O teatro e seu espaço*?

**Tattu:** Isso. Nós líamos o livro do Peter Brook, que nos influenciou muito. Nós líamos, discutíamos e fazíamos laboratórios, algumas cenas.

**Flaviano:** E como era o espetáculo que você e Beth Salgado fizeram?

**Tattu:** *João Coió e Teodora Vira-Saia*. O Roteiro é o seguinte: O João Coió é um cara que sai andando pelas estradas, para nas casas, bate um papo edá notícia dos arredores. Eu bato na porta da casa da Teodora Vira-saia para pedir um caneco d'água e nós batemos papo. – ô João Coió, quanto tempo, como é que você vai? – Tô rodando, tô rodando. – E as novidades? – Você ficou sabendo do caso da Bastiana? – Me conta, me conta. – Eu ouvi falar que ela pariu uma menina que nasceu do encantamento de virar mula sem

cabeça. Aí pronto, emenda em uma história do folclore da região, e vai emendando as histórias. Tem técnica? Tem técnica. É como se fosse uma dupla de palhaços. Ela faz a escada para mim. Agora eu escrevi outro roteiro. *João Coió e Zequinha Fulô*. Bom, eu criei um personagem, João Coió, que já está. Agora eu criei outro roteiro que quero montar, que é o *João Foguista e Gertrudes Bem-querer*, ligado à ferrovia. João Foguista é um ex-ferroviário, lógico que ele era foguista da maquia a vapor, né? Foguista é aquele que joga lenha na caldeira da máquina. E a outra personagem, Gertrudes Bem-querer, é uma mulher que mora na beira da estrada de ferro, que é sem papas na língua, fala palavrão, todos paqueram e já transou com vários. Eu falo isso com Beth, conto essa história, e ela cria. Com ela eu tô dando certo. Agora, eu consigo montar um espetáculo com uma atriz formada? Fica difícil.

**Flaviano:** Atriz formada aqui da Universidade?

**Tattu:** É. Porque é outra escola. Não quero dizer, e quero que você, registrando isso, que fique bem claro, que eu não considero que uma escola seja melhor que a outra. O que estou querendo dizer é que existem várias escolas do fazer teatral. Simplesmente surgiram várias escolas para preencher a necessidade social que a sociedade e a comunidade necessitam. Assim, surgiu o teatro burguês com Stanislavski, para a burguesia, para os novos ricos. Depois surgiu o teatro socialista com Brecht, para os socialistas. Quando você estuda a história do teatro você vai ver. Agora, às vezes para-se na história.

**Flaviano:** Eu queria agora fazer uma pergunta mais filosófica. Em conversa com a Mariana Muniz, que é a minha orientadora, e com Rogério Santos, que tem me ajudado bastante, conversamos sobre esse tema. Isto é, dos atores que fazem teatro profissional hoje, muitos foram amadores que resolveram seguir a carreira profissional. É o meu caso, e de outros que a gente conhece. Essas pessoas escolheram a profissão de teatro para sobreviver, e dificilmente vão poder fazer outra coisa, dificilmente vão poder largar o teatro quando “encher o saco”. Tem muita gente que a gente vê por aí que faz teatro até hoje sem gostar de fazer teatro, porque não sabe fazer outra coisa.

**Tattu:** É uma pena, coitados.

**Flaviano:** É uma pena. Agora, e o amador? Porque que você acha que o ator amador faz teatro?

**Tattu:** Eu vou te responder com uma pergunta. Porque os jogadores profissionais de futebol adoram jogar peladinhos na praia? Porque eles adoram brincar. Eles gostam de ganhar dinheiro, mas preferem jogar peladinho, brincar, para poder criar. Não vai ter técnico para ficar gritando na cabeça deles. Uma coisa que é uma pena, que o futebol brasileiro perdeu, porque hoje se você jogar o futebol espontâneo você perde. E agora a coisa ficou tão profissional, e o jogador é tão cobrado pela torcida, que tem que ter futebol de resultados. O último técnico que acreditava no futebol de arte, uma pena, perdeu a copa, Telê Santana. Porque se Telê tivesse ganhado a Copa do Mundo ele teria salvado o futebol. Porque teatro é igual a um jogo, em inglês é *player*, que quer dizer brincadeira e jogo. Então, voltando à história do meu espetáculo, contando pra Beth que eu sabia uma mandinga, mandinga não, uma simpatia pra acabar com encantamento de neném que vira Lobisomem... lobisomem não, porcosomem, porque na beira de linha a criança vira porcosomem. Eu pegava o canivete e falava: - Me dá esse porquinho aqui. E pegava o dedinho mindinho do pé direito e cortava, e o porquinho virava criança novamente. E ela improvisou, e, sem nem um ensaio, a coisa aconteceu perfeitamente, num *time*. Então, quando a gente consegue fazer isso, é um prêmio. Agora, Flaviano, quando o filho de uma família resolve fazer arte, o pai e mãe ficam preocupados. - O que vai ser do meu filho? Será que vai se dar bem na vida, será que vai casar? Se seu filho vai fazer universidade, com razão, tem que se formar o menino é para ser ator da Globo, porque o único lugar que se ganha dinheiro mesmo é lá. Profissional. Agora, eu já faço parte de outra história, eu e o *Palco & Rua*. Se não nos profissionalizamos até agora, Flaviano: cavalo velho não aceita nova marcha. Tá respondido?

**Flaviano:** Está. Agora, a gente falou também dessa necessidade da pessoa ser vista. De ter uma inserção na sociedade, na comunidade em que vive e de receber respeito.

**Tattu:** O mais importante é essa inserção. Em uma cidade do interior, quando um jovem faz parte de um grupo amador, ele é um jovem diferenciado. Ele é visto como pessoa culta, ele participa de várias organizações e passa a ter

opinião. Por isso o teatro tem essa importância. A universidade não tem condições de formar pessoas nesse lugar, da brincadeira pura. Porque investir em um jovem, fazer um curso de artes cênicas para não ter retorno de dinheiro é muito difícil de ser aceito. E seria impossível investir em um filho para ser engenheiro, para brincar de engenharia, não é impossível? Eu penso assim. Eu acho também o seguinte: O dia internacional do teatro quando é?

**Flaviano:** 27 de março.

**Tattu:** Outro dia foi o dia internacional do teatro. A arte de brincar e formar o ser humano. Eu vejo isso, teatro é uma arma de formar seres humanos. Onde o teatro entra é perigoso. Muito mais para os políticos, que são os caras que dominam a máquina. Para eles, muito mais perigoso do que a educação, é o teatro. Não tenho como provar, mas a minha experiência, nas minhas viagens, quando eu encontrava os grupos de teatro, eu percebia que eles eram as pessoas especiais da cidade. Por exemplo, quando você é empregada doméstica, mas, além de ser empregada doméstica você faz teatro. Pô! Isso te jogou lá para cima. E nós do *Palco e Rua* não discriminávamos, nós dávamos a oportunidade para qualquer pessoa. – Eu quero fazer teatro, o que eu faço para entrar? – Venha, não mate os ensaios e não chegue atrasado. Pronto. – Mas eu não tenho jeito. – Mentira, não existe esse negócio que não ter jeito. Cada pessoa tem facilidade para uma coisa, então ela aprende com mais facilidade que os outros. Tem gente que tem mais jeito para atuar e tem gente que tem mais jeito para dirigir.

**Flaviano:** Agora, para encerrar. Tem alguma coisa da história do *Palco & Rua* que você se arrepende? Se pudesse refazer você refaria? Alguma coisa que aconteceu ou que você deixou de fazer?

**Tattu:** Olha, eu sei que naquela época, quando eu dava os laboratórios eu não tinha a consciência que eu tenho. Então eu sei que eu trilhei caminhos perigosos. Eu fico preocupado em ter prejudicado alguém. Mas não tenho relatos de algo de ruim que eu tenha feito para alguém do grupo.

**Flaviano:** Você fala psicologicamente?

**Tattu:** É. Eu não tenho coragem de fazer isso de novo.

**Flaviano:** Laboratórios são os exercícios.

**Tattu:** Que era praticamente terapia de grupo. Como que chama o teatro?

**Flaviano:** O Psicodrama, do Moreno?

**Tattu:** O Psicodrama. Chegava a quase dar problemas.

**Flaviano:** Mas você não sabe de nenhum caso que tenha prejudicado alguém?

**Tattu:** Não sei. Se eu soubesse já estaria atrás dele há muito tempo, para tentar ajudar. Eu sei que tiveram algumas pessoas que confundiram o teatro do invisível, que é a teoria do Boal, com a vida. Eu relatava os exercícios, os espetáculos de Boal, que eles fizeram, e nós tentávamos repetir.

**Flaviano:** Eu considero o último espetáculo do *Palco & Rua*, e não sei se estou certo nisso, como sendo o espetáculo *Todo o Mundo e Ninguém*, em 1993. É o que eu tenho registrado. Espetáculo que você dirigiu e eu participei junto com o Silvério, com o Júlio, e com o Manteguinha, que também participou por um período. Foi uma rotatividade de atores. E eu considero o final das atividades do grupo em 1996. Com três anos circulando com o *Todo o Mundo e Ninguém*. Depois eu não me lembro de ter tido mais espetáculos. O que você acha que ficou do *Palco & Rua* para essa rapaziada que participou do grupo e não seguiu a carreira de artista, ou até para quem seguiu? Você como diretor, na conversa com as pessoas que você encontra na rua.

**Tattu:** Ficou para as pessoas que não estão fazendo teatro um vazio. Eu sinto um vazio. Eles querem voltar. Mas eu não dou conta mais de trabalhar com eles. Não tenho condições para isso. E também ficou para as pessoas que passaram pelo grupo uma bagagem de formação humana muito grande. Porque todos que passaram pelo *Palco & Rua* e trabalham hoje na área artística pensam, eles têm visão. Tem muita gente. Na política o Eolo, que fundou o PT lá em Dunas de Itaúnas. O Edi foi candidato a vereador em uma cidade que não me lembro do nome agora. Dos que ficaram em Ouro Preto tem o Chiquinho e tem a Érika. Eu acho que o *Palco & Rua* ajudou. Porque nós contestávamos. Teve uma dança que nós fizemos aqui na Praça Tiradentes, que foi maravilhosa, no dia que foram aprovadas as eleições diretas, e nós saímos cantando, caiu a ditadura, caiu a ditadura. Fizemos um carnaval aqui,

eu, Ney Cokda, manteguinha, e o João Fortes, da direita, olhando torto. Então, sobre o final do grupo, eu acho que não pode ter sido só a minha falta. Se foi a minha falta, por causa do meu derrame, então eu falhei, eu não podia deixar cair. E os tempos mudaram. As pessoas envelheceram, elas assumiram responsabilidades. Tem aqui o Grilo. Eu preocupo com o Grilo. Ficou aí, foi preso traficando drogas. Fumou maconha no *Palco & Rua*. Foi uma época de repressão. O *Palco & Rua* ajudou. Quem tem os louros de fundador de associações de bairros de Ouro Preto é Flávio Andrade. Mas, quem fundou a primeira associação de bairros de Ouro Preto foi um membro do *Palco & Rua*. Foi Raimundo Pereira que fundou a *Associação de moradores da Vila Aparecida*, onde ele foi presidente. Agora, eu acredito que nós formamos um exército. Eu não sei se o professor da universidade que está te ajudando, o Rogério, se ele entende isso. Ele está batalhando de viver de teatro, e ele faz bem. Eu vejo isso como sendo legal. Tinha que evoluir para esse campo. Sabe um dos fatores que nós acabamos também? Um, que eu era o líder da coisa, adoeci e não pude mais me dedicar. Mas, outra coisa é que nós crescemos em importância e sentimos a necessidade de dar um salto na organização, e nós nunca conseguimos fazer isso. Você sabe que nós perdemos o registro do nome *Palco & Rua*. Um grupo da cidade de Uberlândia se reuniu e registrou o nome, e nós não pudemos registrar.

**Flaviano:** A coisa da anarquia, não é?

**Tattu:** Pois é, tem também o *Festival de Palco & Rua* de Contagem, e eu falei, deixa pra lá. Vieram aqui e tiraram o nome, porque nós fomos de uma felicidade terrível como nome *Palco & Rua*. E depois eu comecei a falar: - Olha gente, nós perdemos o nome, não é? Então, agora vamos chamar o grupo de *Pauquerôla*. Dezinho General, Pastor Zezinho, que saiu candidato agora passou pelo *Palco & Rua*. Outro dia veio conversar comigo. – Agora eu sou Pastor Zezinho. As coisas vão passando, Flaviano, a gente vai aceitando. Eu vi uma entrevista do Amir Haddad no *Viva o Gordo*, com noventa e poucos anos. Eu queria encontrar com o Amir Haddad para bater esse papo. Porque eu me considero discípulo dele. E eu gostaria que ele tivesse orgulho do nosso trabalho. E que, vendo o nosso trabalho, do *Palco & Rua*, ele chegasse à conclusão de que valeu a pena acreditar no teatro.

**Flaviano:** É, mas ele sabe que fez um trabalho importante.

**Tattu:** Sabe, o país inteiro sabe. Mas, ele foi muito contestado. Ele não chegou a ser reconhecido como teórico do teatro do Brasil no nível do Zé Celso Martinez nem do Boal, Mas ele está entre os três.

**Tattu:** Eu acho que nós até fomos responsáveis pelo *Curso Livre*. Porque Angelo Oswaldo chegou dizendo que queria dar um curso de teatro pra gente. Ele sugeriu a Priscila Freire, do Grupo *Teatro da Cruz Vermelha*. Mas, ele queria trazer os amiguinhos dele de teatro para o projeto. Aí nós dissemos: legal a ideia, mas traga o Amir Haddad com o *Comunidade*. Fizemos uma reunião na casa dele, toda formal, da alta sociedade de Belo Horizonte. Um jantar na casa do Angelo Oswaldo, Vinícius de Moraes e a Priscila. Aí ele falou para a Priscila: - Você não leva mal não? - Pode falar? – Olha lá, heim? – Pode falar. – Eu sou afim de você.

**Flaviano:** Quem falou isso?

**Tattu:** Victor Godói. Era um porra louca. Depois do Amir, o Angelo falou que queria trazer um curso de graduação em teatro para Ouro Preto.

**Flaviano:** O *Curso Livre*, no caso?

**Tattu:** É, o *Curso Livre*. Ele disse: - Eu queria o aval de vocês. Eu disse: - Legal, eu como líder do *Palco & Rua* dou todo apoio. Angelo disse: - Depois vamos transformar o curso em graduação. Aí, eu falei que só gostaria de pedir uma coisa, uma vantagem para o *Palco & Rua*, porque nós tínhamos alguns atores que não tinham condições de participar de um curso de graduação. Eu estava pensando no Adilson, no Godofredo, no Mário. Nunca iriam fazer. Então, eu pedi três vagas para o *Palco & Rua*. A Denise Coppoli tentou entrar e não passou. Ela acha que é porque ela contestava muito.

**Flaviano:** A Denise fez o *Curso Livre*.

**Tattu:** Fez, mas não conseguiu fazer o de graduação. E Adilson não fez porque ele era muito porra louca, né? A Jacqueline, eu acho que a graduação mudou a vida da Jacqueline. Tem umas pessoas que o curso foi muito bom pra eles. Depois veio a Érika, você, Jamil.



**Flaviano:** Jamil é diretor de um SESC lá em Blumenau hoje.

**Tattu:** Jamais ia ser. Foi o curso que deu isso pra ele e foi o *Palco & Rua* que ajudou.

**Flaviano:** Plantou a semente.

**Tattu:** Aí é que tá. Então, todos se complementam, não é? Não vamos discutir quem é mais importante.

**Flaviano:** É verdade. Legal, Tattu.

**Tattu:** Agora, a pergunta que você discutiu com a Mariana, sua orientadora: o que leva uma pessoa a fazer teatro amador? É o lúdico, a brincadeira, o prazer e a liberdade. Porque o teatro de marcação, que repete cem espetáculos, é uma merda pra quem faz.

**Flaviano:** Tattu, obrigado.

**Tattu:** Eu sou ruim para falar.

**Flaviano:** Não, foi ótimo. Vou marcar o dia da gravação aqui. Ouro Preto, dia 08 de abril de 2013.

## APÊNDICE B – Lista de entrevistados e suas profissões em 2013

	<b>Nome do entrevistado</b>	<b>Profissão em 2013</b>
01	Carlos Martins Versiani dos Anjos	Professor
<b>02</b>	<b>Célia da Silva</b>	<b>Empresária</b>
03	Danilo Moreira	Estudante
<b>04</b>	<b>Edniz José Reis</b>	<b>Comerciante / Escultor</b>
05	Eliana Silva	Artista
<b>06</b>	<b>Érika Curtis dos Santos</b>	<b>Artista</b>
07	Francisco Kellys	Artista
<b>08</b>	<b>Gilney Afonso Gonçalves</b>	<b>Estudante</b>
09	Guiomar de Grammont	Professora
<b>10</b>	<b>Haylla Rissi</b>	<b>Estudante</b>
11	Jamil Antônio Dias	Artista
<b>12</b>	<b>Jhean Queiroz</b>	<b>Estudante</b>
13	João Batista Tattu Penna	Artista
<b>14</b>	<b>Joaquim Roberto Gomes Batista</b>	<b>Guia turístico</b>
15	José Roberto de Carvalho	Funcionário público
<b>16</b>	<b>Julie Arcebiso</b>	<b>Estudante</b>
17	Júlio Carlos da Silva	Empresário
<b>18</b>	<b>Luciana Curtis</b>	<b>Artista</b>
19	Ricardo Barbosa	Técnico em segurança do trabalho
<b>20</b>	<b>Rodrigo Figueiredo</b>	<b>Engenheiro</b>
21	Rogério Santos	Professor
<b>22</b>	<b>Rufo Herrera</b>	<b>Músico</b>
23	Victor Pereira Padula	Engenheiro
<b>24</b>	<b>Wilson Oliveira</b>	<b>Professor</b>

## APÊNDICE C – Lista de integrantes do Grupo Palco &amp; Rua

Em Ordem alfabética. Alguns apelidos acompanham os nomes e substituem os que não foram encontrados.

1. Adilson Parma
2. Ângela Assis
3. Aninha Pimenta
4. Antônio Márcio dos Anjos
5. Carlos Alberto dos Anjos (Castora)
6. Célia da Silva
7. Célia Nazaré
8. Chiquinho de Assis
9. Cleonice
10. Cristiano Alves
11. Cristina Abdo
12. Cristina dos Anjos
13. Cuzinho
14. Denise Coppoli
15. Dezinho General
16. Edir
17. Edniz José Reis
18. Elizabeth Salgado de Souza (Bete Salgado)
19. Eolo Mourao
20. Erica Curtis
21. Fatinha Mendes
22. Flávia Lacerda
23. Flaviano Souza e Silva
24. Godofredo
25. Goiaba
26. Graça Prado
27. Grilo Mendes
28. Hilda
29. Jacqueline Dutra

30. Jamil Antônio Dias
31. Joana
32. João Batista Tattu Penna
33. Joaquim Roberto Gomes Batista (Manteguinha)
34. Jonas
35. José de Oliveira (Zecão)
36. José Fernandes (Zequinha)
37. José Maria Pena
38. José Roberto de Carvalho (Beto)
39. Júlio Carlos da Silva
40. Luciana Curtis
41. Lucimar Figueiredo
42. Magrinha
43. Marcelino Pardal
44. Marcelo Bento
45. Márcio Caneschi
46. Marcos Bepalof
47. Mário André
48. Marlon Caneschi
49. Mussum
50. Neméssia Maciel Bepalof
51. Ney Cokada
52. Osvaldo Abrita
53. Patrícia Mapa
54. Paulista
55. Paulo Pires (Pirex)
56. Puca Vaz Penna
57. Raimundo Pereira
58. Renato Zoroastro
59. Ricardo Barbosa
60. Rodrigo Figueiredo
61. Ronei
62. Sabonete
63. Sérgio dos Anjos (Brother)

64. Silvério Chaves
65. Sueli Damasceno
66. Suzana Santos
67. Terezinha Maria de Souza e Silva
68. Testa
69. Tiçoca
70. Tonho Badalhoca
71. Vera Lúcia dos Anjos
72. Victor Padula
73. Vinicius Godoy
74. Wallison
75. Wendy Machado

APÊNDICE D – Exposição: Palco & Rua – Ouro Preto de todo mundo e  
ninguém – Curador: Flaviano Souza e Silva

PLACA 01

**O PALCO & RUA**

Em 1976 nasceu em Ouro Preto o Grupo Dificuldades, primeiro nome do Grupo Palco & Rua. Criado por João Batista Tattu Penna, o Tattu, o grupo foi responsável por um dos mais importantes movimentos teatrais da cidade. Em 20 anos de atividade (1976 – 1995), o Palco & Rua montou 24 espetáculos, participou de 02 produções cinematográficas, além de representar a cidade de Ouro Preto em inúmeros festivais estaduais e nacionais de teatro amador. Passaram pelo grupo mais de uma centena de moradores de variadas idades e profissões, entre eles, intelectuais, estudantes universitários e secundaristas, além de artesãos, atores, músicos, poetas, escritores, fotógrafos, artistas plásticos e escultores.

Durante anos o Grupo Palco & Rua configurou-se como única possibilidade do “fazer teatro” dos moradores ouro-pretanos. Cumpriu importante papel de iniciação teatral e de inclusão social através da arte. Para alguns a única experiência teatral da vida, para outros, o ponto de partida para uma carreira artística profissional. Com a proposta de se apresentar em palcos, escolas, adros, praças e ruas, o grupo levou sua arte a bairros e distritos, democratizando o “ver teatro” em tempos de repressão e censura. No repertório eclético algumas peças “bem comportadas” e outras de forte conteúdo político.

Expomos aqui 30 fotografias que retratam parte do trabalho do Palco & Rua. Apresentando-se como registro histórico, as imagens apontam para algumas montagens do grupo, propostas estéticas e alguns dos artistas envolvidos. As frases que acompanham as imagens são do Tattu, recolhidas em uma descontraída conversa. Esta exposição é o resultado de um trabalho que se encontra em fase inicial de pesquisa. Portanto, qualquer contribuição para aperfeiçoamento das informações apresentadas será bem vinda.

Flaviano Souza e Silva

Curador

## PLACA 02

**PALCO & RUA – O REPERTÓRIO**

- 1976 – Capataz de Salema – Joaquim Cardozo
- 1977 – Chico Rei – Walmir de Ayala
- 1977 – Pic nic no front – Fernando Arrabal
- 1976 – As aventuras de Pardoca – Benedito Pinto
- 1979 – As confrarias – Jorge Andrade
- 1980 – O juiz de paz da roça – Martins Penna
- 1980 – Papo de Anjo – João Bittencourt
- 1981 – O Judas em sábado de aleluia – Martins Pena
- 1982 – Poesia Livre – Colagem de poemas de publicação homônima
- 1982 – O Rapto das cebolinhas – Maria Clara Machado
- 1983 – A exceção e a regra – Bertolt Brecht
- 1983 – Auto de Natal – Dom Marcos Barbosa
- 1984 – O Descompasso – Terezinha Coppoli
- 1984 – Participação no Filme Chico Rei (direção Walter Lima Jr.)
- 1985 – O curso do amor – Criação coletiva
- 1985 – Camaleão e as batatas mágicas – Maria Clara Machado
- 1985 – Nosso compromisso é com a vida – Colagem de vários textos teatrais
- 1986 – O que der deu – Criação coletiva
- 1987 – As beterrabas do Senhor Duque – Oscar Von Pfuhl
- 1988 – A origem do milho de da pipoca – Tattu Penna
- 1988 – Dom Chicote Mula Manca – Oscar Von Pfuhl
- 1988 – Todo Mundo e Ninguém / Filmagens do longa-metragem O Grande Mentecapto (Direção Oswaldo Caldeira)
- 1989 – A revolta dos brinquedos – Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga
- 1992 – O rapto das cebolinhas – Maria Clara Machado
- 1993 – Todo Mundo e Ninguém / da obra Auto da Lusitânia – Gil Vicente (adaptação de J. Dangelo)

PLACA 03

**EXPOSIÇÃO PALCO & RUA – OURO PRETO DE TODO MUNDO E NINGUÉM**

**30 DE MAIO A 03 DE JUNHO DE 2012**

**SECRETARIA DE CULTURA E TURISMO - PMOP**

Concepção

**Estandarte Cia de teatro**

**Grupo Residência**

Curadoria

**Flaviano Souza e Silva**

Montagem

**Mariella Vilela**

Assistentes

**Juliana Antunes**

**Cristiane Barros**

Tratamento Fotográfico

**Vinícius Terror**

Conservador

**Elton Hipolito**

Agradecimentos

**João Batista Tattu Penna**

**Artistas do Grupo Palco & Rua**

**Grêmio Literário Tristão de Ataíde – GLTA / Sala Ivan Marquetti**

**Projeto Para Gostar de Teatro – PGT**

Realização

**Estandarte Cia de Teatro**

**Grupo Residência**

**Prefeitura Municipal de Ouro Preto / Sec. de Cultura e Turismo**



## EXPOSITOR 01



**As aventuras de pardoca – 1976**  
Tattu Penna e Denise Coppoli  
Local – Casa da Ópera Teatro Municipal de Ouro Preto

## EXPOSITOR 02



**O Juiz de paz da roça – 1980**

Manteguinha

Local – Casa da Ópera Teatro Municipal de Ouro Preto

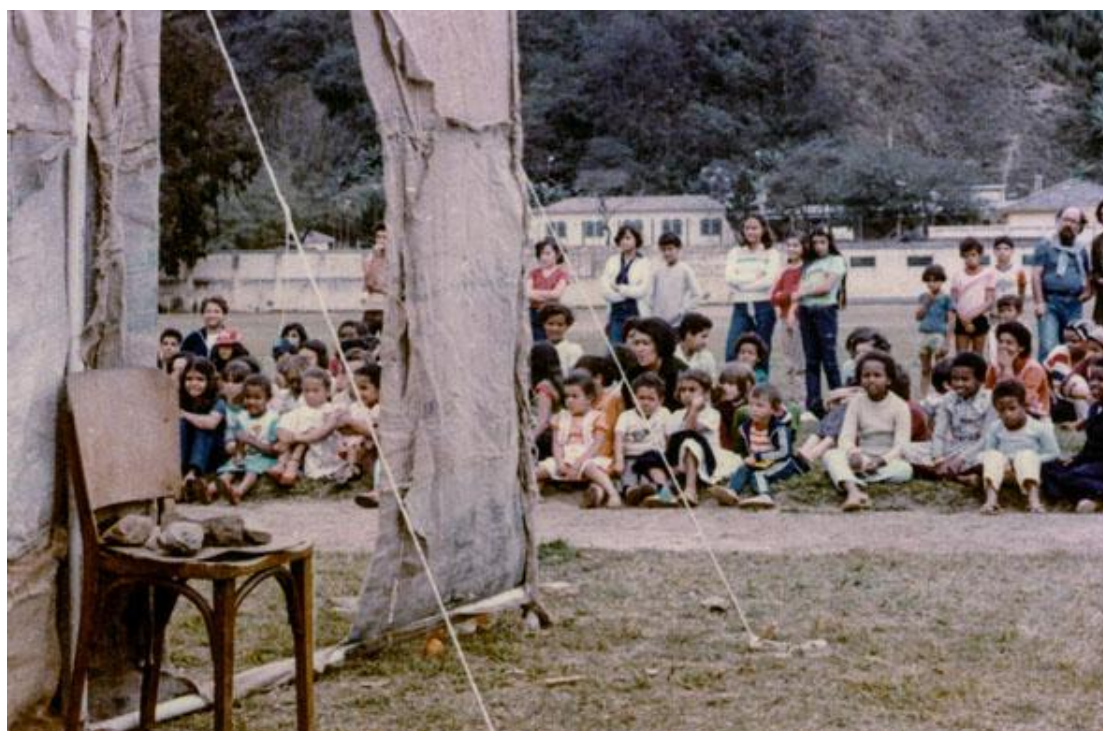


**O Juiz de paz da roça – 1980**  
Tattu Penna e Manteguinha  
Local – Casa da Ópera Teatro Municipal de Ouro Preto

## EXPOSITOR 03



**O Judas em sábado de aleluia – 1981**  
 Manteguiha  
 Local – distrito de Glaura – Ouro Preto



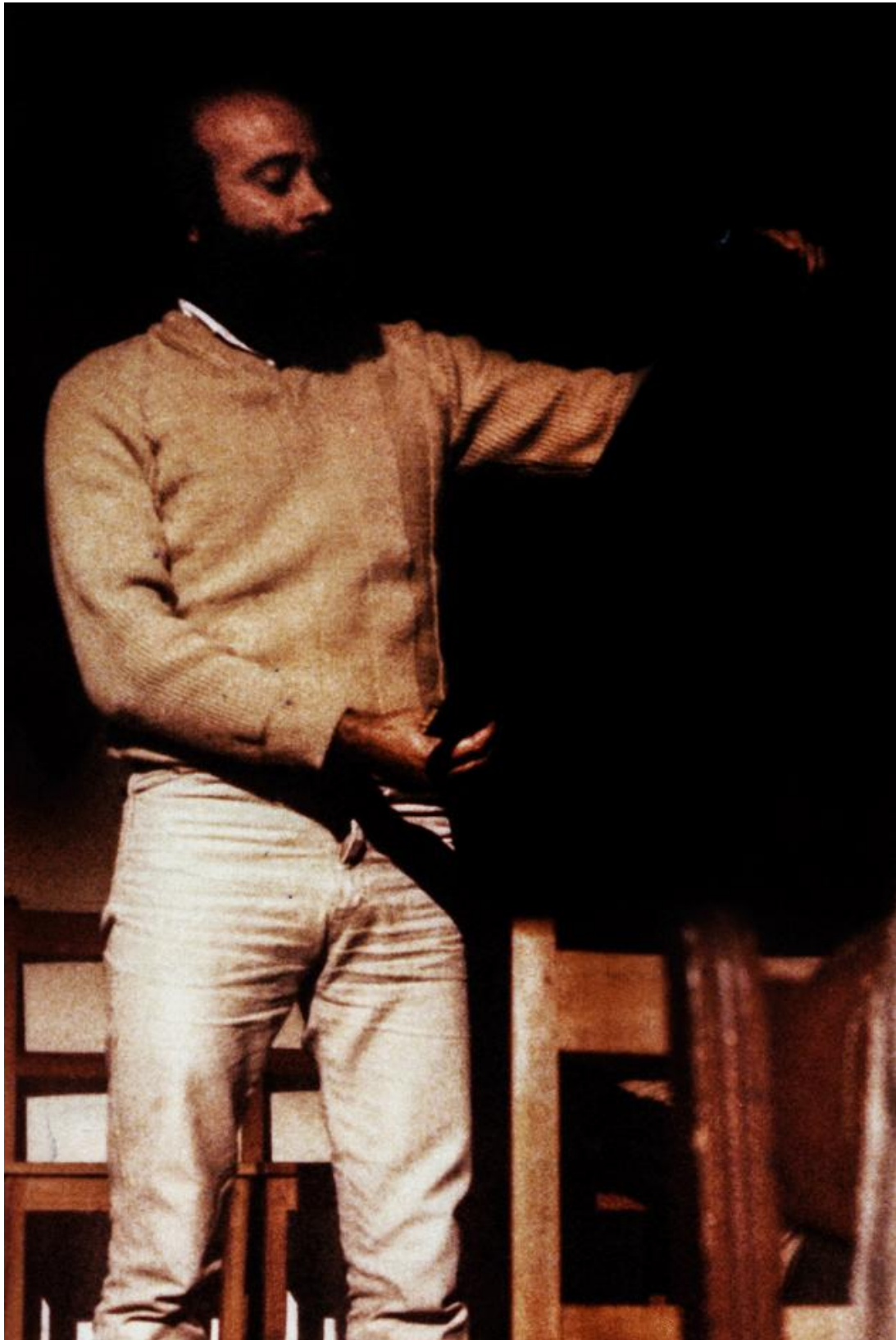
**O Judas em sábado de aleluia – 1981**  
 Tattu Penna  
 Local – Estádio DR. Genival Alves Ramalho (Campo da Barra) – Ouro Preto  
**Frase do expositor**  
 “Não ligávamos para a estética, nosso teatro era olho no olho”

## EXPOSITOR 04

**A exceção e a regra – 1983**

Ronei, Castora e Zequinha

Local – Casa da Ópera Teatro Municipal de Ouro Preto



**A exceção e a regra – 1983**

Tattu Penna

Local – Casa da Ópera Teatro Municipal de Ouro Preto

**Frase do expositor**

“Eu gostava de Bertolt Brecht, Augusto Boal e Peter Brook. O teatro de BH não me influenciava”.

## EXPOSITOR 05



**O descompasso – 1984**

Felipe Coppoli

Local – Casa da Ópera Teatro Municipal de Ouro Preto



**O descompasso – 1984**

Célia Nazaré

Local – Casa da Ópera Teatro Municipal de Ouro Preto



**O descompasso – 1984**

Tattu Penna, Vicente Gomes e Denise Coppoli

Local – Casa da Ópera Teatro Municipal de Ouro Preto



## EXPOSITOR 06



**O Curso do amor – 1985**  
Tattu Penna e Denise Coppoli  
Local – Casa da Ópera Teatro Municipal de Ouro Preto



**O Curso do amor – 1985**  
Zequinha Fernandes e Célia da Silva  
Local – Casa da Ópera Teatro Municipal de Ouro Preto

## EXPOSITOR 07



**Camaleão e as batatas mágicas – 1985**  
Márcio Caneschi e Julio Carlos (cebolinha)  
Local – Casa da Ópera Teatro Municipal de Ouro Preto

## EXPOSITOR 08



Ney Cokda

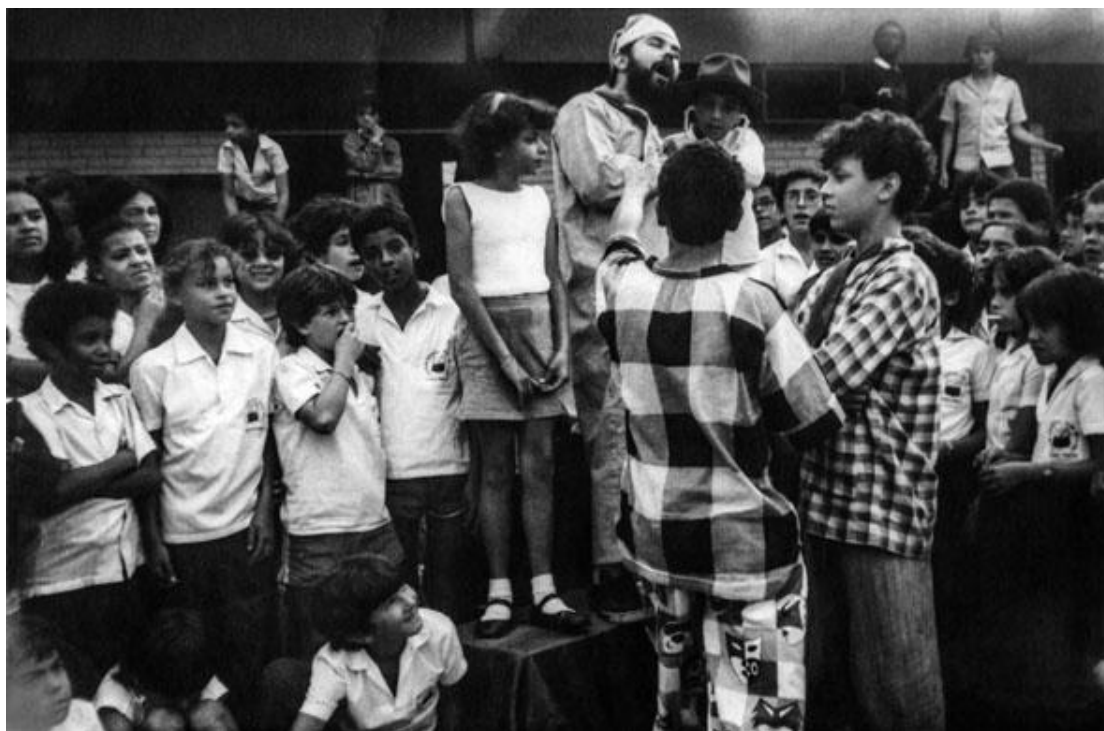


**Bené da Flauta e Cuzinho**

**Frase do expositor**

“Gostávamos dos loucos, essa era a integração com a sociedade que procurávamos”.

## EXPOSITOR 09



**As beterrabas do Senhor Duque – 1987**

Suzana Santos, Júlio Carlos (cebolinha), Julio Pimenta, Flaviano Souza e Silva e Silvério Chaves  
Local – Escola Estadual Dom Veloso – Ouro Preto



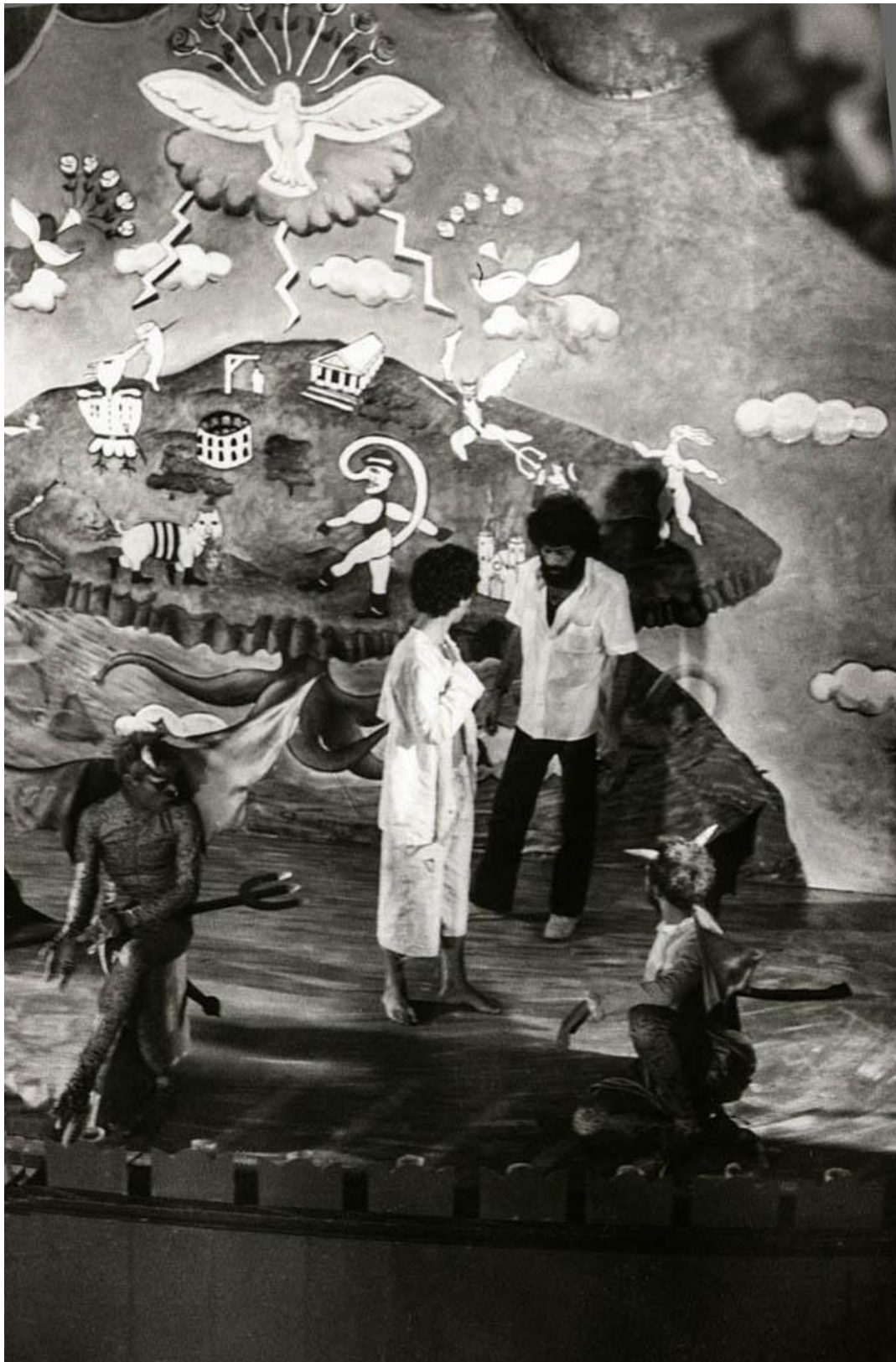
**As beterrabas do Senhor Duque – 1987**

Suzana Santos e Julio Pimenta  
Local – Morro São Sebastião – Ouro Preto

**Frase do expositor**

“O que agente gostava mesmo era de apresentar na rua”

## EXPOSITOR 10

**Todo Mundo e Ninguém – 1988**

Filmagens do Grande Mentecapto

Mário André, Silvério Chaves e Júlio Carlos (cebolinha)

Local – Casa da Ópera Teatro Municipal de Ouro Preto

## EXPOSITOR 11

**A revolta dos brinquedos – 1989**

Marcos Bespalof, Lucimar Figueiredo, Neméssia Bespalof e Flaviano Souza e Silva  
Local – Adro da Igreja das Dores – Ouro Preto





**A revolta dos brinquedos – 1989**

Vitor Padula, Adilson Parma, Flaviano Souza e Silva, Suzana Santos, Neméssia Bepalof, Cleonice, Lucimar Figueiredo, Marcos Begspalof, Rodrigo Figueiredo e Jamil Antonio Dias  
Local – Adro da Igreja das Dores – Ouro Preto

**Frase do expositor**

“Éramos Anarquistas, quem quisesse participar, participava”

## EXPOSITOR 12

**Dom Chicote Mula Manca – 1988**

Ângela Assis, Puca Vaz Penna, Julio Carlos (cebolinha), Adilson Parma, Patrícia Mapa e Marcus Peixoto



**Dom Chicote Mula Manca – 1988**  
Adilson Parma e Ângela Assis  
Local – Casa da Ópera Teatro Municipal de Ouro Preto



**Dom Chicote Mula Manca – 1988**  
Marcus Peixoto, Adilson Parma e Julio Pimenta  
Local – Casa da Ópera Teatro Municipal de Ouro Preto

## EXPOSITOR 13

**A Origem do Milho e da Pipoca – 1988**

Júlio Carlos (cebolinha) e Erica Curtis

Local – Jardins do IFAC – Ouro Preto

**A Origem do Milho e da Pipoca – 1988**Júlio Carlos (cebolinha), Tattu Penna, Marcus Peixoto, Flaviano Souza e Silva, Erica Curtis e  
Puca Vaz Penna

Local – Jardins do IFAC – Ouro Preto

## EXPOSITOR 14



**Todo o Mundo e Ninguém – 1993**  
Tattu Penna, Zequinha Fernandes e Silvério Chaves  
Local – São Mateus – ES



**Todo o Mundo e Ninguém – 1993**  
Jacqueline Dutra e Wendy Machado  
Local – Distrito de Lavras Novas – Ouro Preto



**Todo o Mundo e Ninguém – 1993**  
Local – Adro da Igreja do Rosário – Ouro Preto

## EXPOSITOR 15

**Todo o Mundo e Ninguém – 1993**

Tattu Penna

Local – Praça Tiradentes – Ouro Preto

**Frase do Expositor**

“Quanto a mim, saio de cena, já falei demasiado e quero escutar também. Com vocês deixo a história de Todo Mundo e Ninguém”.