



TEATRO BRASILEIRO: PALCO PERNAMBUCO

VOLUME 1

ORGANIZADORES: BRENO PEREIRA; RODRIGO DOURADO; TALES PIMENTA

 Pedro & João
editores

Teatro Brasileiro:
Palco Pernambuco
(Vol. 01)

Este projeto foi aprovado no Edital 2020-08 (Universidade Federal de Pernambuco/UFPE) - Edital de Apoio à Pesquisa e Ações Artístico-Culturais (2a. Abertura) - SigProj N°: 365395.2025.241287.08032021, sob o título "A Arte da Presença: Memórias e Vivências Cênicas de Pernambuco".

Breno Pereira
Rodrigo Dourado
Tales Pimenta
(Organizadores)

Teatro Brasileiro:
Palco Pernambuco
(Vol. 01)

Copyright © Autoras e autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores.

Breno Pereira; Rodrigo Dourado; Tales Pimenta [Orgs.]

Teatro Brasileiro: Palco Pernambuco (Vol. 01). São Carlos: Pedro & João Editores, 2024. 281p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-265-1268-5 [Digital]

1. Teatro. 2. Pernambuco. 3. Artes. 4. Depoimentos. I. Título.

CDD – 792

Capa: Luidi Belga Ignacio

Fotos da capa: Breno Fittipaldi e Camila Sérgio

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB - 8-8828

Revisão: Zaira Mahmud

Diagramação: Diany Akiko Lee

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Editorial da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil); Ana Patrícia da Silva (UERJ/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2024

Dedicamos este livro a todas as pessoas que fizeram parte da história do Teatro de Pernambuco e às que continuam fazendo pulsar essa arte tão preciosa.

AGRADECIMENTOS

Nossos profundos agradecimentos às pessoas que estiveram envolvidas na disciplina que foi o ponto de partida para o livro; aos convidados que gentilmente compartilharam suas memórias aqui registradas; à Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Federal de Pernambuco (Proexc - UFPE); a Tatiana Kaehler, transcritora dos vídeos; a Andrea Veruska, revisora de dados; a Virgínia Schabbach e Wellington Jr., consultores de revisão.

“Viver é ir entre o que vive.”
João Cabral de Melo Neto

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	13
<i>Breno Pereira e Tales Pimenta</i>	
PREFÁCIO	17
<i>Rodrigo Dourado</i>	
1. PRESENÇA NEGRA NA CENA PERNAMBUCANA	25
2. PRESENÇA DA MULHER NA CENA PERNAMBUCANA	65
3. TRABALHO DE PRODUÇÃO NA CENA PERNAMBUCANA	111
4. A CENA TEATRAL NO INTERIOR DE PERNAMBUCO	157
5. MANIFESTAÇÕES POPULARES - CAVALO MARINHO, MAMULENGO E AUTOS NATALINOS	191
6. O TEATRO DE GRUPO EM PERNAMBUCO	235

APRESENTAÇÃO

Breno Pereira e Tales Pimenta

Esta obra é sobre memória, sobre a memória viva na construção da história por indivíduos que conectam o passado ao presente. As pessoas que entrelaçam a construção deste livro, ainda em atuação, a cada dia continuam fazendo a história contemporânea do teatro pernambucano acontecer. Os entrevistados trazem à tona suas memórias individuais e trajetórias, somando uma rica herança cultural a ser transmitida.

O teatro é a arte do encontro e da presença, o momento mágico do “aqui e agora”. E justamente por isso, em 2020, foi uma das linguagens artísticas mais afetadas pela pandemia de Covid-19. Os teatros foram fechados, grupos tiveram que deixar de trabalhar e as telas dos computadores, celulares e televisores foram, em certa medida, a única alternativa para a sobrevivência, para permanecer “vivendo teatro”, um teatro diferente, sem jeito de teatro, mas que apesar das controvérsias mantinha ativa uma parcela dos fazedores teatrais.

O ambicioso desejo de registrar percursos de alguns dos nomes da cena teatral pernambucana visa à preservação cultural, essencial para evitar a perda de saberes. Este livro nasce como fruto de um desejo particular, no desenvolvimento da disciplina eletiva de Teatro em Pernambuco, da Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), ministrada virtualmente pelo Professor Doutor Rodrigo Carvalho Marques Dourado, em 2021. Dados os desafios, não só do fazer teatral de maneira virtual, mas também, da própria educação nesses moldes, a disciplina tomou rumos diferentes dos tradicionais.

Das dinâmicas vivenciadas, o estar *on-line* permitiu que pessoas da cena teatral pudessem ser convidadas e estivessem presentes na sala de aula. O espaço pedagógico se metamorfoseou em palco. Em cena, cada convidado/a fazia seu próprio espetáculo, um espetáculo íntimo, sobre trajetória e vivência, que em seguida era aprofundado por inúmeros questionamentos.

Cada encontro contou com três personalidades teatrais, totalizando 18 expositores. Por meio dessas múltiplas vozes, as temáticas chave foram desabrochando de forma cênica. Aparecendo com mais força na junção das histórias, como em um coro ou similar ao improvisado, ressignificando algo que pode já ter sido contado, de outra maneira. Como no teatro, cada vez é como se fosse a primeira, então essas experiências, recontadas e partilhadas, ganham a qualidade cênica do se dedicar à arte do teatro, sobre amar o acontecimento cênico que é estar em contato com os espectadores. Esses diálogos, em relação aos estudantes em formação, que espectaram esses trajetos, transpassam vestígios de passado, projeções dos seus possíveis próprios futuros.

Apesar disso, ainda faltava algo, algo que parecido com o Teatro, pudesse revelar o poder misterioso da presença, do encontro. Para se realizar o teatro, é necessária, segundo Sábato Magaldi (1944)¹, a reunião de uma tríade essencial de elementos: o ator, o texto e o público.

Existia um público de estudantes da própria disciplina, cada um em suas respectivas cadeiras da plateia (suas próprias residências), existiam os atores/atrizes, cada convidado a se apresentar, então precisávamos apenas do texto. Ele partiu da trajetória teatral de cada convidado/a, mas foi guiado por eixos temáticos, para mapear a diversidade que é presente na cena profissional do estado. Divididos em seis capítulos, você encontrará a transcrição e a adaptação desses encontros na seguinte ordem:

¹ MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao Teatro**. 5. ed. São Paulo: Editora Ática, 1994.

- Presença Negra na Cena Pernambucana;
- Presença da Mulher na Cena Pernambucana;
- Trabalho de Produção na Cena Pernambucana;
- A Cena Teatral no Interior de Pernambuco;
- Manifestações Populares - Cavalo Marinho, Mamulengo e Autos Natalinos;
- O Teatro de Grupo em Pernambuco.

O material aqui presente não tem pretensão, nem dará conta de esmiuçar as temáticas propostas, elas são de complexidade e multiplicidade muito maior e com muito mais agentes que as constroem diariamente no território. Contudo, percebemos o potencial pedagógico e inspirador que poderiam se tornar essas conversas, seja para artistas que estão começando no campo teatral, seja para pesquisadores que desejam se aprofundar no tema e na história do teatro pernambucano. Notando a carência de material na própria bibliografia do Teatro em Pernambuco, esse projeto tenta contribuir e manifestar a história viva do agora.

Partindo da experiência pessoal de cada um e cada uma que estiveram presentes nos encontros, como subtemas que atravessam as narrativas do livro, você encontrará pequenos ensinamentos e dicas inerentes ao fazer teatral. Ao saborear visões múltiplas “do que é fazer teatro”, numa mistura excêntrica e nada formal, o teatro aqui é tudo e nada, é o solitário e o coletivo, sem dinheiro e financiado, amador e profissional, entretenimento e resistência. Não há fórmulas exatas para guiar os seres que se debruçam sobre a arte, a única certeza é a criatividade e a resiliência para experimentar o que o teatro pode proporcionar.

Relatos de experiências são também documentos pulsantes de vidas entrelaçadas ao teatro. São cartas de amor por meio de vivências, que reviram os baús da memória e conseguem expor as alegrias e tristezas, a complexidade que é viver e fazer parte do teatro.

O teatro é uma escola, um coletivo, uma família de pessoas que trocam suas experiências e aprendizados a cada momento do seu fazer, misturando arte com vida e com educação. Que esse material

seja um caminho para compreender, por um prisma variado, aspectos de alguns dos artistas e grupos que compõem e compuseram o teatro pernambucano. Que seja também um documento histórico, para exaltar as memórias, vivências cênicas, presenças e gestos de quem construiu com suas mãos e imaginação essas histórias que continuam sendo escritas, vividas e encenadas. Na vida e nos palcos.

PREFÁCIO

Rodrigo Dourado

Foi na sala da casa de Breno Fittipaldi, diretor de teatro, por volta de 2002, ali na Avenida Caxangá (Recife/PE), que gestamos, o professor/pesquisador/diretor Wellington Jr. e eu, o projeto editorial do *Memórias da Cena Pernambucana*, ciclo de debates com 40 grupos teatrais promovido pela Federação de Teatro de Pernambuco (Feteape) em 1998, cujos registros em áudio permaneciam abandonados na sede da entidade. Imaginamos, os dois juntos, a potência e a relevância de revisitar aquele material e vertê-lo para o formato texto/livro, elaborando, para tal, um primeiro esboço de ideia apresentado ao Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura) do Governo do Estado.

Éramos, então, dois jovens estudantes de teatro, apaixonados por figuras, lugares, episódios, imagens, lembranças, documentos e tudo o mais que pudesse nos contar de nossa memória teatral. Eu cursava a Graduação em Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco, pesquisando o Grupo de Teatro Vivencial de Olinda¹, enquanto Wellington Jr. frequentava a Graduação em Artes Cênicas da mesma Universidade. Tínhamos nos conhecido por entre os livros da biblioteca do Centro de Artes e Comunicação (CAC), anos antes, quando, em paralelo ao superior, eu fazia o profissionalizante Curso Regular de Teatro do Sesc/Santo Amaro,

¹ DOURADO, Rodrigo. **Vivencial Diversiones**: por uma cena transgressora. 2003. 120f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social. Habilitação: Jornalismo). Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.

entre 1997 e 1999. Formamos, com outros amigos daqueles tempos, uma gangue inseparável e que tinha o teatro como pauta única.

Convidamos a apresentar o projeto junto ao poder público um outro colega, o jornalista Leidson Ferraz, que tinha mais intimidade com os mecanismos de incentivo por meio dos editais. Entre 2003 e 2005, nossas vidas orbitaram quase que inteiramente em torno da edição do volume de no. 01 da série *Memórias da Cena Pernambucana*, enfeixando os dez primeiros debates transcritos². O trabalho editorial se revelou gigantesco, tendo em vista a quantidade assombrosa de informações contida em cada debate, tais como citações a obras, artistas, datas, premiações, críticas, espaços cênicos, etc.

Divisamos a necessidade de confrontar essas informações com outras fontes, a fim de garantir a fidedignidade dos relatos. Visualizamos ainda o interesse em agregar aos depoimentos transcritos outras referências de pesquisa, com o objetivo de enriquecer o registro. Além disso, impôs-se a exigência de discutir exaustivamente o que era relevante do ponto de vista historiográfico e o que poderia ser omitido da edição (sem prejuízo ao documento), bem como os limites do que era eticamente viável e inviável para aparição num registro escrito.

Boa parte das elaborações a respeito dessas inquietações e aprendizagens aparece no prefácio àquele volume, escrito por mim com o auxílio dos colegas. A formação pela *práxis* consumiu parte considerável de nossas energias e finanças, revelando-se um processo bem mais custoso, em todos os níveis, do que prevíamos de saída, afinal a responsabilidade e o esforço empregados numa tal empreitada demandavam uma dedicação quase exclusiva ao projeto.

Quando do planejamento com vistas à edição do volume de no. 02, infelizmente, não foi possível para a produção fazer jus a esse grau de investimento, nem humano nem econômico, e, por esse motivo, me retirei do *Memórias da Cena Pernambucana*, sendo

² FERRAZ, Leidson; DOURADO, Rodrigo; JÚNIOR, Wellington (Orgs.). *Memórias da Cena Pernambucana 01*. Recife: Ed. dos Autores, 2005.

seguido posteriormente pelo companheiro Wellington Jr. Dessa maneira, aquele projeto, gestado na sala de Fittipaldi, se viu parcialmente órfão. De forma gradual, nosso vínculo, de Wellington Jr. e meu, com o Memórias e com sua gestação foi sendo esquecido ao longo dos quase vinte anos que nos separam daquela primeira edição.

Com o desejo de não permitir o apagamento dessas e de outras memórias nasce este Teatro Brasileiro: Palco Pernambuco (Vol. 01), que reúne transcrição e edição de seis debates realizados como conteúdos do componente curricular Teatro em Pernambuco, do Curso de Teatro/Licenciatura da UFPE, oferecido no primeiro semestre de 2021. Naquela ocasião, como professor da disciplina, visualizei a potência do ambiente *on-line* (estávamos em tempos de ensino remoto ocasionado pela pandemia da Covid-19) para aproximar os estudantes de outros agentes da cena pernambucana. Propus, então, os temas e fiz a curadoria das mesas, deixando a cargo dos alunos a pesquisa sobre nossos convidados, a fim de que pudessem estabelecer com eles a melhor interlocução.

Na presente publicação, o privilégio ao testemunho de base oral é a tônica, assim como a promoção do diálogo entre diferentes agentes a partir de um tema comum. Pensamos que essas fricções e trocas podem abrir diferentes perspectivas de interpretação sobre nossa cena, para além da circulação de informação de cunho puramente factual. Também diferentes temporalidades aqui se encontram, jovens recém ingressados numa formação em teatro conversam com profissionais de diferentes gerações, lançando luz ao passado, compreendendo o presente e imaginando futuros.

Optamos por oferecer uma leitura fluida, sem sobrecarregar a edição com muitas notas, acréscimos, dados. Boa parte das informações relevantes foi acrescentada já ao corpo do texto para garantir a fruição dos depoimentos de maneira leve e contínua como se dá na escuta atenta, sem interrupções. Tentamos preservar ao máximo o ritmo e as particularidades do falar de cada depoente, intervindo minimamente e apenas para manter preservados os sentidos das declarações. A escolha editorial é por uma publicação

de fácil acesso, que possa oferecer material de pesquisa para acadêmicos e não acadêmicos, pessoas do campo do teatro e de fora dele, interessados em cultura no geral.

Imaginamos, aqui, o início de uma coleção que pode acolher diversos formatos, sempre com a cena pernambucana como foco, abrindo veredas para pesquisas futuras, documentando basilarmente jornadas e acontecimentos, sem exauri-los, mas possibilitando a pesquisadores diversos o encontro com materiais de primeira escavação.

Foi, curiosamente, o tempo, nosso grande opositor no processo de editoração. Tendo em vista a retomada das atividades presenciais no pós-pandemia, debruçamo-nos sobre o material entre os anos de 2022 e 2023, num extenso e demorado regime de trabalho que precisou correr paralelo, e por essa razão lento, às nossas demais tarefas e ocupações. De toda forma, os conteúdos preservam no geral sua atualidade e refletem, em boa medida, o mesmo panorama de hoje, 2024.

No primeiro dos debates, examinamos a presença negra/preta na cena pernambucana, a partir dos testemunhos de criadores com diferentes históricos: Gheuza Sena, Kléber Lourenço e Samuel Santos. Sena atuou/atua como modelo e atriz, iniciando sua jornada nos anos 1990, tendo trabalhado com diversos diretores da cena local, transitando também pela produção audiovisual e compondo ativamente, a partir dos anos 2000, o elenco do Coletivo Angu de Teatro. Lourenço, por sua vez, possui uma formação híbrida, entre a dança e o teatro, tendo circulado inicialmente pelo interior do estado e integrado, posteriormente, o Grupo Grial de Dança, na capital, transferindo-se para São Paulo na última década. Já Santos inicia-se no final dos anos 1980, construindo, a partir de sua comunidade periférica, uma jornada de ator formado diretamente no fazer do palco, até estabelecer-se como importante diretor do teatro recifense com sua atuação junto ao Grupo O Poste Soluções Luminosas.

Em pauta, um fundamental resgate da participação de artistas negros/pretos em espetáculos apresentados no Recife desde o final

dos anos 1980; a multiplicidade de caminhos no aprendizado do ofício, da informalidade às práticas com grupos e diretores, do amadorismo à profissionalização. Também o crescente processo de letramento racial, de criação e ocupação de espaços; os avanços nos sistemas de representação e representatividade; e os câmbios de paradigma no tocante ao debate racial: como afetam e repercutem na cena de Pernambuco.

No segundo encontro, três artistas refletem sobre as questões de gênero em nosso teatro: Hilda Torres, Luciana Lyra e Natali Assunção. Torres, psicóloga e bailarina capturada pelo teatro, fala das descobertas da potência feminina por meio das artes cênicas e das práticas de formação que oferece cruzando a teatralidade com vivências terapêuticas. Lyra conta de sua jornada no Recife junto à UFPE e a grupos como o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), de sua busca pela formação acadêmica fora do estado e de suas incursões como dramaturga e diretora pelo universo da antropologia e do feminismo. Assunção pontua seu trânsito pelas áreas da comunicação e do teatro como essencial nas suas maneiras de pensar o fazer artístico, e expõe sua investigação no campo do teatro documental como espaço de exploração de experiências femininas.

Junto à turma presente no diálogo, debatem desde as recorrentes situações de assédio vividas por mulheres, sem exceção para o meio teatral, às múltiplas possibilidades de militância política oportunizadas pela linguagem do teatro; avaliam como caminham as questões do protagonismo feminino em nosso movimento, tanto na construção de narrativas e representações quanto na ocupação de espaços de trabalho. Ponderam ainda como se situa nossa produção no tocante às interseccionalidades e à pluralidade dos feminismos.

Na roda de conversa seguinte, novamente três mulheres, de diferentes gerações, nos contam de suas experiências no setor da produção: Edivane Bactista, Emanuella de Jesus e Paula de Renor. Bactista tece mapeamento de sua carreira como empresária e atriz teatral dos anos 1980 aos 2020, criadora da Métron Produções,

rememorando seu envolvimento com o teatro para infância, com os festivais voltados para esse público, mas também com a montagem de grandes espetáculos ao ar livre. De Jesus relembra a trajetória de estudo em artes e a chegada no campo do empreendedorismo, seu trabalho em instituições como o Sesc, sua pesquisa na pedagogia do teatro para idosos, e o nascimento da Criative'se Cultural. De Renor nos contextualiza sobre o mercado teatral pernambucano do início dos anos 1980, quando se iniciou, fazendo um passeio por sua carreira desde lá: criação da Remo Produções, gestão do Teatro Armazém 14, participação ativa nos debates sobre leis de incentivo à cultura no Brasil dos anos 1990 e início de 2000, produção de festivais, e tentativa de internacionalização da cena local.

Em questão, os avanços do amadorismo para a profissionalização ao longo das décadas; os impactos negativos e positivos dos editais na produção teatral do estado; o papel dos festivais no panorama das artes cênicas e do poder público no suporte à cultura; as controvérsias envolvendo a ideia de formação de público e a carência de espaços e oportunidades de capacitação para o produtor de artes.

Débora Freitas, Isadora Lima e Odília Nunes realizam o quarto debate, explorando a cena teatral do interior do estado. Freitas e Lima formaram-se no Curso de Teatro da UFPE. A primeira, de Arcoverde, no Sertão, enfatiza a importância da formação básica que recebeu pelo Sesc de sua cidade, levando-a a escolher o teatro como graduação; conta também do movimento de jovens no teatro arcoverdense e das ações de seu grupo, o Teatro de Retalhos; celebra a articulação de artistas da cidade com vistas a combater o descaso político e o conservadorismo.

Lima, de Caruaru, no Agreste, conta da força da cena jovem e amadora de sua cidade, de forte tradição teatral e cultural, mergulhando ainda nas transformações que a Universidade e a profissionalização trouxeram às suas práticas. Nunes, de Ingazeira, no Sertão, é atriz, palhaça e cordelista; ela exalta a sua preparação como artista: bebendo nas fontes da cultura popular, da brincadeira, e do brincante; critica a centralização de recursos públicos para

cultura na Região Metropolitana do Recife e revela como os artistas do interior têm se mobilizado para mudar esse quadro.

Posteriormente, tem lugar o penúltimo debate, com foco nas Manifestações da Cultura Popular, presentes: Andala Quituche, Cássia Domingos e Mestre Titinha. Quituche descreve seu percurso, dos bancos da Universidade onde cursou Letras aos terreiros de Cavalo Marinho; fala do fascínio que essa brincadeira popular despertava nela, levando-a a enfrentar os preconceitos envolvendo a presença da mulher entre os mestres, para revisar as questões de gênero no brinquedo. Titinha, igualmente, narra os enfrentamentos de gênero no âmbito de outra manifestação popular, o Mamulengo, mencionando as transformações promovidas por sua geração de Mestras, e, ao mesmo tempo, o trabalho de preservação e difusão que encampam. Domingos, pesquisadora ligada à academia, discorre sobre suas pesquisas de Mestrado e Doutorado, nas quais investiga o Maracatu e os Autos Natalinos.

A última roda de diálogo propõe o tema: Teatro de Grupo em Pernambuco; seus convidados são: Brunna Martins, Lucas Torres e Toni Rodrigues. Martins pertence à novíssima geração de artistas da cidade do Recife, surgida entre 2010 e 2020. Transita por diversos coletivos e redes, explorando diferentes metodologias de criação para o ator, movendo-se, sobretudo, pelas discussões de gênero e racialidade na cena contemporânea. Torres integra o Grupo Magiluth desde sua fundação, ainda como agrupamento surgido na Universidade. Desempenha no coletivo trabalhos de ator e produção executiva. Rodrigues, por sua parte, é fundador da Cia. Cênicas de Repertório, que possui um importante espaço cênico na capital e oferece cursos regulares para atores iniciantes.

A diversidade de processos criativos, a gestão financeira e as estratégias de marketing de cada trupe estão entre os tópicos dessa derradeira troca; assim como a lida com os editais, os desafios do planejamento e da equalização de afinidades artísticas, entre outras questões.

Desejo a todos, uma boa leitura.

1. PRESENÇA NEGRA NA CENA PERNAMBUCANA

Convidados: Gheuza Sena, Kléber Lourenço e Samuel Santos

Data de realização: 04/03/2021

Editor Principal: Rodrigo Dourado

Revisão de dados: Andrea Veruska

Prof. Rodrigo Dourado - Bom dia, bem vindes. O nosso debate de hoje tem como tema a presença negra na cena pernambucana e temos três convidados. A dinâmica será a seguinte: há um grupo de estudantes responsável pela mediação do encontro, Alice Vitória, Gabriela Braga e Iná Paz. Eles apresentarão os convidados, e seguiremos com a conversa. Muito obrigado mais uma vez.

Gabriela Braga - Bom dia, vou fazer um breve resumo sobre a trajetória de Samuel Santos, porque que currículo extenso! É professor, dramaturgo, ator, diretor, detentor de vários prêmios e peças, nove prêmios da Associação dos Produtores de Artes Cênicas de Pernambuco (Apacepe). Com a peça *A cantora careca*, de 2003, foi representante nordestino no concurso Criação Teatral Volkswagen; em 2019 estreou o espetáculo *A cada encruzilhada uma história dada, quanto mais eu vou eu fico*, em Petrolina; e dirigiu a Companhia Sarau das Seis com o espetáculo *Ruas dos encantados*. É uma honra ter você aqui, estamos muito interessados em saber sobre sua vida e sua passagem pela Escola de Eugênio Barba.

Samuel Santos - São 31 anos de teatro. Iniciei em 1989, no Alto José Bonifácio, hoje eu tenho minha casa lá, com a minha companheira, que também faz teatro, a Naná Sodré, com quem tenho uma filha de 15 anos. Então a comunidade, ela me nutre de histórias, de personagens. Comecei a fazer teatro lá, sem nunca ter ido assistir a um espetáculo de teatro, veja você. Lembro que eu fazia quadrilha, não essas quadrilhas de hoje que são muitas

acrobacias, antigamente era mais chão, mais personagens. Eram o Bêbado, o Padre, a Noiva, então tinha uma relação muito teatral. Lembro que fazia, nesta quadrilha da comunidade, o Bêbado, entrava e atrapalhava o casamento e todo mundo gostava, foi quando meus amigos chegaram e disseram: "Oh, tu é muito engraçado, tu é muito bom, quer fazer teatro, não?". E eu, bem humilde: "O que é teatro?". Até hoje eu acho que faço essa pergunta para mim mesmo: "O que é teatro? É a mesma coisa que televisão, novela, só que ao vivo". E eu disse: "Bom, acho que vou fazer esse negócio de teatro".

Fui, e ao chegar ao teatro, no primeiro ensaio, já recebi um texto, e eu nunca tinha lido um texto de teatro, é fato. Eu lia tudo, as rubricas, e me disseram para ler só as minhas falas e esperar o outro falar, eu fui aprendendo na prática. Estreamos em 1989, na Escola Cláudio Pereira, que até hoje está lá, e recebi umas críticas da comunidade, como ator ainda: "Ah, você é bom!". E eu: "Como assim?". Eu sonhava em ser jogador de futebol, qual menino da minha idade, 15, 16, 17, 18 anos não sonha em ser jogador de futebol pelo Brasil? Para mim, a arte, o teatro eram muito distantes, para mim era impossível ser artista, ser ator, e eu disse: "Eita, e não é rapaz? Esse negócio de ser artista... Eu acho que vou ser artista."

Comecei a procurar cursos, fiz um curso no Serviço Social do Comércio (Sesc) em Santa Rita, chamado Curso Relâmpago de Teatro, em 1989, olha o nome do curso, gente! O curso, acho que durava uma semana, com Beto Vieira, diretor, ator, professor, e a gente passava pela história do teatro mundial, técnica teatral com Bertold Brecht e Constantin Stanislavski, principalmente esses dois, em uma semana. E a gente ainda tinha que montar um quadro do texto *O túnel*, de Dias Gomes, isso tudo em uma semana.

E eu saí mais encantado ainda quando comecei a descobrir esses teóricos, descobrir a técnica do teatro, pensei: "Cara, vou estudar mais". Tinham dois cursos na cidade do Recife, muito importantes, até hoje um continuou e o outro não tem mais, que eram o Curso de Formação do Ator da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj) e o Curso Regular de Teatro do Sesc (CRT)/Santo Amaro.

Eu lembro que fui para a Fundaj, acho que era a primeira turma, fazer a entrevista com a atriz e coordenadora do curso, Lúcia Machado: "Olha eu queria fazer um curso, como eu faço para ver se abriu vaga?". "Olhe, venha! venha!", com aquela voz rouca, "Venha para cá! Aqui tem Antonio Edson Cadengue, que é um professor." No mesmo dia, de manhã, eu fui ao Sesc de Santo Amaro e fiz uma entrevista, e fiquei na dúvida, Fundaj ou Sesc? Só que eu conhecia o trabalho do diretor José Manoel Sobrinho, coordenador e professor do curso do Sesc, tinha assistido *Avoar*, de 1989, com direção dele e tinha me encantado pelo trabalho, eu fiquei apaixonado.

E eu optei pelo Sesc, eu sou da turma de Érico José, Cida Duarte, Eduardo Albuquerque Melo, de 1989 para 1990. Não concluí o curso porque tinha que trabalhar, eu não trabalhava ainda, vivia de bico, e arrumei um trabalho que era das 8h da manhã às 17h. Depois eu negociava com o trabalho para não almoçar, para sair 2h antes para fazer o curso no Sesc, só que não deu, mas eu continuei no teatro, fazendo cursos.

Fui convidado, o que foi a minha salvação no teatro, pela Dramart Produções para fazer *O passageiro das estrelas*, em 1990, um texto infantil de Sérgio Fonta, que falava da história de amor entre dois índios. Ainda no Sesc, a turma da noite pagava encenação e a turma da tarde pagava interpretação; a turma da noite dirigia a turma da tarde; vários alunos pegavam grupos para dirigir a turma da tarde. A gente fez um texto, o *Como a lua*, de Vladimir Capella, mas era de improviso, e eu fazia um dos indígenas, eu e Janevalde Ramos, não foi legal, foi ruim para caramba.

Cheguei a receber um convite: "Oh, tão querendo falar contigo, aqui está o endereço", e eu fui, foi ali na produtora de Socorro Rapôso, no Edifício AIP, no centro do Recife. Lá disseram: "A gente está convidando você para trabalhar no espetáculo tal, pela produtora tal, você vai fazer o personagem tal e aqui está o texto". Gente, eu ainda não acreditava, saí com o texto pensando: "Ah tá, que legal.". Quando me dei conta, estava de frente ao prédio dos Correios, na Avenida

Guararapes, dançando: "Nossa! Uma produtora me chamou! O menino da comunidade e não sei o que lá".

Isso só para entenderem o meu começo, inclusive a origem dos meus trabalhos, quem conhece meu trabalho vai entender as minhas origens. Resolvi me aperfeiçoar, cursos e cursos. Não tenho formação acadêmica, é formação prática, são 31 anos e cursos, com muitas pessoas, inclusive da academia, da Universidade. Curso com Eugênio Barba, que para mim é meu mestrado e doutorado, que me abriu ainda muito mais. Eu fiz esse curso em 2014, claro que antes já era constatado o que queria fazer e como queria fazer, mas o Eugênio carimbou: "Seu trabalho é isso, Samuca, não foge disso, é ligado intimamente às raízes ancestrais, à atuação, a sua cena é constituída a partir do ator, da sua antropologia, do seu estado de representação, no caso, as suas ancestralidades".

Com o Eugênio eu aprendi tudo isso, mesmo ele sendo um homem branco, hétero, cis, colonizador, mas a gente precisa entender. Eu estou na fase da decolonização, que não é nem a descolonização. Aprendi muito com Stanislavski, Grotowski, Michael Chekhov, que são europeus. Mas onde que tem isso lá e tem aqui? Eu fui descobrir na Capoeira, no Cavalo Marinho, no Maracatu, na Religião de Matriz Africana, são culturas oriundas da nossa ancestralidade, do nosso povo preto. A gente tem uma pesquisa "O corpo ancestral dentro da cena contemporânea", a fim de sistematizar um treinamento para o ator a partir dos movimentos dos Orixás.

O que Michael Chekhov fala do corpo através do centro energético, eu vou encontrar, por exemplo, em Oxaguian, que sobe o plexo solar; em Xangô, que é o vigor; em Ogum, que é o corte. Vou descobrir aqui esse treinamento, e a partir desse movimento, o grupo O Poste Soluções Luminosas criou e, está criando ainda, uma sistemática de treinamento para o ator vinda dos movimentos dos Orixás. A gente não está fazendo religião, a gente está construindo esses códigos através desses movimentos.

Voltando ao tema que é a presença negra: iniciei em 1989 e o primeiro espetáculo que eu assisti foi *Avoar*, fiquei encantado, tinha

uma atriz negra, e eu não tinha essa percepção de raça, do que eu era enquanto negro, para a gente isso não era tão evidente. Tinha uma atriz negra maravilhosa que sempre me encantava e até hoje me encanta, que é Ivone Cordeiro, ela fazia um menino, uma menina, era encantadora. O elenco era muito harmonioso, homogêneo na época, mas Ivone me chamava atenção, hoje me pergunto se é porque ela era preta. Além de preta, era muito boa atriz.

Assisti a *Maria borralheira*, de Manoel Constantino, também na mesma época, 1989, não lembro de ter atrizes negras, negro, não tinha. Assisti *Mito ou mentira*, também em 1989, do Luís Felipe Botelho, acho que foi o primeiro espetáculo adulto que eu assisti. Tinha a Ana Cecília Araújo, talvez ela não seja não branca ou não negra, ela é uma mestiça, é uma mistura, poderia se passar por branca, mas não negra, negra. Mas a gente poderia colocar a Ana Cecília como a única negra do espetáculo.

Assisti *O Rei Arthur e os cavaleiros da Távola Redonda*, de 1991, de Manoel Constantino, nenhum negro; *Como a lua*, de José Manoel, nenhum negro; *Em nome do desejo*, de 1990, que era o espetáculo de encerramento do Curso de Formação do Ator da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), que eu ia fazer, seria minha turma, talvez eu fosse o único negro. *Senhora dos afogados*, de 1993, de Antonio Cadengue, a primeira montagem, não lembro, Gheuzza Sena pode depois me colocar, não tinha nenhum negro em cena. Assisti *Flicts*, de 1990, de Elmar Castelo Branco, tinham Vanise Souza, Ivanise Rodrigues, maravilhosa, Alberto Brigadeiro, Carmelita Pereira, tinham três negros, olha que coisa boa. Assisti *Um bonde chamado desejo*, de 1991, direção de Milton Baccarelli que foi uma celeuma na época, muita briga, muita confusão. Não tinha negros.

Voltando para a escola, *Esperando Godot*, de 1996, direção do professor João Denys para o Curso da Fundaj, espetáculo maravilhoso, também fiquei encantado, tinha negro, Luiz de França, grande ator negro, fantástico, adoro, mas não faz mais teatro na vida, mas era um ator que tinha uma cena maravilhosa. *Maria minhoca*, antes de tudo isso, em 1976, tinha João Ferreira, da Paixão de Cristo, um ator negro, maravilhoso. *As incríveis aventuras*

do *Barão de Langsdorff*, de 1993, de José Manoel, tinha novamente a Ivone Cordeiro, acho que ela trabalhava. *A casa de Bernarda Alba*, de 1990, de Augusto Valença, uma montagem maravilhosa, com a atriz Conceição Camarotti, que foi no Teatro do Parque, tinha Conceição que era negra sim, claro que sim.

Aí vêm as produções comerciais daqui, *Galo Jackson, o astro do rock*, de 1993, de Antonio Bernardi e todas aquelas produções que a gente conhece, ficavam ali no Teatro de Santa Isabel. *Sóror Mariana*, de 1995, que é um grupo da Caixa Econômica, direção de Gilberto Brito, não tinha, era um grupo de pessoas ligadas à Caixa. *A linda rosa*, de 1989, de José Manoel, tinha Pietra Alves, atriz maravilhosa. Zé Manoel trabalhava com negros, sempre mesclava, acho que, na época, um dos poucos diretores que fazia esse trabalho. *Jesus Homem*, de 1990, uma das montagens do Sesc, colocou uma mulher, preta, para fazer Jesus, era Nika Di Oliveira, foi importante ver, impactante, foi uma celeuma: "Ah, botou uma mulher para fazer Jesus, e careca e preta!". Como ele fez também em *Cantigas ao pequeno príncipe*, de 1996, botou Érico José para fazer o pequeno príncipe, um pequeno príncipe negro.

Aí tem *Ai, serpente*, ano 2000, pela UFPE, direção de Roberto Lúcio, teve no elenco Evânia Copino, Naná Sodré, Marconi Bispo, Galiana Brasil. Eram poucos negros dentro da Universidade. Voltando, teve *A terra dos meninos pelados*, de 2002, que eu dirigi, tinham Andréa Rosa, Danúbia Gomes, Amaro Vieira, Pedro Ivo, André Cassiano, eram cinco negros.

E outros espetáculos que foram importantes, em termos de construção do negro na cena, contando o que eu não assisti, teve a presença negra fortíssima nos espetáculos *Chico rei*, em 1979, a primeira montagem; depois uma outra montagem na década de 1990, inclusive acho que Gheuzza Sena trabalhou também, com a direção de Carlos Carvalho. Era esporádico, então a presença negra era escassa e um tempo dilatado para ter espetáculos onde o negro tivesse uma presença maciça, ou igual com os atores não negros, brancos, etc. E depois não tiveram espetáculos onde tivesse essa

consciência da presença negra, independente da temática, de estar falando da questão racial.

Foi quando, em 2009, a gente estreia *Cordel do amor sem fim* e o grupo O Poste se consolida como um grupo de negros na cidade, que trabalha dentro da raiz africana, com negros no seu elenco, todos os seus espetáculos, tirando *Anjo negro*, que era um espetáculo fora da curva, porque a gente teria que ter uma branca porque a peça tratava disso. Mas a minha orientação na época, o meu conceito era que todos os atores fossem negros, inclusive a personagem principal, porque a gente queria colocar a ideia do negro com uma subjetividade branca. E O Poste começa a construir essa presença mais e a pensar, por que não? Começa a pensar essa presença negra de uma forma mais sensível, de uma forma mais pensada mesmo. A gente precisa ter, dentro da cena pernambucana, essa consciência, ter na Universidade, nos cursos, no corpo docente, os alunos, as produções, pensar a presença negra dentro desses espaços.

O Poste entra com essa proposta, com esse objetivo, que para a gente tem um espaço vago aí, a gente precisa preencher esse vago. Eu lembro que eu, Naná Sodré e Agrinez Melo dissemos: "E isso, vamos assumir". E a gente assume e começa a entender mais o teatro, o que a gente é, entender nossas formações, a importância de ter a presença, não só a presença negra, mas a cultura negra dentro dos espaços de formação. Para a gente está sendo um desafio e, ao mesmo tempo, muito prazer de fazer essa construção dentro da cena pernambucana. A gente conseguiu, de 2009 para cá – o grupo é de antes –, mas enquanto grupo que faz teatro na cena: entramos em um livro de Joel Rufino dos Santos, *A História do Negro no Teatro Brasileiro*¹, a gente está registrado lá, isso é importante. Grupos negros que se destacam, hoje, na cena brasileira e o grupo está lá.

A gente tem um festival chamado *Luz Negra, o Negro em Estado de Representação*, que fomenta a presença de artistas negros, atores.

¹ SANTOS, Joel Rufino dos. **A história do negro no teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2014.

Tem um festival só com mulheres pretas, chamado *Pretação*, também organizado por O Poste. Então, dentro desse panorama, percebe-se que a presença negra na cena pernambucana era muito espaçada, era muito pouca para a quantidade de artistas negros, os que tinham a gente podia contar nos dedos. Gheuza Sena, Ivanise Rodrigues, outra atriz fantástica; Ivone Cordeiro, Pietra Alves, quatro atrizes que nos nutriam, que nos enchiam mesmo não tendo essa consciência de raça, sobre a negritude, principalmente.

Eram atrizes que a gente pensava: "Gheuza tá no elenco, oooh"; a própria Zuleika Ferreira, atrizes respeitadas até hoje. Fora a relação dos atores, Beto Vieira, Duda Pereira, João Ferreira, Alberto Brigadeiro, Zé Ramos.

Para fechar, eu queria falar de uma pessoa, de um grupo chamado Teatro de Amadores de Olinda - TAO, montado pelo poeta França (1955 – 2007). Ele foi inclusive aluno da Universidade, era um negro, poeta, já falecido, que lutava só na época. Ele criou esse grupo, montou o espetáculo *A cor da exclusão*, entre 1996 e 2003, em que colocava os elementos de matriz africana, musicalidade, sonoridade, capoeira, coisas que hoje O Poste faz. França já fazia antes, é preciso referendar isso, O Poste não é o precursor disso, ele está criando a sistemática, mas França já criava essa conexão ancestral, essa antropologia, dentro de um espetáculo ele colocava os movimentos da Capoeira, dos Orixás, isso tem que ser dito.

Ele fez *A cor da exclusão* e *Cantares ao meu povo - Solano Trindade*, de 2005, e montou esse grupo em Olinda, trabalhava dentro de espaços alternativos. Então, quero finalizar falando de França e vocês podem encontrar um livro-documental fantástico sobre a trajetória dele, acho que é *Poeminflamado: a voz tridimensional do poeta França*², de 2012. Então essa presença negra, hoje, se deve também a França. Como se deve ao poeta pernambucano Bartolomeu Ximango de Angola, que entre 1817 e 1824, quando houve a Revolução Pernambucana, foi chamado para a guerra com

² ROSÁRIO, André Telles do; GOMES, Rafaela Valença (Orgs.). *Poeminflamado: a voz tridimensional do poeta França*. Recife: S/E, 2012.

a promessa de ser liberto ou ganhar um pedaço de terra para construir sua casa. Ele lutou a primeira, não conseguiu nada disso; teve a segunda guerra e vieram chamar ele de novo, ele era poeta, dançarino. Quando o convidaram novamente para lutar pela nossa pátria, ele fez esse poema:

A geração que se ergueu com a santa constituição/Nasceu sem ter coração/Quem vos afirma sou eu/A gente que pereceu/A mando do grande Rei/Os horrores que passei/Por amor da liberdade/Nem que impere a crueldade/Meu cartucho queimarei.

A gente tinha um teatro aqui, a Casa da Ópera, fundado em 1772, chamado de O Capoeira, perto do mercado São José, esse teatro antecede o Teatro de Santa Isabel, onde frequentavam todas as classes, principalmente a mais humilde. No palco tinham indígenas, ciganos, negros, negras, o público era diversificado. Aí a sociedade elitista da época disse: "Pernambuco? Recife? É muito mais do que isso, vamos construir um teatro aos moldes da cultura e da arquitetura francesas". E se constrói o Teatro de Santa Isabel, em 1850, lindo, maravilhoso, adoro, mas é preciso entender da história, os porquês de um teatro como o Santa Isabel. Nesse teatro haverá protocolos, só pode entrar com roupa de gala, calçado, certo? E quem não podia entrar era quem? Eram os negros, eram os mais humildes, então os negros, raramente, entravam. Então a presença negra ali no Capoeira tinha acabado e se construiu o teatro aos moldes burgueses, aos modos franceses.

No Capoeira, a presença de negros, mulatos, mestiços, indígenas, ciganos era constante, mas isso foi encerrado por um projeto de sociedade. Nesse projeto de sociedade, o negro não tinha vez. Cabe a nós, então, promover um diálogo como este, dentro da Universidade; cabe ao grupo O Poste, aos festivais, fazer parte da sociedade em todas as escalas, da formação à fruição.

Prof. Rodrigo Dourado - Maravilhoso, Samuel! Foi uma aula mesmo, de história, como dizem no espanhol um *recorrido*, uma

passagem pelos anos 1990, 2000 e antes. Eu vou só inserir outros dados, para a gente seguir no diálogo, reforçar essa tua informação sobre o que precede o Teatro de Santa Isabel, porque nesta disciplina de Teatro em Pernambuco, nas primeiras aulas, a gente fez uma passagem sobre esse percurso em Pernambuco, nos séculos XVI, XVII e XVIII. É muito interessante porque, primeiro, tem um debate sobre o que seria um teatro pré-jesuítico. O teatro não nasceu com a chegada dos portugueses, o teatro brasileiro não surge com a catequese, existe um teatro pré-jesuítico, assim como existe um teatro pré-hispânico na América Espanhola, sobre os quais temos quase nada de informações. O teatro foi feito pelas populações indígenas, mas também tem os teatros da diáspora africana, que vieram, chegaram, se misturaram com outras culturas e viveram esse processo de desterro, que também tem uma história gigante para ser contada.

Contamos a história do teatro europeu, do teatro do colonizador, das elites, burguês. É engraçado que o Alexandre Figueirôa, no livro *O Teatro em Pernambuco*³, faz algumas referências muito pontuais sobre o que aconteceu em 1500, 1600, e a presença negra já estava lá. Mesmo nessa história, que é do colonizador, ele não está falando propriamente dos teatros de matriz africana e indígena, mas a presença negra já estava lá. Há um relato, cito aqui de memória, parafraseando, de uma encenação, quase um carnaval, feita para um francês que veio visitar Pernambuco, provavelmente um diplomata, um nobre, ou algo assim. Acontece uma espécie de carnaval, de cortejo, e esse francês, depois, deixa esse relato, isso em 1600 e pouco, dizendo que eram os negros escravizados utilizando as joias e vestes dos senhores de engenho e que gostaria de ter visto algo com os próprios senhores envergando aquelas roupas e aquelas joias.

Isso me leva a pensar que, como o teatro sempre foi uma atividade muito marginalizada, então as elites recorriam aos povos

³ FIGUEIRÔA, Alexandre. **O teatro em Pernambuco**. Recife: Assembleia Legislativa de Pernambuco, 2003.

escravizados para realizar essas encenações, essas homenagens dramáticas, digamos assim, e isso é uma coisa que nos coloca para pensar. Inclusive nessa relação que há no Brasil entre a marginalização do teatro e a presença negra no teatro. Como é muito provável que esse teatro tenha sido marginalizado exatamente porque ele acolheu ou recebeu muito dos povos negros brasileiros, e as elites tenham olhado esse teatro como uma manifestação menor, justamente por isso.

Chego, então, à história da Casa da Ópera, fundada em 1772, que era frequentada, ocupada pelos povos mestiços, negros, negros libertos, comerciantes, homens que vinham exilados de Portugal, essa casa que depois ficou conhecido como Capoeira, era um teatro de frequência popular, digamos assim. E por isso ele foi marginalizado, por isso ele sofreu essa guerra ao longo dos anos em que existiu, a Igreja deu em cima, os militares deram em cima, os governantes, o poder público, porque era uma casa de baixarias, de vulgaridades, segundo os padrões das elites.

Tem vários relatos, inclusive, de que boa parte dos atores ou dos tipos, não vou usar nem atores porque não eram, exatamente, atores no sentido burguês, eram tipos, pessoas que frequentavam o teatro, que iam dançar, artistas que apresentavam espetáculos de dança, números diversos, boa parte deles era negra e mestiça. E sofria um grande preconceito dessa elite. Surge, então, o projeto do Santa Isabel, como você bem disse, quando a cultura rural vai se transformando numa cultura urbana, o Recife vai virando uma vila em que os Senhores de Engenho vêm morar e vai surgindo a necessidade de um espaço para que essa elite possa se encontrar, celebrar suas datas, suas situações comemorativas.

Alice Vitória - Agora a gente ouve Gheuzza Sena, atriz, produtora, empresária, cantora. Formada pela Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj) e com licenciatura em Educação Física na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). A gente quer saber um pouquinho sobre a sua trajetória no teatro pernambucano, como mulher negra. E, depois, dessa saída do teatro para uma grande produção de TV, *Amorteamo*, de 2015 (TV Globo),

queríamos saber um pouco mais sobre isso, como foi o seu papel de empregada doméstica. Não sei se isso lhe afetou de alguma forma, porque geralmente pessoas negras interpretam mais empregadas domésticas, conte para a gente.

Gheuza Sena - Oi, gente! Estou super feliz de estar aqui com vocês, porque sempre que a gente bate esse papo, na própria cabeça algumas ideias vão se articulando. Minha vida em arte começa quando eu fui fazer o terceiro ano científico do Colégio e Curso Especial. Um grande amigo meu, que na época escrevia o jornalzinho da escola, descobre o curso da Fundaj e ele achava que tinha tudo a ver comigo e que eu deveria ir. Por que ele achava isso? Porque nosso professor de literatura propôs representar o romantismo, estudar literatura interpretando. Então, quando eu descobri o teatro, paralelo à época de fazer vestibular, aquilo ali foi um *boom*, eu não queria saber de nada, nem ler mais nada, era só teatro. Eu sou da turma lá da Fundaj, a turma que fez *Píramo e Tisbe*, em 1991, sou da turma de Neemias Dinarte, de Lucinha Falcão, Vera Cristina, Carlos Ataíde, de um monte de gente, a própria Nani Mel (Rejane Mello), que se tornou cantora.

Então sou da turma da Fundaj, muito potente, direção do Zé Manoel no *Píramo e Tisbe*. Zé Manoel sempre foi um revolucionário, sempre foi contra o que estavam pensando, ele fez *Píramo e Tisbe*, colocou Lucinha Falcão, uma menina loira, branca, linda, divina, e colocou Neemias Dinarte como mocinho, o apaixonado. *Píramo e Tisbe* é um texto de Vladimir Capella, que remete ao Romeu e Julieta, eles são separados por uma parede, se falam, se amam, se apaixonam e têm aquele fim trágico também. Então, ele é permeado por vários elementos da mitologia grega e o Zé ousou, portanto, nós temos, daquela época, muita coisa da presença negra.

E essa minha parte de ser negra, de estar sendo lembrada todo o tempo de que sou negra, veio de agora, por quê não sei, porque agora veio um *boom* internacional, mas os negros sempre criaram. Vocês me perguntam: "É uma raça forte?", mas é uma raça que trouxe sua alegria intrínseca e, por isso, sobreviveu. O Samba tem origem negra, a Capoeira, o Frevo, vai procurar, se vocês forem de

canto a canto desse país, vocês vão achar, porque fomos o país mais negro do mundo. Então, a influência negra veio de uma maneira que nunca mais vão se livrar da gente, ninguém vai se livrar dos negros facilmente, em parte nenhuma do mundo. Por quê? Principalmente no Brasil, nós enchemos esse país de negros, negros que vieram de sua própria alegria, dos seus reisados, das suas cortes, suas tribos.

Então vieram aqui massacrados e a única coisa que possuíam dentro de si era sua alegria, sua própria cultura. E isso vai saindo, aos poucos, mas em momento algum deixa de sair e agora temos essa coisa, como se os negros tivessem surgido agora. Há 31 anos, existia uma senhora chamada Itamira Andrade. Ela resolveu que iria colocar negros na passarela e só ia trabalhar com negros. Então eu fui desfilando com ela, como modelo. Ela metia a negrada na passarela, cada negro lindo. Então, foi ali que comecei a conviver com outras meninas, Fabiana Pirro, Renata Falcão, as modelos mais *tops* das galáxias da época. Fui conhecendo a galera da moda também, fui fazer essa coisa de desfilando, de fazer fotos.

Depois veio o diretor Moncho Rodriguez e eu emendei com duas oficinas com ele, em que estavam Alberto Brigadeiro, Carlos Ataíde, Raimundo Branco, Sandra Rino, Júnior Sampaio. Foi a primeira montagem que Moncho fez, nós estreamos na Casa da Cultura, *A grande serpente*, em 1994, texto de Racine Santos, e tinha a galera negra, porque foi uma oficina com muita gente. Eu fiquei com essa montagem e com outra, texto de Ronaldo Correia de Brito, *O reino desejado*, também havia eu, Maurício João como negro, Cristina Nascimento, o Alberto Brigadeiro ficou até metade do processo e depois saiu.

Eu, com Denilson Neves, fiz uma peça que se chamava *Hades, a face noite do amor*, em 1992, em que eu fazia a Vênus de Milo. Um texto de Luiz Felipe Botelho, produção de Denny Neves, ele inventou de fazer tudo e ele fazia tudo, dirigia, dançava, era ator, fez os figurinos fantásticos. Eu nem sei dizer a vocês o que foi essa peça, porque o cara era tão criativo, e a gente seguiu, na sequência fizemos temporada no Teatro Apolo. E veio *Negro rei*, de 1997, outra

reunião de gente linda: Didha Pereira; o nosso hoje padre José Ramos. A gente fez essa peça com um monte de gente bacana, uma percussão fenomenal, uma referência muito bonita de vocês terem, porque reuniu o próprio Zé Rocha como preparador musical. Érico José estava com a gente.

Acabei de perceber que eu e Samuel fizemos exatamente caminhos paralelos, é super contemporâneo, porque eu entrei em 1989 e eu fui para a Fundaj e ele não foi; fez Sesc por um lado. Só que eu sou da primeira montagem do *Angélicus prostittutus*, de 1996, com o diretor Rudimar Constâncio, lá no Sesc: (*canta*) "À noite, senhoras e senhores, que grande alegria nos dão". Então eu fui para a rua, eu não sou de *Angélicus...*, a versão para palco, não, o diretor era o mesmo, mas a nossa montagem era aquela que abria a carroça na rua.

Eu fazia *Sobrados e mocambos*, de 1998, adaptação de Hermilo Borba Filho para a obra de mesmo nome de Gilberto Freyre, da Cia. Teatro de Seraphim, e, por isso, fui chamada para fazer uma estudante universitária no cinema. Meu primeiro filme foi com direção de Nelson Pereira dos Santos. Fui com cara, coragem e coração, lá no Cabo de Santo Agostinho (PE), num engenho enorme, tudo filmado lá, não sabia nem quem era aquele povo, era tanta gente trabalhando para cima e para baixo. E como ele dirigia: "Minha filha, lê aí essas três páginas", do livro, aquele livro grossão, o *Casa-grande e senzala*, de Gilberto Freyre. "Agora fale, meu amor, o que você entendeu?". Era assim, e eu de bate-papo com uma das maiores sumidades na obra de Freyre, o pesquisador Edson Nery da Fonseca. Então eu com aquele homem em cena, novinha, entendeu? Isso é bagagem, entendeu? Esse é o *Casa grande e senzala*, o filme, de 2000, com inserção de pessoas que, na época, faziam *Sobrados e mocambos* no teatro.

Prof. Rodrigo Dourado - Eu acho que esse filme Antonio Cadengue fez uma produção de elenco para ele.

Gheuzza Sena - Exato, fez, eu fui pinçada por Cadengue. Mas é isso, gente, tudo é bagagem, o que eu vivenciei, por exemplo, fazendo *A Paixão de Cristo*, de Fazenda Nova (PE), por cinco anos,

também foi um escândalo. No outro dia, bateram na minha porta dizendo que minha pessoa, totalmente desnuda, estava na primeira página, a página inteira do jornal. Ela lá nua, de cabo a rabo, e o padre dizia coisas, até Jô Soares disse coisas de mim. E ninguém tinha isso de ser negro, não, pegavam, os diretores, por ser atuante, por ser boa atriz.

Depois, morei cinco anos fora do país, voltei e veio essa coisa, esse convite da Globo. Foi um aprendizado enorme, por conta desse *boom* da negritude. Salve a minha *headhunter* na época, ou seja, a pessoa que me descobriu para entrar no elenco, chama-se Cissa Castelo, ela fez uma convocatória de negros para enriquecer o *casting* dela. Nessa convocatória, eu me encontrei com negros de todo o Brasil, maravilhosos, tanto contemporâneos como não contemporâneos. Fazer o papel de empregada na Globo, primeiramente que, para mim, eu nunca entrei com esse questionamento, eu sou de uma outra época. Isso de questionar se eu vou fazer o papel de uma empregada, lavadeira, executiva, eu não tive essa vivência. Eu sou filha de uma das primeiras mulheres negras a assumir cargo no Instituto Nacional do Seguro Social (INSS), no Recife.

Porque hoje quando eu falo de ancestralidade, é uma ancestralidade muito nova, fui atrás do reconhecimento dessa ancestralidade, agora, com uma pesquisa que fiz para o espetáculo *Trilogia do feminicídio*, de 2019, um convite do diretor Eric Valença. Ele me colocou em confrontações e comecei a descobrir. Quando eu comecei a admitir para mim mesma que a violência doméstica que minha avó sofreu, como ela arrancou a minha mãe desse ponto de pobreza. Porque ela era uma mulher analfabeta, que lavava roupa para fora e decidiu que a filha ia estudar. Então, todo o confronto com o marido era porque a filha estava na escola, ou porque a filha estava estudando e não estava lavando roupa, ou costurando, nem nada.

Minha mãe estudou, foi professora, se formou em enfermagem, e depois passou num concurso do INSS, no qual ficou até o momento do falecimento. Minha mãe meio que estava

deslocada também das suas raízes, ela foi uma mulher que conviveu eminentemente com brancos, então minha convivência com brancos, num universo branco, é muito maior, é tão grande que me fez meio que desconsiderar o fato de que eu era uma negra no meio daqueles brancos. A minha postura hoje, onde eu chego, eu chego! Eu nunca cheguei de cabeça baixa, achando que porque eu era negra, porque eu era pobre... Isso vem da minha mãe, vem da força do que minha mãe me dizia.

Quando você considera toda essa bagagem que você trouxe, o teatro é assim, ele abarca preto, branco, baixo, ele, ela, quem é, quem não é. Eu nunca me senti discriminada dentro do teatro. Vivi eminentemente minha vida toda dentro do teatro, com pessoas do teatro, então essa discriminação, para mim, é de hoje. Eu nem percebia isso, quem me discriminou, discriminou à toa. Hoje, eu penso: "O que é que eu vivenciei?", cinco anos sem teatro, sem interpretar. Como eu via isso como um oco antes de conhecer essa coisa da ancestralidade, de valorizar o passado, como eu via isso como um tempo perdido.

Por exemplo, cinema, eu perdi muito esse *boom* do cinema, principalmente, pernambucano, recifense. Eu não sou participante dessa cena, dessa produção que houve, por conta que eu justamente morava fora. Mas também eu estou adorando conhecer a galera agora. Antes de morar fora, até então, eu só fazia personagens "pequenos", digamos assim, eu fazia muita coisa, mas nas peças de teatro nada tão destacado como foi *Angu de sangue*, 2003, que criou nosso grupo Coletivo Angu de Teatro, existente até hoje. É um grupo que também vem se reinventando pela pandemia. Então desde o prêmio do Itaú Cultural, Arte como Respiro, que nós estamos vivenciando essa coisa de abraçar a tecnologia, de correr atrás, superarmos todas as dificuldades para estarmos fazendo, para estarmos diante de uma nova situação. Já estamos fazendo nosso 5º trabalho online, não ao vivo, mas com vídeo gravado.

Prof. Rodrigo Dourado - Gheuza, muito obrigado. Muita história também! Como a gente está nesse processo aqui de tentar criar uma jornada, uma trajetória historiográfica, queria citar

algumas coisas que aparecem na fala de vocês e outras que me ocorrem. Queria retomar a presença de João Ferreira, um ator que foi do Teatro Popular do Nordeste (TPN), faz a *Paixão de Cristo* em Nova Jerusalém há mais de 50 anos, então é uma presença negra fundamental. Queria lembrar de Fábio Caio e Fátima Caio que são lideranças do grupo Mão Molenga Teatro de Bonecos. Queria lembrar de Evânia Copino e Luiz de Lima Navarro, duas figuras destacadas do Teatro Cabense (Cabo de Santo Agostinho/PE).

Queria lembrar de Didha Pereira, que Samuel já citou, e Nazareno Petrúcio, os dois estiveram ligados ao Teatro Ambiente do Museu de Arte Contemporânea de Olinda (MAC/PE). A primeira montagem de *Chico rei* foi em 1977, pelo Teatro Ambiente, com direção de Nazareno Petrúcio. Em 1980, eles montaram uma peça importante, *Ritual - rito atual*; Zé Ramos, também já citado aqui, e que foi do Teatro Hermilo Borba Filho, de Marcus Siqueira, também nos anos 1970 em Olinda, participou dessas montagens do Teatro Ambiente do MAC. Tenho a impressão, mas não a certeza, que é o primeiro momento em nossa história que um grupo utiliza as religiões de matriz africana, tanto em *Chico rei*, como em *Ritual - rito atual*, como um projeto artístico, de pensamento sobre o corpo, sobre o ator, a atuação, treinamento, sobre a matriz espetacular da religião.

Então veja que tem esse cruzamento, é muito doido porque o Teatro Ambiente do MAC nasce sob a influência da *performance*, dos estudos da *performance*, da noção de *Environmental Theatre*, esse teatro ao ar livre, em espaços alternativos, em que a plateia e os atores se misturavam mais, que rompia com as fronteiras palcos-público. Vai se voltar para esse ritual africano, para esse ritual afro-brasileiro como uma fonte espetacular, isso é muito bonito. Acho que talvez seja o primeiro grupo que tenha um projeto assim, pensando a presença negra na cena pernambucana, a partir dessa raiz do ritual.

Queria citar também Emanuel David D'Lucard, diretor e ator, de Camaragibe (PE); Sebá, da Cia. Feira de Teatro Popular, de Caruaru (PE); e depois queria que Samuel falasse da relação dele

com o grupo Feira; Kléber Lourenço também poderia contribuir com esse resgate do Feira, porque é de Caruaru.

Queria falar de Romualdo Freitas, dramaturgo, ator e diretor de Arcoverde (PE); do ator Asaías Rodrigues, o Zazá, que fez *Mucurana - o peixe*, de 2006, com direção de Carlos Carvalho. Queria lembrar de Carlos Salles, diretor, negro, que durante 30 anos atuou no movimento teatral da nossa cidade. Queria lembrar uma montagem de Zé Francisco Filho chamada *Castro Alves do Brasil*, de 1998. Era uma montagem que pensava essa questão do abolicionismo, do movimento abolicionista. Lembrar de Lepê Correia, que é uma figura super importante do movimento negro de Pernambuco, participou do grupo Vivencial de Olinda, do Teatro da Criança do Recife, de vários trabalhos em teatro na cidade. Lembrar de Arthur Canavarro, que foi meu aluno, e que está aí fazendo uma trajetória no cinema de Pernambuco, mas também no teatro, esteve, por exemplo, na montagem de *O Beijo no asfalto*, de 2012, com direção de Cláudio Lira.

Lembrar de *Sobrados e mocambos*, que Gheuzza citou, uma montagem em que Marconi Bispo estava. Ele a cita no *Luzir é negro*, de 2016, espetáculo do grupo Teatro de Fronteira, dirigido por mim, no qual ele faz uma tomada de consciência dos muitos processos racistas que aconteceram em sua vida, inclusive durante essa montagem de Hermilo. Queria fazer citação a Uziel Lima, um importantíssimo cenógrafo, diretor, figurinista, diretor de arte da cidade do Recife. Fez muito teatro, teatro para a infância.

Lembrar de Américo Barreto, que foi do Grupo de Teatro Vivencial, figura importantíssima que hoje está no mundo das quadrilhas. E queria lembrar ainda da presença das trans e bichas pretas, como na Trupe do Barulho, por exemplo. Lembrar de Gil Araújo, que foi uma atriz, mulher travesti daqui do Recife, super importante para essa cena *underground* da cidade. Então tem também a presença das trans e bichas pretas, nesse teatro besteirol, cômico, nesse teatro comercial que se fez no Recife nos anos 1980, 1990 e 2000; e no circuito de *shows* noturnos da cidade.

Gheuzza - Sharlene Esse, atriz até hoje, maravilhosa.

Prof. Rodrigo Dourado - Exatamente!

Iná Paz - Então, gente, temos Kléber Lourenço, me sinto muito honrado com a presença de vocês três aqui. Muito grato também, quero agradecer a Dourado também pela iniciativa. Lourenço é ator, encenador, bailarino, montou um espetáculo chamado Negro de estimação, que ficou em repertório por 13 anos, em apresentações aqui no Brasil e fora também. Eu fiquei muito curioso por esse espetáculo; e já queria saber se tem alguma previsão de voltar, de apresentar aqui para a gente ver?

Kléber Lourenço - Oi, gente! Primeiro, queria dizer que eu estou bem feliz de estar aqui com vocês. Rodrigo, obrigadão por esse convite, que massa encontrar com Gheuzza e Samuel, reencontrar aliás, mesmo que virtualmente. Eu acho que estamos vivendo um momento em que as coisas estão se reencontrando, as pessoas e as coisas estão se ligando, se interligando. Vi a Gheuzza em cena muitas vezes, assim como Samuel, então é muito bacana estar aqui. Respondendo a Iná, o espetáculo tem 14 anos que eu faço, mas dei uma paradinha. *Negro de estimação* morreu, por que eu acho que... A última temporada que eu fiz, 2019, aqui em São Paulo, ganhou uma outra conotação, mais visibilidade ainda por conta da discussão que a gente está vivendo em relação a isso. Então acho que o espetáculo é super bem vindo, mas eu estou em um momento de tentar produzir outras coisas, então aparentemente eu não vou apresentá-lo, por enquanto.

Vou tentar puxar também uma jornada historiográfica para dizer de onde eu venho. Eu sou caruarense, comecei a fazer teatro muito pequenininho, na verdade eu nasci em Caruaru e saí de lá com cinco anos de idade. Meus pais foram morar em outra cidade, morei em Alagoas, depois no Pará, morei no interior de Pernambuco, em Palmares. Então, eu vivia muito em trânsito desde muito cedo, o trânsito é um caminho que faz parte da minha formação como pessoa e artista também. Toda a minha família é de Caruaru, meus avós são de Caruaru e eu, mesmo morando em outra cidade, ia muito para lá, duas vezes ao ano para passar as férias. E era nesse momento das férias que eu tinha contato com as

tradições familiares, toda a família da minha mãe, e a do meu pai também, mas a minha mãe tem uma parte da família que é negra retinta e todos os costumes ligados a uma negritude.

Eu já vivenciava, desde muito cedo, em casa, minha mãe era ligada ao Candomblé e à Umbanda, minhas tias também, portanto desde pequeno eu tenho contato com essas matrizes afro-diaspóricas, afro-brasileiras, já nesse campo da religião. Mas sendo esse menino que vai pela educação, sendo educado por esse mundo ocidental que a gente vivencia. Então fui fazer balé clássico, fui estudar balé, *jazz*, dança popular, tudo ao mesmo tempo. Então essa coisa misturada já está na minha formação desde muito pequeno. Por volta dos 11 anos, mais ou menos, eu começo a fazer teatro e dança em Palmares, que é a cidade onde Hermilo Borba Filho nasceu, é conhecida como "terra dos poetas", na zona da mata sul de Pernambuco.

Eu comecei a fazer teatro amador, teatro na escola; e no amador eu fui convidado pela diretora de uma academia, Gil Sales, que é uma mulher negra, importantíssima figura na dança palmarenses, uma mulher que também fazia teatro, atriz, dançarina, coreógrafa, morreu recentemente por Covid. Ela me convidou, como naquela época tinha aquela coisa de "não tem homens fazendo dança", ela foi ao grupo de teatro de que eu participava, o grupo do Gilvam Mota chamado Grutena (Grupo Teatral Nova Arte) e convidou alguns homens para dançar. Foi quando eu fui estudar dança, dançar formalmente, antes disso eu dançava forró, dançava em casa, nas festas, samba, minha família, família da minha mãe, era muito ligada ao samba, pagode e essas coisas todas nas festividades, então minha formação corporal começa aí.

Já aos 13 anos de idade, ainda em Palmares, um colega, que também já faleceu, chamado João Carlos, estudava comigo no colégio, a gente montou um grupo paralelo e ele montou um espetáculo de teatro besteirol, com quatro homens no elenco fazendo quatro mulheres. O espetáculo chamava-se *As crentes* e era uma sátira ao mundo evangélico. Então, imagina eu, com 13 anos de idade, já estava de *drag*, vestido de mulher, fazendo espetáculo.

Era um espetáculo extremamente caricato, não tinha essa questão relacionada ao feminino, era uma caricatura, por isso que eu acho que era mais nesse universo *drag* mesmo. E o espetáculo fez muito sucesso na cidade, espetáculo besteiro, e a partir desse lugar de identidade, de sexualidade, é quando eu começo a traçar a minha trajetória.

Hoje, o que eu faço é como artista negro, como artista *gay*, como artista nordestino, todas essas categorias estão vinculadas ao meu trabalho. Percebo que isso está na minha formação desde muito cedo. Aos 13 anos de idade, com esse grupo de homens, que eram *gays*, a gente estava ali falando, por meio da caricatura, da nossa identidade, de questões da nossa sexualidade. Então isso muito precoce, muito cedo, e isso se dá com a descoberta da minha sexualidade também, eu vou traçando a minha trajetória na dança, no teatro, o tempo inteiro olhando para esses lugares, olhando para o gênero feminino, para o gênero masculino, para as questões de sexualidade e, conseqüentemente, de raça. Nesse momento eu não tinha uma consciência da questão da negritude, mas tinha consciência de ser negro.

E eu acho que esse lugar da consciência negra, mesmo quando Gheuzza fala: "Naquela época a gente não pensava nisso", a gente não pensava politicamente nisso, porque não existia esse espaço de fala, não existia um espaço consciente para se falar disso, mas a gente sentia tudo na pele, pelo menos eu. Na verdade, eu sentia muitos momentos de preconceito e discriminação, mas eu não tinha isso formulado, então não tinha consciência militante, política, para falar sobre isso naquele momento. Mas eu já me percebia, eu já sabia quem eu era, até porque meus familiares nunca disseram que eu era branco: "Então você é negro, você é pardo, você é moreno", como a gente fala aí. Essa consciência se dá em casa e eu vou traçando minha trajetória aí.

Por volta de 15 anos, eu volto a morar em Pernambuco, meus pais voltaram a morar em Pernambuco e eu vou morar em Caruaru. Lá em Caruaru eu vou fazer teatro popular, eu vou conviver com nomes importantíssimos do teatro pernambucano, Prazeres

Barbosa, Maria Alves, Severino Florêncio, Sebá Alves e toda essa experiência do grupo Feira, eu não cheguei a fazer espetáculos com o grupo Feira, mas o grupo era quase um fantasma na vida da gente que fazia teatro em Caruaru. A gente ia assistir aos espetáculos, a gente ia ver Mamulengo com Sebá, a gente vivia com essa linguagem do teatro popular o tempo inteiro. Eu trabalhei com Jadilson Lourenço, o músico dos espetáculos do grupo Feira, então a gente cantava as músicas dos espetáculos do grupo, nossa formação era essa coisa de cantar, dançar e atuar o tempo inteiro.

Vem um outro importante diretor que eu queria trazer para cá, que é o Nildo Garbo, lá de Caruaru, com quem eu trabalhei na Companhia de Teatro Avoar, e que é também minha primeira referência por ser um homem negro, *gay*, pobre, e muito vinculado a uma linguagem de teatro experimental em Caruaru. Então ele era carnavalesco, das artes visuais, ele adereçava escolas de sambas e chamava a gente para desfilar, a gente atuava, fazia trabalhos performáticos na rua e fazíamos espetáculos teatrais também. E Greta, porque ele era conhecido como Greta, o nome dele é Nildo, mas ele é chamado de Greta, ele é conhecidíssimo lá na cidade e é uma figura invisibilizada, por ser negro e veado, sobretudo por ser veado e pobre. Durante muito tempo no teatro caruarense o nome dele era assim: "Ah, o Greta é maravilhoso, mas é aquele criativo, aquele experimental.", e outros nomes é que apareciam nesse lugar do teatro mais tradicional.

Caruaru tem uma herança de grandes atores, que ganharam muitos prêmios nos festivais, Severino Florêncio, Maria Alves, Prazeres Barbosa, as disputas que existem ali, então existem muitas lendas nessa coisa do teatro caruarense. Eu convivi com todas essas pessoas na minha formação e eu marco esse momento de contato com o Greta porque, novamente, eu vou fazer um teatro que, de alguma forma, eu convivo com essas pessoas e que vai me trazer noções de identidade, vai me fazer querer falar dessas coisas mais na frente.

Também nessa experiência caruarense, eu fazia balé clássico e fazia danças folclóricas no Grupo de Dança Asa Branca, dançava

quadrilha, xote, xaxado, maracatu, baião, essas coisas todas e fazia balé. No final do ano fazia os espetáculos de balé clássico. Então eram os dois universos, eu ficava ali vivendo esses universos contrastantes. Num determinado momento, eu tenho contato com pensamento de dança muito contemporânea, na passagem de Airton Tenório, que é outro nome que eu quero trazer, um artista da dança, do Recife, negro, veado, que fez também uma trajetória muito bonita, muito importante para a dança contemporânea e moderna dos anos 1980, 1990 no Recife.

Fundou a Companhia dos Homens, da qual Arnaldo Siqueira, que é professor da universidade; Claudio Lacerda, Kiran Górkí, todos esses artistas fizeram parte da Companhia do Homens; Claudia São Bento acho que hoje está à frente, mas foi fundada por Airton Tenório e pela Claudia, eu acho. Airton passou em Caruaru quando eu tinha 17 anos, eu fiz uma oficina com ele e ele olhou para mim e falou: "Vai pro Recife para entrar na Companhia, dançar comigo", e eu falei: "Como? Não tem como... Vou viver como?". Um ou dois anos depois, eu faço vestibular para Cênicas no Recife, porque eu já fazia teatro, já fazia dança, eu não ia fazer outra coisa a não ser teatro, meu caminho já estava traçado. Então eu resolvi fazer a licenciatura, passei, fui para o Recife, fui atrás de Airton, mas ele já tinha ido embora do Recife, aí na minha trajetória eu cruzo com Raimundo Branco da Compassos Companhia de Danças, capoeirista também, foi do balé popular do Recife.

O Branco me convida para entrar na Compassos, meu primeiro trabalho, minha primeira companhia de dança no Recife foi a Compassos. Mudo para o Recife para entrar no curso de Artes Cênicas e vou estudar dança, fazer dança com a Compassos e começa minha trajetória no Recife. Antes disso, por conta dessa experiência com Airton, eu, muito abusadamente, invento de fazer um solo lá em Caruaru, meu primeiro solo já foi lá nos 16, 17 anos. Porque eu falava: "Gente, só tem balé clássico, dança popular aqui na cidade, eu quero fazer uma dança que misture teatro com dança", e, naquela época, tinha "essa tal da dança contemporânea". Eu, muito afoitamente, juntei uma galera, chamei Severino

Florêncio, Ednilson Leite, chamei uma galera e montei esse trabalho que se chamava "Existencial".

Era um trabalho de dança, e já nesse trabalho, tinha um momento em que eu dançava de saia, já tinha uma coisa para os arquétipos femininos. A questão do feminino e da sexualidade estava atravessando o tempo inteiro, é um trabalho que, hoje, quando eu assisto ao VHS, eu digo: "Gente, era muito ruim". É o clichê, do clichê, do clichê, mas era aquilo que eu tinha de formação naquele momento, mas muito nisso nas questões da identidade também. E esse trabalho circula, vai para Petrolina (PE), para Garanhuns (PE), para o Recife, e um tempo depois eu vou para o Recife e Branco me chama para Compassos.

Depois da Compassos, enquanto eu fazia faculdade, eu entro para o Grupo Grial de Dança, quando a Maria Paula Costa Rego volta da França, vai montar um trabalho, faz uma audição, na verdade antes disso eu fiz uma audição com Henrique Schüller e passei para fazer um espetáculo também só com homens, aí o espetáculo não vingou porque Schüller foi embora e eu entro no Grial. No Grial, fico sete anos, vou me perceber muito como esse artista pesquisador, ainda mais. Porque o Grial tinha essa intenção de pensar uma dança brasileira, a partir de corpos brasileiros, das matrizes populares do Recife, uma companhia fundada por Ariano Suassuna, nessa herança lá do Teatro Popular do Nordeste (TPN, 1960-1975) também.

Vou me deparar na faculdade com Hermilo Borba Filho, com a importância de Hermilo para o teatro. Porque na época que eu morava em Palmares eu não sabia, eu conhecia mais Hermilo como poeta do que como uma figura do teatro. No Recife, vou fazer trabalhos sobre o TPN, até para a disciplina do Professor Marco Camarotti. Na universidade é o momento em que eu começo a me deparar também, a partir dos estudos, com essas questões da identidade. Quais as minhas memórias pessoais nos processos criativos. Eu acho que tem uma diferença no teatro, por exemplo, mesmo que a gente fizesse espetáculo sobre questões de negritude,

eram, na maioria das vezes, trabalhos que retratavam historicamente a condição do negro.

Por exemplo, *Sobrados e mocambos*, uma montagem que eu vi duas vezes, e, de fato, ela foi montada pela primeira vez pelo TPN, depois foi montada pelo Grupo de Teatro Vivencial de Olinda (1974-1982), depois foi Antonio Cadengue e eu quero montar esse trabalho. Na verdade, a minha primeira proposta de pesquisa de mestrado era uma montagem de *Sobrados e mocambos*, exatamente, tentando mexer nessa dramaturgia. Porque a dramaturgia de Hermilo, por mais que o texto seja irônico, que no final ele aponte para o tropicalismo, mas ele faz um retrato historiográfico da condição do negro, escravo é escravo, branco é branco. Tem uma dosagem de ironia muito grande e eu tenho interesse em refazer isso, com outros olhares dramatúrgicos sobre isso.

O que eu quero dizer é que muitas dessas montagens traziam o negro para a cena, às vezes nesse lugar historiográfico, ou não num lugar de protagonismo, ou de falar de sua realidade, ou também dessa memória, dessa vivência ser considerada como elemento primordial para o processo criativo. Percebo que isso é uma diferença que a gente pode apontar se observar essas montagens mais antigas e, sei lá, quando começa, no início dos anos 2000, uma reviravolta disso em relação às questões de identidade na cena. A questão de raça, de sexualidade, a questão de gênero, ela começa a vir como protagonista, ela começa a vir para o primeiro plano, de voz ativa. Quase como se você tivesse o tempo inteiro querendo falar também das suas memórias, fazendo uma ligação com o passado, desse passado historiográfico, mas reescrevendo, é criar uma contra narrativa. Acho que a diferença está um pouco nisso.

Eu não estou querendo negar a importância dessas montagens anteriores, elas são importantes, porque naquele momento o teatro moderno assim que era feito, mas eu fico me perguntando como eram os processos internos nessa relação de atores brancos e atores negros. Isso fica como questões para a gente avançar pesquisando. No início dos anos 2000, dentro da universidade, quando eu me

deparo com essas discussões sobre identidade, eu resolvo sair do Grial em determinado momento, depois de sete anos, e começo a desenvolver um trabalho mais autoral. Em parceria com um monte de criadores, com os professores da universidade, Marcondes Lima, grande mestre e parceiro, importantíssimo nas minhas criações, no primeiro trabalho que eu criei; Arnaldo Siqueira também e outros professores. Porque eu tinha um interesse em aglutinar linguagens, então eu chamei pessoas das artes visuais, da literatura, enfim.

No início dos anos 2000, começo a desenvolver trabalhos solo de novo, esses trabalhos solo vêm muito inspirados, hoje eu percebo, inconscientemente, por essa experiência anterior, lá de trás. De já ter feito espetáculos, aos 13 anos, com homens *gays*, já ter trabalhado com Greta, que era um homem pobre, *gay* e negro; com Gil Sales que era uma mulher negra, que também era vista na cidade como: "Ah ela é atriz, dançarina e tal", ela é outra figura assim. Então esses estereótipos que são carregados e toda essa experiência de trás, ela vai desembocar nas minhas escolhas no início do ano 2000 quando eu começo a ir para esse campo solo.

Faço um trabalho chamado *Jandira* (2005), que circula bastante, que começa também a me encaminhar nessa experiência mais autoral, e depois vem o *Negro de estimação* (2007) que é o trabalho que me faz mergulhar nessa discussão sobre racialidade, a partir do texto de Marcelino Freire e com a codireção de Marcondes Lima. No *Jandira*, eu falo sobre questões de gênero a partir do arquétipo feminino, de uma maneira performativa, poética; e no *Negro de estimação* (2007), eu falei: "Poxa, Marcondes, me ajude a achar material dramático que eu possa falar sobre essas questões da minha memória familiar e tal". Ele me apresenta o livro de Marcelino, *Contos negreiros*, que tinha acabado de ser lançado: "Lê esse livro!". Eu li o livro e falei: "Poxa, tem muito a ver comigo, muito a ver com muitas coisas, inclusive pessoais". A gente começa a montagem desse trabalho, que circulou muito pelo país, foi para Portugal, Espanha, África, é um trabalho que me trouxe muita possibilidade de encontro.

Porque também comecei a entrar no cenário de uma circulação política, saí do Recife e comecei a participar de festivais produzidos por artistas negros do Brasil, o Encontro de Matriz Africana em Porto Alegre pelo Jessé Oliveira; no Rio de Janeiro, o Festival Olanadé. Encontrando essas pessoas, comecei a perceber essa dimensão mais política e mais militante mesmo da questão. A partir disso, fui desenvolvendo outros trabalhos.

Ainda no Recife, tive contato com João Ferreira, dirigi um trabalho chamado *As três viúvas de Arthur* (2005), no qual João era ator junto com Hermila Guedes, ele ensinava muito para a gente, eu um moleque de 20 e poucos anos, minhas primeiras experiências dirigindo. João estava lá; Zé Ramos também, tive a oportunidade de trabalhar com ele quando dirigi *O Auto do salão do automóvel* (2012), uma montagem em ligação com o TPN, com Hermilo. Zé Ramos é uma figura importantíssima na relação dessa montagem, enfim, são muitos cruzamentos.

Samuel, lembro de você quando eu tinha 13 anos de idade, você ia para Palmares com Didha Pereira, com toda essa galera, com a montagem de *Minha infância querida*, de 1992. Lembro de você, Taveira Júnior, Cida Duarte, Célia Regina. Depois, vi montagens do Vital Santos em que você estava em cena e me reencontro com a sua trajetória no Recife. Depois do Recife, venho para São Paulo. Aqui, me deparo com um grupo de mulheres negras da periferia, As Capulanas Companhia de Arte Negra. Elas me convidam para fazer parte do grupo e assinar a direção de alguns trabalhos. Eu fiquei sete anos trabalhando com elas, assinei a direção de dois espetáculos, participei de outros projetos também, a gente fez videoarte, fez leitura dramática.

Essa grande experiência também acho que vai verticalizar esse meu interesse nas questões de racialidade na arte, mas o tempo inteiro cruzando isso com questões de sexualidade. Acho que é isso gente, então agora a gente abre para conversar, falar um pouco desses traçados artísticos e acho que justifica um pouco das minhas escolhas hoje.

Prof. Rodrigo Dourado - Maravilha, Kléber! Queria lembrar de uma coisa, a gente começou a disciplina de Teatro em Pernambuco falando sobre narrativa, sobre poder, registro, documento e falando, sobretudo, sobre quem conta a nossa história, como conta a nossa história, a história teatral. E que experiências de poder estão por trás desse poder de contar a história, desse poder de dizer o que é histórico, de dar visibilidade a algumas coisas e a outras, não. Se você olhar para a história da modernidade teatral em Pernambuco, começa ali nos anos 1930, com Samuel Campelo, quando começa o Grupo Gente Nossa, quando começa o desejo de fazer um teatro pernambucano, que não seja somente passivo, que não seja somente receber, receber, mas que também possa ter protagonismo; você, basicamente, tem uma história branca dessa modernidade. Porque você tem Samuel Campelo, depois tem Valdemar de Oliveira que vai ser uma figura hegemônica. Se você olhar a história do Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP) é uma história, fundamentalmente, branca, que reproduz o padrão europeu de teatro, que o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) andava fazendo em São Paulo.

Você tem o Teatro Popular do Nordeste (TPN), que apesar de beber nas raízes da cultura popular, Hermilo é um mestre, Suassuna também, mas se você olhar para as duas figuras que protagonizaram, Hermilo e Suassuna, tanto o Teatro de Estudante de Pernambuco (TEP) quanto o Teatro Popular do Nordeste, são dois homens brancos. Se você olhar depois, para os anos 1970, aí sim você já vai ter uma contra-história, uma história do movimento de contracultura, que está ali em Olinda principalmente, o Teatro Experimental de Olinda, o Vivencial, o Teatro Ambiente do MAC, o Teatro Hermilo Borba Filho (THBF), aí sim você já vai ter uma contra-história, uma história diferente, começam a surgir outros sujeitos nessa cena. Se você olhar para esta história, de 1930 até 1970, inclusive você vai ver muito *blackface*.

Kléber Lourenço - Também localizo um pouco aí, mais ou menos nessa experiência do TPN, na tentativa, sobretudo, depois, do Movimento Armorial, de produzir uma cena em que os

brincantes populares estivessem presentes com o que eles chamavam de arte erudita. Eu acho que aí a gente localiza uma certa presença negra. A crítica que faço é exatamente isso que eu estava tentando falar antes e estou tentando trazer para minha pesquisa de doutorado hoje, é como essa representação se dava, que é isso que você está falando. Era uma representação, nesse caso, alegórica do *blackface* e até na tentativa do Armorial de trazer os brincantes populares, porque esses eram negros, mestiços. Então esses brincantes populares, eles vão para a cena sem voz, eles vão para a cena como elementos simbólicos de uma busca, de uma arte. É um lugar de uma arte construída a partir daqueles símbolos, da cultura popular e da arte erudita. Então é uma fusão que, na verdade, não é uma fusão, porque esses elementos continuam separados. No Recife, a gente convive muito com essa presença negra na cultura popular e não fala dela. Não fala dela como um lugar de protagonismo ou de presença autoral e tudo mais. O negro, talvez, estivesse presente desde sempre ali, mas em um campo de representação, que muitas vezes era alegórica e violenta, como a do *blackface*.

Prof. Rodrigo Dourado - Isso, muito bom Kléber! Só para fechar um pouco essa jornada, se você olha para os anos 1980, que é a geração dos encenadores mais experimentais, você também vai ter, fundamentalmente, homens brancos: Antônio Cadengue, Zé Francisco Filho, Carlos Bartolomeu, Guilherme Coelho, Carlos Carvalho, você vai ter, fundamentalmente, uma geração de encenadores homens brancos. Não sei se Carlos Carvalho se percebe como homem branco, não sei realmente. Você tem João Falcão, nos anos 1980, também Zé Manoel, Manoel Constantino, mas todos homens brancos.

Se você olhar para os anos 1990, eu vou pinçar só uma figura importante dessa jornada dos anos 1990, que é a Companhia Teatro de Seraphim, que é "o" grupo dos anos 1990, a partir da montagem de *Em nome do desejo*, apesar de terem montado *Sobrados e mocambos*, é um grupo fundamentalmente branco, com escolhas brancas. Um teatro baseado na literatura, na grande dramaturgia, nos clássicos

européus, nos clássicos brasileiros, eu falo como projeto, né? Mesmo que seja um grupo que tivesse atores e atrizes negras e negros, mas, fundamentalmente, a forma de pensar o teatro era muito branca. Então, veja que é isso, a nossa história ela é fundamentalmente branca, ela é contada desse ponto de vista, então a importância disso aqui é fundamental, dessa nossa conversa.

Gheuzza Sena - Participei de um programa do canal Curta, que se chama *Caixas mágicas* com direção de Hilton Lacerda, 2020. Participei num episódio do Luís Marinho, em que o Hilton trabalhava o texto teatral *Um sábado em 30*; e participei de outro episódio baseado em *Sobrados e mocambos*. E eu fiz a Boceteira, uma personagem pela qual eu babava, quem fazia era Lúcia Machado, divinamente, na montagem da Seraphim. Eu faço lá no *Caixas mágicas* e retomei esse texto, assim, sob outra ótica, porque se vocês virem o *Caixas mágicas*, ele tenta trazer esse viés histórico a partir do embate, que houve na época, entre o Hermilo Borba Filho e o Gilberto Freyre. Então é muito interessante vivenciar esse trabalho a partir dessa ótica. Eu que tinha entrado, na montagem teatral, como uma mera Escrava 1, ou Escrava 2, ou Escrava 3, nem me lembro mais.

Kléber Lourenço - Gheuzza, quando eu escrevi o projeto de mestrado, em 2013, era exatamente fazendo essa releitura a partir dessas figuras e por conta desse embate do Hermilo com Gilberto. Então, o Hermilo já estava querendo apontar uma mudança aí, mas o texto ainda é historiográfico, ele só retrata uma realidade por mais irônico que ele seja. O que eu acho interessante é pegar um elenco negro que revisitasse essas narrativas, era isso que eu estava tentando fazer lá no mestrado em 2013. Eu propus isso, fazer uma montagem, inclusive, na época era só com homens, para polemizar ainda mais, mas era visitar essa narrativa, reescrever essa ótica, até se chamava *Dos mucambos aos sobrados*.

Gheuzza Sena - Estava me lembrando que fiz, também, *Alheio* (2000), direção de Cláudio Lira e Leidson Ferraz, e só tinha eu de negra. Era um grupo de hippies, e que tinha quantas pessoas em cena... deveria ter umas 11 pessoas em cena e três cantores. Na

época não tinha negros, só tinha euzinha de negra nessa montagem que tinha tanta gente, poderia ter mais um negro, sim.

Kléber Lourenço - Eli Maria, que é uma mulher negra, que faz essa montagem e é da música e do teatro. Porque eu acho que, começando os anos 2000, quando vem essa ruptura com o Coletivo Angu de Teatro e outros grupos, vão surgir esses nomes, a Gheuzza Sena, Carlos Ferreira, Calixto Neto, Eli Maria; Samuel, logo em seguida, com o Poste vai também redimensionar o trabalho dele para essa questão da racialidade. Acho que do início dos anos 2000 para cá, onde eu estou focando a minha pesquisa atualmente, vai começando a se criar aí uma mudança.

Samuel Santos - Deixa eu retomar alguns pontos, a questão do Hermilo, aliás do Teatro Popular do Nordeste, em relação à pesquisa. Um dos diretores da *Paixão de Cristo*, de Nova Jerusalém (PE), tem o Carlos Reis e tem o Lúcio Lombardi. Lúcio me falou o seguinte, o trabalho de Hermilo ficou muito na pesquisa e não na prática. Esses corpos populares, do Mamulengo, Cavalinho Marinho, das figuras, das expressões populares, ficaram no campo teórico, no campo da pesquisa, mas no campo prático, no campo de trazer essas conexões... esses atores se transformarem, pegando esse campo da pesquisa, não aconteceu de fato. No máximo o que eles colocavam era uma máscara do Mamulengo.

O primeiro livro que eu li dele, se não me engano, é *Diálogo do Encenador*⁴. Falando em Hermilo no sentido da adaptação que ele fez, como vocês falaram, mesmo que seja irônico, ele traz uma visão ainda do autor Gilberto Freyre, da democracia racial. Quando Kléber diz: "Eu como homem negro, se fosse dirigir, a minha visão seria outra", ou seja, ele está no olho do furacão, ele sabe onde bate. Então é preciso ter esses olhares e não um único olhar, como Rodrigo Dourado colocou, um único olhar eurocêntrico, de fórmulas repetidas, a gente precisa colocar o nosso, a gente precisa ter o nosso, então é importante.

⁴ BORBA FILHO, Hermilo. *Diálogo do encenador*. Recife: Imprensa Universitária, 1964.

Quando Gheuzza diz: "Eu não sofri discriminação", talvez ela não tivesse percebido que estava sofrendo, mas claro que ela sofreu. As grandes montagens da nossa época, onde estavam os atores negros nas grandes montagens? Gheuzza estava nela, até estava, mas não naquelas que a gente conhece. Então, Gheuzza por melhor que fosse, ela não seria boa o suficiente, ela é negra e não pode fazer *Um bonde chamado desejo*, porque não tem personagens negros. Oi? Como assim? O que seria um personagem negro, além dos históricos? Então tudo isso é preciso entender, ampliar, a gente precisa ampliar esse olhar.

O poeta que eu citei hoje, perguntaram para ele: "França, a questão da negritude para você?", ele disse: "Olhe, eu tenho 50 anos, eu só sou negro metade da minha vida, a outra metade eu não era negro porque eu não tinha essa consciência". E quando a gente começa a adquirir essa consciência, se abrem portais, caminhos, a gente começa a quebrar esses dogmas, sejam religiosos, sejam dos estereótipos do negro aqui ou ali. A gente fica reclamando: "Pô, o cinema pernambucano não chama a gente". Vamos construir o nosso? E lamento por esses diretores que têm uma visão ainda muito antiga de que personagens negros são os que vestem aventais. Personagem negro é advogado, ele pode ser juiz, ele pode ser tudo. Então, além de ocupar, a gente tem que decolonizar e construir o nosso, seja no cinema, no teatro, em todas as áreas.

Gheuzza Sena - Na verdade, acho que fui mal interpretada na minha fala quando disse que não sofria discriminação, posso ter sofrido mil e uma discriminações... Repito, a vivência da minha mãe, a postura, ela não deixou espaço para que eu me amuasse, sabe? Então, hoje eu tenho várias percepções, posso dizer que fui discriminada e que não fui discriminada, porque para mim não significou nada, nunca baixei a cabeça, está entendendo? E aconselho a não fazer isso.

Kléber Lourenço - E no teatro é muito isso, mesmo que a gente possa, como sujeito negro, que tem subjetividade, fazer Blanche du Bois, personagem de *Um bonde chamado desejo*, fazer outros trabalhos ou acessar dramaturgias universais, é interessante

perceber se essas dramaturgias universais falam sobre uma perspectiva que é sua. Fazer uma Blanche du Bois, eu posso fazer? Eu posso fazer, mas será que aquele texto não está retratando uma realidade pequena, burguesa, que não é a minha?

Gheuzza Sena - Alguém viu aqui *Marilyn, Marilyn*, de 2000?

Prof. Rodrigo Dourado - Lá na Rua do Bom Jesus?

Gheuzza Sena - Isso. No Bar Calypso. Você lembra qual era a temática? Porque quando você diz assim... se eu não fosse fazer o papel de empregada em *Amor te amo*, por exemplo... Obviamente, eles não iam abrir mão de ser uma negra ali, até porque o papel dela... Ela tinha sido escrava do cara, ele tinha se deitado com ela porque ela era... Não era mais escrava, mas tampouco tinha para onde ir, então ela ficou ali. No *Amor te amo*, a minha personagem ficou ali naquele papel, servindo à casa mesmo sendo escravizada. E no *Marilyn, Marilyn*, texto de João Falcão com direção de Guilherme Coelho, só poderia ser uma negra que fizesse, porém o texto era super discriminatório. Esses dias eu estava batendo papo com Magdale Alves, a atriz que dividia a cena comigo, a gente cogitando... até falei com Nínive Caldas, também atriz: "Vamos montar?". Era uma discussão com o produtor André Brasileiro, do Coletivo Angu de Teatro: "Vamos montar Marilyn, Marilyn novamente?", mas aí a gente foi ver o texto, tipo, a personagem se acordava e dizia: "O que é que eu estou fazendo aqui no corpo dessa macaca?", era a primeira frase! A história era de um espírito da Marilyn que baixou, o espírito baixava nas duas irmãs, e a primeira aparição da Marilyn era no corpo da negra. Tem coisa que não cabe mais.

A gente foi resgatar agora um texto de Marcelino Freire, de 12 anos atrás, inclusive gravamos, a gente faz um metateatro, digamos assim, a gente faz o texto, interpreta o texto e ao mesmo tempo discute sobre o texto, porque fala da gordofobia. Fala de uma gorda que caiu na rua, encalhou ali e não conseguiu mais se levantar, o texto gira todo em cima disso. Então Marcelino botou a mão na cabeça e a gente também, porque foi um texto que realmente ele escreveu e a gente não estava sabendo como dizer aquilo, nem

como fazer aquilo, como não cabe mais. O que a gente fez? Encenamos a discussão sobre o texto. "Deus me livre, eu não vou dizer isso", era um ator dizendo para o diretor, e para o outro: "A gente não vai fazer, não, isso vai dar uma confusão da porra". O resultado foi a obra *Fazer o quê?*, de 2021.

Se você for raciocinar, pelo menos na nossa época, só tinha papel de empregada, só papel de escravo. Hoje em dia, você está capacitado para fazer qualquer papel, e eu posso fazer qualquer papel, também posso negar. Mas, eu fazia tudo, fazia duas, três peças, uma atrás da outra, e negar, eu não negava, eu vivia no piloto automático. Todos esses raciocínios de negritude, se eu sou discriminada, se eu não sou discriminada, eu passava tudo por cima. Hoje, sou agnóstica, não sigo nenhuma religião porque eu não fui criada como Klebinho, dentro do Candomblé, eu não tenho referências de Candomblé, ao mesmo tempo minha mãe era super católica. Quando eu era adolescente, no período de Crisma, descobri o Espiritismo e, hoje em dia, frequento o Candomblé, tenho práticas do Espiritismo, critico a Igreja Católica, quer dizer, sou tudo e não sou nada, e prefiro seguir a minha consciência.

Joe Andrade - Bom dia. Antes de tudo, eu queria dizer que é muito interessante ver pessoas negras que viveram uma outra geração de ideias raciais. Eu estou vendo uma série que se chama *Por trás de seus olhos*, de 2021, no Netflix, e ao ver essa série, ela meio que comprovou uma ideia que tinha sobre o futuro, o caminho de nossos corpos dissidentes no meio de uma dramaturgia. Ali tem uma personagem negra, mas ela não é "a" personagem negra, ela é uma personagem com vivências para além da questão racial. Porque, por exemplo, sempre que a gente coloca uma pessoa negra em um papel de protagonista, a ênfase é justamente essa, a personagem negra. Taís Araújo fez a Helena negra, a não sei o que negra... Já essa personagem, é uma mulher negra, trabalhando de secretária, tem sua vida, mãe solteira e tem uma narrativa para além da questão racial. É claro que nossos corpos são um certo marcador, existe um marcador, mas esse marcador racial acaba ficando em segundo plano, pode-se dizer assim. Fico pensando se

esse não seria o caminho, o caminho dos nossos corpos dentro desse espaço.

Também estou lendo um livro que se chama *Uma vida pequena*, de Hanya Yanagihara, de 2015, e ele traz alguns personagens, a autora descreve alguns desses personagens como pessoas negras. E as problemáticas que eles vivenciam não necessariamente têm a ver com a questão racial. Eles vão ter problemas com depressão, problemas com alcoolismo, com relacionamentos, outras narrativas para além dessa narrativa racial. Fico pensando, é importante esse marcador racial, mas o caminho é continuar nesse marcador ou o caminho é construir novas narrativas, que sejam para além de narrativas raciais? A Gheuzza, ela vai interpretar uma advogada, ela não vai ser a advogada negra, o Samuel vai interpretar um médico, ele não vai ser um médico negro. Se bem que tem esse marcador, porque somos pessoas negras e tudo isso vai acompanhar a gente pelo resto da vida, mas a narrativa, não necessariamente, vai ser a partir dessa ótica. Porque somos múltiplos e temos alegrias, tristezas, e, não necessariamente, essa tristeza ou alegria têm a ver com a questão racial.

Kléber Lourenço - Oi Joe, eu acho que está junto. Eu entendo a sua preocupação de um marcador racial quando ele é visto só como a negra é a retinta, o negro é o retinto, os pardos são negros e são a maioria no país. Mas acho que está junto, porque se a gente entende que a gente vive, socialmente, uma estrutura de racismo, que é estrutural como a gente sabe, falar de tristeza, falar de violência, falar de amor, mesmo que seja pelas perspectivas de um negro, vai estar colado com a experiência de racismo. Acho que o lugar de foco é quem conta essa história. Fico enfatizando o tempo inteiro na minha pesquisa sobre essa questão da construção da subjetividade, da visibilidade, do direito de poder falar sobre qualquer outra questão, mas essas outras questões estão coladas com uma questão de racialidade, por conta de uma estrutura social.

Acho que não é perder de vista isso, porque também tem uma conotação didática, quem conta e quem vê. Por exemplo, quem vê a série, você vendo a série, você consegue ter essa percepção desse

trânsito livre dessa personagem negra, não como uma personagem estereotipicamente negra, mas como uma mulher, um ser humano negro. Talvez, quem veja de fora, que está em um outro segmento, precise de uma indicação até mais didática da questão racial, para poder perceber essa diferença. Talvez. Acho que tem a ver também com quem é que vai contar essa história, se somos nós ou se são pessoas aliadas, que estão preocupadas em contar essa história. Pessoas negras ou não negras estão preocupadas em contar essa história sob uma outra perspectiva, que é a do sujeito, seja ele negro, seja nas questões de sexualidade, a perspectiva do sujeito, essa é a charada.

Assim, vai-se construir uma contranarrativa, vai-se construir uma outra narrativa, mesmo que as questões de racismo, de racialidade estejam implícitas. Fica a nosso cargo querer dar foco ou não dar foco a essas questões. Somos nós quem vamos escolher como fazer essa narrativa. Isso tem a ver com protagonismo, com empoderamento, com construir novas narrativas, seja na dança, no teatro. As coisas estão juntas, não é descartar, é simplesmente somar. E somar tentando potencializar essas diferenças, porque também não é toda a população que tem o privilégio que a gente tem de conseguir ter essa consciência de que as coisas podem caminhar assim.

Talvez, em algumas circunstâncias, seja preciso discutir pela perspectiva racial com mais foco, discutir o racismo, discutir o preconceito, talvez seja. Dirigi dois espetáculos com o grupo As Capulanas, chamados *Sangoma: saúde às mulheres negras*, em 2013, e *Ialodês: um manifesto da cura ao gozo*, em 2018, e em ambos, eram várias histórias sobre mulheres negras, violência, saúde, amor, várias perspectivas dessa subjetividade de uma mulher negra. A questão racial ela estava entranhada, porque esses conflitos e problemas, apresentados nos trabalhos, vinham de uma estrutura racial, de uma estrutura de racismo.

Samuel Santos - Do olhar, não é, Kléber? Assinaria embaixo do que Kléber falou, não tem como descolar disso, mesmo quando a gente não fala disso. Mas só de colocar o corpo negro em cena, ele

já traz uma história, já é uma biblioteca. Por exemplo, n'O Poste, a gente tem em nosso repertório três espetáculos, *Cordel do amor sem fim*, de 2009; *Ombela*, de 2014; e a *A receita*, também de 2014. No *Cordel do amor sem fim*, em nenhum momento fala-se da questão racial, na questão do preconceito, do racismo, é uma história de amor. Mas, a forma como é colocada já traz essa essência racial, porque os elementos, os nossos elementos ancestrais, eles estão na cena. *Ombela* também fala da chuva, a chuva cai e deixa duas gotas que se transformam em várias entidades, fala da questão da energia feminina, não é a mulher, é a energia feminina, a energia feminina está em tudo e em todos.

Não fala sobre o racismo, o único que talvez fale, mas não de uma forma explícita, é *A receita*, que conta a história de uma mulher negra, que apanha todos os dias do marido, certo? Ela fala, por exemplo: "Em casa tinha uma visão preta...", ela começa a fazer vários personagens, o patrão chamando: "Prrrrretaa", a patroa: "Preeeeeta", a filha: "Ela é preta mamãe, ela é preta.", uma visão preta e branca. Eu falei sobre a questão do racismo com outro olhar, com outra narrativa. O afrofuturismo está aí também, é uma nova narrativa para a questão da pretitude. Não tem como fugir, quando a gente vai ver, está tudo nesta encruzilhada, cruzando o mesmo ponto, na mesma gira, cantando o mesmo ponto, só de formas diferentes.

Gheuza Sena - Inclusive como você vai eleger isso e com quem você vai eleger estar, com quem você vai escolher, com quem você vai se juntar, misturar, estudar e trocar. Então o Samuel está aí, no que a gente chama de o quilombo urbano, produzindo muita coisa, estudando muita coisa, se fortalecendo, porque ele realmente optou por seguir essa linha de trabalho e se fortalecer dentro dela. Aí está também como a gente vai modificar, é não aceitar mais certas coisas, certos textos, certos tipos de trabalho, e você fazer o seu, a partir dos seus pares, a partir da história de cada um e você se fortalecer dentro disso, não dando mais espaço para os outros.

Eu sempre gosto de citar Spike Lee, porque é o exemplo claro do gueto no cinema: "Ah, não vão dar espaço para a gente, não tem

história para a gente, não? Então a gente vai se juntar e vamos criar a nossa própria história, eu só vou trabalhar agora com o câmara negro, o roteirista negro, os atores negros, a camareira é negra”, entendeu? Vou aqui fortalecer e falar sobre aquilo que a gente quer falar. Vamos falar que somos advogados, que temos talentos, que tocamos muito bem, que dançamos muito bem, que somos inteligentes e temos nossa própria produção e acabou. Hollywood engula de garganta abaixo porque isso é bom e isso aqui vende. Então esse é um exemplo que a gente tem a seguir, a gente vai se juntar com a galera da gente e vai produzir as nossas próprias coisas, falar sobre aquilo que a gente está a fim de falar e que deve ser falado.

Luciano Pedro - Em algum momento vocês se depararam com algum personagem que vocês pensaram muito se deviam fazer ou não por questões raciais? E pensaram tipo: "Ah, isso para outros corpos não é um problema, mas para mim, pode ser". O que fazer? Se sim, como foi o processo de aceitar ou recusar?

Samuel Santos - A resposta talvez seja o contrário. Pelo contrário, me chamaram para fazer um príncipe, em *Branca de Neve*, de 1993, eu tenho no meu currículo, direção de Didha Pereira. "Eu fazendo um príncipe?", eu não entendia, isso 20 anos atrás mais ou menos. Eu fazer o príncipe, não era para mim. Hoje, seria diferente a minha indagação: "Por que não é para mim?". Então a minha resposta em relação a aceitar ou não papel, eu fiz um príncipe e na época eu não concebia, achava que não podia fazer o príncipe. Hoje é: "Por que eu não posso fazer? Faço sim!". É isso.

Kléber Lourenço - A gente vê como, às vezes, a gente está muito condicionado com o estereótipo do que é ser negro, inclusive. Eu mesmo fazendo um espetáculo chamado *Negro de estimação*, nesse trabalho as minhas partituras de dança são muito híbridas, não estou dançando dança afro ali, especificamente. Ao primeiro olhar, poderia ser, para poder me identificar como negro, eu teria que estar dançando dança afro. Tem gente que ainda diz: "Mas você não é negro, como é você fazer esse espetáculo?". Em bate papo já perguntaram "Como é fazer esse espetáculo se você não é negro?". Então eles não me identificam por não me verem

retinto, ou por não encontrarem determinados códigos que, acentuadamente, sejam os que representam a negritude. Uma discussão para a gente aprofundar nesse lugar dos papéis, da representação. Que estereótipos e tal? E de que condições também.

Fiz um trabalho chamado *O acidente*, em 2010, texto do Bosco Brasil, não tinha discussão nenhuma de racialidade, era um texto que falava do confinamento de duas personagens em um apartamento, falando sobre amor. Enquanto eu criava esse trabalho, eu falava: "Mas a psicologia dessa figura vai ser construída a partir da psicologia de um homem negro, que sofre com questões no relacionamento", era isso que eu pensava, mesmo que evidentemente não tivesse símbolos que marcassem na encenação que ali era uma encenação negra. Não digo que não é um trabalho de teatro negro, pensando esteticamente o teatro negro, mas é um trabalho onde tem um homem negro atuando.

Samuel Santos - França, o poeta de Olinda, ele diz: "Aos pretos de todas as cores."

Kléber Lourenço - Sueli Carneiro fala muito bem disso também, do ser pardo no Brasil, é muito legal.

Prof. Rodrigo Dourado - Isso seria um debate maravilhoso de se fazer, essa discussão sobre o colorismo, como se dá a percepção da racialidade no Brasil. Antes da pandemia começar, numa sessão de Teatro Fórum que mediei em uma disciplina da Universidade, primeira aula da disciplina voltada ao trabalho com Augusto Boal, já se instaurou uma discussão desse tipo: um aluno foi para a cena, atuando um personagem negro e ele, o aluno, se percebe como homem negro. Quando se abriu a roda de debate, um outro aluno disse: "Não, eu não li a cena desse jeito porque você não é negro". O aluno que estava em cena atuando, e se percebe negro, e esse era um elemento importante para aquela cena que eles estavam propondo, ficou desesperado: "Gente, eu já não sei mais o que eu sou, porque onde eu moro eu sou negro, quando eu chego aqui na Universidade vocês dizem que eu não sou, eu já estou louco". Abriu-se, então, um fórum gigante, uma discussão enorme. Então, essa discussão, no Brasil, ela é enorme! Mas tem uma questão, sim,

nos corpos que são racializados diferente dos corpos que não são racializados. Às vezes, a gente se perde nessa discussão dando carteirada: “Você é, você não é negro”, e a gente perde de vista essa questão da racialização, que incide de formas diferentes, mas incide sobre determinados corpos e em outros, não.

Samuel Santos - Odailta Alves fala que quando indagarem sobre a tua raça, tua cor, faz a seguinte pergunta: "Na época do colonialismo, do imperialismo, da escravidão, tu estaria onde? Na casa grande ou na senzala?". Parece ser uma pergunta simples, não é? Opa, você se olha assim: “É, eu sou negro”. São indagações que a gente faz, a gente acorda um pouquinho.

Prof. Rodrigo Dourado - Chegou o momento das considerações finais e da gente se despedir. Quem começa?

Kléber Lourenço - Obrigado, gente, papo delicioso, ficaria horas. Muito obrigado por ter reencontrado Gheuzza e Samuel, obrigado para todo mundo. Estou de longe, mas estou acompanhando, como eu posso, o que está sendo feito aí na cidade.

Samuel Santos - Eu quero agradecer. Lembrar que realizaremos logo mais o festival Luz Negra - O Negro em Estado de Representação, surgido em 2017. Na programação, espetáculos com *Solano Trindade: negra palavra*; teremos Luís Gama, do Rio de Janeiro; o espetáculo *Transpassar* com Sophia William e Aurora Jamelo, sobre mulherismo trans; o repertório d'O Poste, com *Ombela, Cordel do amor sem fim*; espetáculos infantis com Odília Nunes, entre outras atrações. Obrigado, Rodrigo; obrigado, meninos; obrigado, Gheuzza e Kléber.

Gheuzza Sena - Gente, mandando um beijo e um abraço para cada um, agradecendo demais a Rodrigo por esse espaço, esse convite maravilhoso. com cada um de vocês espero encontrar pessoalmente, para que a gente consiga trocar de forma presencial. O teatro se renova com vocês, e nós estamos aqui com essa bagagem, espero realmente ter contribuído com essa falta de história documental que está por aí.

Prof. Rodrigo Dourado - Muito obrigado, mais uma vez, vocês deram uma aula.

2. PRESENÇA DA MULHER NA CENA PERNAMBUCANA

Convidadas: Hilda Torres, Luciana Lyra e Natali Assunção

Data de realização: 11/03/2021

Editor Principal: Rodrigo Dourado

Revisão de dados: Andrea Veruska

Consultoria de revisão: Vika Schabbach (Professora de Teatro da UFPE)

Prof. Rodrigo Dourado - Hoje, a gente está realizando o segundo debate de uma série de encontros da Disciplina Teatro em Pernambuco, da Universidade Federal de Pernambuco. No início deste semestre eu trouxe para os estudantes um apanhado de nossa bibliografia teatral, fiz uma revisão de literatura com eles, a partir de minha coleção particular sobre o teatro pernambucano, uma coleção modesta, mas interessante. Entre as publicações que eu mostrei estão algumas sobre mulheres, sobre a presença de mulheres na nossa história, como Geninha da Rosa Borges¹, Leda Alves² e Diva Pacheco³. Lembro também que apresentei as publicações *Você tem muito jeito pra isso, menina: histórias sobre Diná de Oliveira, a primeira dama do teatro pernambucano*, de 2018⁴; e o *Dicionário Atrizes de Pernambuco: paisagem das décadas de 1930 a 1970*,

¹ MELO, Maria do Carmo Barreto Campello de. **Geninha total**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2008.

² LEÃO, Carolina. **Os múltiplos caminhos de Leda Alves**: vanguarda, cultura popular e Pernambuco. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2010.

³ RIVAS, Leda. **Diva Pacheco**: muito além do horizonte de pedras. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2010.

⁴ SIQUEIRA, Cristina. **Você tem muito jeito pra isso, menina**: histórias sobre Diná de Oliveira, a primeira dama do teatro pernambucano. Recife: Ed. do Autor, 2018.

de 2017⁵; ambos frutos de pesquisas da profa. Cristina Siqueira. Mas ainda é muito pouco diante da importância das mulheres nessa história.

Maria Eduarda Diniz - Olá gente! O nosso grupo, em sua maioria, é formado por mulheres também, coincidência. Temos no grupo Camila Bastos e Alanna Porto, entre outros. E cada um de nós ficou responsável por apresentar uma de vocês mais formalmente. Começando por Natali Assunção. É atriz, diretora, escritora, roteirista, produtora, preparadora de elenco e professora. Sua formação é em Comunicação Social, Radialismo e TV, tem especialização em Jornalismo e Crítica Cultural, fez o curso de Interpretação para Teatro do Serviço Social do Comércio (Sesc), fez mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e agora é doutoranda em Estudos das Artes Contemporâneas pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Fundadora do Amaré Grupo de Teatro, montou *Amar é crime*, 2016, e *Espera o outono*, Alice, 2018. Atualmente, atua no *Memórias em chamuscas* e através disso foram surgindo diversos trabalhos, que a gente está aqui para conhecer hoje. Estamos curiosos para saber um pouquinho de como você, mulher, está nesse cenário.

Natali Assunção - Primeiro, obrigada pelo convite, Dourado. Eu acho massa este espaço, a maior parte da minha formação foi aí, na UFPE, então para mim é sempre massa. Em especial ser convidada para o mesmo evento em que estão Luciana Lyra, minha orientadora no Mestrado; e Hilda Torres, que além de ser o amor da minha vida, é diretora de um monólogo meu: *Ainda escrevo para elas*, de 2019.

Como Maria Eduarda falou, a minha formação é meio ampla, a gente começa com Rádio e TV na UFPE, em 2009; especialização em Jornalismo e Crítica Cultural, na UFPE, em 2011; o Curso de Interpretação para Teatro (CIT) do Sesc/Santo Amaro/Recife, em

⁵ SIQUEIRA, Cristina. **Dicionário Atrizes de Pernambuco**: Paisagem das décadas de 1930 a 1970. Recife: Ed. do Autor, 2017.

2015; depois... Mestrado em artes cênicas (UFRN), concluído em 2020, e no mesmo ano entrei no Doutorado em estudos contemporâneos das artes na UFF. Na verdade, eu comecei Cinema também aí na UFPE, na época em que eu fazia especialização, eu fazia cinema também e trabalhava na TV Jornal, só que eu paguei somente algumas disciplinas. Então, anotei aqui quando você falou: "Por coincidência a gente é um grupo de mulheres", eu não acredito muito em coincidências e o convívio com Hilda me mostrou isso muito assertivamente. Eu acho que ter optado por não concluir Cinema foi o que abriu as portas, na verdade, para eu estar no teatro, e acho que devia estar desde sempre, eu só descobri um pouco depois, sabe? Descobri na hora que precisava descobrir.

Então se você pega essa formação já se vê que são interesses múltiplos, mas que dialogam. Se vocês forem olhar o que eu venho fazendo, o que eu venho produzindo, absolutamente tudo está atravessado pelas coisas que eu faço. Mesmo quando eu estou trabalhando com educação, isso está atravessado pela comunicação, pela arte, porque eu não consigo me dissociar do que faço. São muitas atividades, muitas áreas, trabalho com cinema, televisão, rádio, teatro, fotografia e nessas áreas que você já citou, mas sempre em uma coisa meio transversal. Não dá muito para tirar, porque é, de fato, o que eu sou. E aí, como você falou, teve o Amaré quando eu estava ainda no Sesc, a gente fez também esses espetáculos que você citou, eu deixei esse grupo em março do ano passado.

E foi aí que eu comecei a desaguar as coisas no *Memória em chamuscas*, que acabou se tornando a minha marca, pelo menos agora. E o que é o *Memórias em Chamuscas*? Eu tinha um projeto que era para estudar a linguagem documental. Eu, bem "cara de pau", fui atrás de Dourado: "Olha, eu quero fazer uma pesquisa sobre Biodrama, você não me conhece não, mas...", ele me deu uma forma, deu uma orientada no que eu tinha que fazer, foi massa, e aquilo foi meio que a porta de entrada para o que eu queria estudar. Porque desde a Comunicação, sempre que eu pensava assim: "Ah, quero verticalizar", eu pensava no documental, muito em Eduardo Coutinho. Quando fui para o teatro, pensei primeiro no Biodrama,

depois com o tempo eu percebi que não era, exatamente, o que me interessava, mas sim o documental em si. E só no mestrado foi que entendi, porque na verdade eu me interessei pelas pessoas, veja só como a ficha demora a cair.

Eu tinha esse projeto que pretendia falar sobre liberdade e aprisionamento no cotidiano das mulheres, em diálogo com um texto ficcional de Mia Couto. Esse projeto já existia, inclusive Hilda Torres foi a segunda pessoa com quem eu falei sobre isso, ela foi incrível também, deu algumas sugestões, o que já mudou um pouco o que eu tinha em mente de início. Foi quando eu pensei em levar isso para o mestrado para verticalizar a pesquisa, logo surgiu um ensaio fotográfico, um longa-metragem em documentário, o monólogo que tem direção de Hilda e Analice Crocchia; e um livro. O livro é o único que não foi lançado ainda, mas caso alguém tenha interesse, a versão da dissertação está no repositório da UFRN⁶.

Foi assim que surgiu o *Memórias em chamas*, e agora eu venho trabalhando, basicamente, com essa marca, aí entra tudo, cinema: *À mesa*, uma videoarte que traz como pauta as relações abusivas e a masculinidade tóxica; e *Contos de Amor e Crime*, videopoema criado a partir de textos do pernambucano Marcelino Freire; ambos estrearam em 2021, todos produtos que eu venho fazendo. Venho trabalhando com colagem também, que eu descobri que tem muito a ver com a forma como eu crio, e isso também, provavelmente, vai estar ligado a essa nova pesquisa que resolvi atrelar ao doutorado. Também segue nessa linguagem documental, nessas quatro vertentes de que falei: fotografia, cinema, teatro e literatura. Mas o foco principal é em teatro, só que dessa vez eu não vou friccionar com o ficcional, vai ser o documental mesmo, baseado em fatos reais, sobre tempo, memória e morte na perspectiva da mulher na terceira idade.

⁶ ASSUNÇÃO, Natali Ferreira. **Narrativas de uma memória em chamas**: uma experiência sobre mulheres em teatro documental. 2020. 265f. il. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas), Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

Dourado havia me perguntado qual era a relevância das mulheres aqui, nesse lugar de criação. Até quando eu estava na formação do Sesc, isso ainda era uma questão. Hoje, eu consigo ver que esse espaço é nosso, já está posto. Acho fundamental que a gente tenha visões diferentes, todo tipo de visão na criação artística, porque é a representatividade que a gente tem da vida, em tudo. Fiquei pensando em várias pessoas, anotei aqui para não esquecer as que vieram na minha mente.

Bruna Martins, que é bem nova, ela vem de Rádio e TV também, mas tem uma produção grande já em teatro, em mais de um grupo da cidade, inclusive, com direção e interpretação. A própria Analice Crocchia, encenadora, atriz, professora e produtora, que vem trabalhando comigo desde sempre; Amanda Pegado, atriz, que é do grupo Miçanga, do espetáculo *Deslenhar*; Anamaria Sobral, diretora, atriz e dramaturga; Flávia Pinheiro, diretora, coreógrafa, dançarina e performer; a própria Marianne Consentino, que é professora da UFPE. Bom, fui anotando várias pessoas, então, eu fico feliz porque eu acho que a gente já ocupa esses espaços.

Alanna Porto - Agora a gente vai conhecer Luciana Lyra. É atriz, performer, dramaturga, encenadora, professora adjunta do Departamento de Ensino da Arte e Cultura Popular da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), foi professora de Artes Cênicas do departamento de Artes Cênicas da Universidade Estadual Paulista (Unesp), graduada em Artes Cênicas pela UFPE, em Direito pela Universidade Católica de Pernambuco (Unicap), é Doutora e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), especialista em História da Arte e das Religiões pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE) e tem Pós-Doutorado em Antropologia pela Universidade de São Paulo (USP).

Ela também é integrante do grupo Os Fofos em Cena, de São Paulo, e com esse grupo ela atuou em alguns espetáculos que, posteriormente, foram premiados nacionalmente. Além do trabalho que ela tem com Os Fofos, também desenvolve os seus trabalhos autorais, como por exemplo, a performance *Joana in*

cárcere, de 2005. Além disso, ela também tem livros publicados, a exemplo de *Guerreiras*, de 2012⁷. Para quem cursou as disciplinas de Sonoplastia e Elementos Visuais do Espetáculo 1, em 2019, no nosso curso de Teatro da UFPE, trabalhamos o texto *Guerreiras* e conhecemos um pouquinho mais da tua história. A gente pensou em iluminação e cenografia baseadas nesse texto. Eu fiquei muito encantada pela escrita, pela história, pelo teu trabalho de pesquisa, então queria saber um pouco mais de você.

Luciana Lyra - Obrigada Alanna! Que bonita a preleção que você fez, me sinto muito honrada em ter essa apresentação sua e muito feliz em voltar à UFPE, um lugar pelo qual tenho um apreço imenso. Colaboro com dois programas de pós-graduação, na Universidade Estadual de Santa Catarina (Udesc), em Florianópolis, na área de teatro; e também em Natal, na UFRN, onde eu tive o prazer de conhecer Natali Assunção. Fico muito contente que ela está aqui, que bom que estou com Hilda Torres também. Isso é importante a gente pensar, nessa questão das redes, que é bem importante para toda uma história de mulheres, o quanto a gente vai criando essas teias, essas tramas, que eu acho que são palavras bem importantes para a gente.

Então estou muito contente, contente por Rodrigo Dourado também ter me chamado. Acho que é exato o que Rodrigo falou, a gente tem uma geração, eu e ele, a gente realmente é da mesma geração, e eu acho que, infelizmente, eu fui a única dessa geração a continuar trabalhando como diretora, dramaturga, além de atriz. Recentemente eu estava organizando meus materiais, e encontrei a foto de um jornal. A gente foi entrevistado, eu, você, não sei se Marconi Bispo, não sei se Kléber Lourenço, Breno Fittipaldi, Wellington Júnior, uma foto gigante da gente, eu estava prestes a sair aqui do Recife e saiu essa matéria no jornal, dizendo que era a nova safra de diretores do Recife, as pessoas que estavam surgindo, despontando, naquele momento.

⁷ LYRA, Luciana. MEDEIROS, Vânia (Ilustrações). *Guerreiras*: de como meninas guerreiras contaram heroínas. Rio de Janeiro: Confraria do vento, 2012.

Comecei a trabalhar com teatro na década de 1990, em um colégio que existia aqui no Recife chamado Contato, foi uma experiência mais escolar, mas muito significativa para mim. Logicamente que na minha jornada eu já tinha tido experiência com dança, com música, estudei no Conservatório Pernambucano de Música, violão. Então, entrei no teatro através da escola, isso tem um significado para mim muito importante, principalmente porque quando eu entrei em 1996 na Licenciatura em Teatro, na época Licenciatura em Artes Cênicas na UFPE, eu me direcionei, naturalmente, para o teatro-educação, para a arte-educação. Para mim foi um bálsamo, não me sentir obrigada a atuar, simplesmente, como atriz, mas também de ter os meus caminhos encontrados na escola.

Depois do Contato, eu fiz, com 18 anos mais ou menos, um concurso. Saiu um concurso do Teatro de Amadores de Pernambuco, o famoso TAP, e era um concurso aberto. O TAP nunca tinha aberto para ninguém, para fazer uma seleção para novas pessoas entrarem. Passei nesse concurso como atriz e fui montar um dos trabalhos deles. Eles tinham a possibilidade de montar dois trabalhos, um era *O diário de Anne Frank*, direção de Rogério Costa e o outro, que era uma comédia, *Solteira é que eu não fico* dirigida por Reinaldo de Oliveira, ambos em 1993. Eu fui dirigida por Rogério, nesse texto que é o *O diário de Anne Frank*, ele já é um libelo feminista, importante que seja dito isso. Eu acho que já fui me aproximando dessas questões desde esse tempo, ou seja, aos 18 anos.

Então já tinha o tema de uma menina que quer falar de suas situações de opressão na 2ª Guerra Mundial, acho que vocês conhecem bem essa história. Foi uma montagem super bonita. Depois de *O diário de Anne Frank*, eu acabei montando outros trabalhos com o TAP, o *Sábado, domingo e segunda*, em 1996, minha personagem era a Julianella; no próprio *Bob e Bobete*, de 1998, eu também fazia uma figura heroica, uma mulher chamada Mariana, que era uma das protagonistas, mas que tinha essa coisa de romper com padrões. Então esses temas sempre me rondavam, mas eu acho

que foi no momento em que eu estava na UFPE, que eu encontrei um outro modo de fazer teatro.

O TAP tinha aquele modo mais formal, mais tradicional de fazer teatro, pega o texto, estuda, faz um estudo de mesa, que é bacana, a gente monta, marca, aquele jeito de fazer teatro. Na UFPE, principalmente o contato com alguns professores, o professor Marco Camarotti que foi importantíssimo dentro da minha trajetória, e por isso que, talvez, vocês tenham entrado em contato com o *Guerreiras*, por causa de Clara Camarotti. Na verdade, quando eu estudei com o pai dela, ela era uma menininha, e ela me contatou e disse: "Eu vou usar o seu texto, quero pedir permissão e tudo mais...". Alguns de vocês me procuraram, eu lembro desse episódio muito feliz.

Enfim, Marco Camarotti foi muito importante dentro da minha trajetória, e, principalmente, Roberto Lúcio dentro da área de atuação. Roberto, hoje, é professor efetivo de vocês, mas antes ele estava como professor substituto, nessa época. Eu fiz um curso, fiz várias disciplinas com ele, uma delas foi bem importante, ligada ao teatro contemporâneo, atuação contemporânea. Isso me abriu a cabeça, um estudo de figuras que eu nem imaginava, como Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, que são nomes bem fortes do teatro. Isso me abriu para outro tipo de teatro, que não era mais aquele teatro tão tradicional, como era no TAP, mas de outros modos de fazer teatro. Foi esse contato com Roberto que me fez despontar para um outro caminho, eu já estava experimentando. Eu lembro que no Centro de Artes e Comunicação (CAC/UFPE), tinha um evento que se chamava *Quinta sem falta lá no CAC*, que era maravilhoso, tinha várias produções. Eu apresentei vários trabalhos lá, com direção dos meus colegas, eu dirigindo os colegas, então um espaço nosso mesmo de experimentação.

Depois que eu saí da faculdade, fiz uma especialização, entre 2000 e 2002, em cima da História das Religiões na Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE). Lá era um curso teórico, também tive a feliz direção e orientação de Ricardo Bigi de Aquino, um grande professor de história do teatro, de teoria do teatro,

aposentado da UFPE. Ricardo me orientou no trabalho lá e ele me abriu muito os olhos sobre a relação com os mitos, os rituais, pensar o teatro com o ritual, e eu voltei a Camarotti também, que trabalhava com mito, com contos de fadas.

Comecei a experimentar esses contos de fadas dentro da sala de aula, com os meus alunos, porque eu também comecei a dar aula de teatro, dava uma iniciação ao teatro numa escola de teatro que existia, Arte Viva. Depois comecei a dar aula na escola fundamental, na Escola Mater Christi, no próprio Colégio Contato, no Colégio Exponente, que depois virou Expoente, agora já é Eminente. Dei aulas nessas escolas todas, entre 1997 e 2003, experimentando com os meus alunos essa oportunidade de criar um outro tipo de teatro, que, talvez, tivesse uma ligação mais forte com as imagens, com os símbolos.

Nesse ínterim, já estou pulando para quando eu saí do Recife, foi justamente quando eu fiz um Curso de Extensão de Direção Teatral, com o próprio Roberto Lúcio, 2001. Nesse curso, Roberto instigou a gente: "Você precisa dirigir já que você está em um curso de direção, você precisa experimentar a direção"; e eu falei para ele: "Roberto, eu não vou montar nenhum texto, eu queria fazer um sonho que eu tive. Eu vou roteirizar um sonho que eu tive. Eu tive um sonho com uma mulher montada em um cavalo com a saia vermelha, desnuda da cintura para cima e ela usava os seios como uma moldura, um elmo." Fiz esse trabalho como finalização desse curso, inclusive quem participou foi Kléber Lourenço, me ajudando no trabalho. Hoje eu oriento Kléber no doutorado, essas redes continuam.

Minha saída do Recife não foi uma negação da cidade, foi justamente porque eu queria me aprofundar no campo do teatro. Aqui no Recife não tinha nenhum curso que eu pudesse fazer: mestrado, doutorado, me aprofundar em teatro. Então, isso me obrigou a sair, quando eu digo me obrigou, é porque eu me obriguei a sair porque eu disse: "Eu preciso estudar", e eu não queria fazer em outra área, eu não queria fazer em História, em Educação, eu queria realmente fazer em Artes Cênicas, em Artes da

Cena. Foi assim que eu resolvi sair, fiz a prova de mestrado para a Unicamp, passei e conheci um cara muito importante, que é o Renato Cohen. Ele foi meu orientador de mestrado, é um grande estudioso da performance, não sei se vocês já tiveram acesso aos livros dele, mas são livros que são base para a gente estudar performance, *Performance como linguagem*⁸; *Working in progress na cena contemporânea*⁹.

Então, ele foi tipo um pioneirão, no Brasil, a estudar a linguagem da performance e ele me recebeu. Um dos interesses que o Renato tinha, naquela época, era de justamente entrecruzar essa linguagem que era bem contemporânea do teatro, da performance, mas também ligar com manifestações de tradição. Ele via na minha cena de *Joana*, porque eu tive que mandar uma fita VHS para a Unicamp, a fita chegou na mão do Renato e ele disse: "Aqui, parece que esses elementos da cultura popular aparecem", e como ligar o que é contemporâneo com uma linguagem de tradição, essa fusão entre essas duas referências? Foi assim que eu fui para a Unicamp, estudei, fiz esse cruzamento. Então, as duas pessoas que são importantes dentro do meu mestrado foram o Marco Camarotti e o Renato Cohen, justamente porque eles trazem essas duas linguagens e as entrecruzam. Nesse tempo, eu também comecei a ter contato com a antropologia.

No meio do meu mestrado o Renato faleceu, teve um infarto fulminante, com 49 anos, e quem me recebeu para terminar a minha orientação foi a professora Regina Muller. É uma professora da área da dança lá da Unicamp, e eu também trafegava muito pela dança, dancei no Grupo Experimental no tempo que eu estava no Recife. A Regina, que era antropóloga e estudava os indígenas do Xingu, me recebeu. Terminei meu mestrado com ela e ela me levou para São Paulo, para a Universidade de São Paulo (USP), para um grupo

⁸ COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espaco de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.

⁹ COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

chamado Na Pedra, que é o Núcleo de Performance, Antropologia e Drama, que é uma interlocução entre USP e Unicamp. Eu era uma das únicas artistas que fazia parte desse grupo, pois a maioria era de antropólogos e comecei a ter essa interlocução.

Nessa época eu já tinha terminado meu mestrado e entrado no grupo Os Fofos. Na verdade, eu nem fui para São Paulo fazer nada com Os Fofos, nem com Newton Moreno, nem com nada, eu fui fazer o meu mestrado. Naquele ínterim, naquele paralelo, eu encontrei os pernambucanos lá em São Paulo. Newton estava entre eles e me chamou para trabalhar com o grupo. Aí eu fiz *Assombrações do Recife velho*, em 2005; comecei o *Memória da cana*, em 2009.

O que aconteceu depois é que eu parti para o doutorado, mas eu não parti do nada. Quando acabei o mestrado, eu disse: "Bom, para onde eu vou? O que eu vou fazer?", aí lembrei de um livro, que é de um grande amigo meu aqui do Recife, que se chama Luiz Felipe Botelho. Ele tinha me presenteado. O livro se chamava *Tejucupapo: história-teatro-cinema*, de 2004, de Cláudio Bezerra¹⁰, e ele me deu esse livro, inclusive na dedicatória, ele escreveu: "Esse livro é para você incendiar mais do que você já está incendiando". Quando li o livro, eu disse: "Poxa, essas mulheres existem tão perto de mim", eu nunca tinha ouvido falar delas, tão perto do Recife. E eu tenho uma família que é paraibana e pernambucana, minha mãe é paraibana e meu pai é pernambucano, então, minha vida inteira foi fazendo esse trânsito entre o Recife e João Pessoa, ou seja, passando por Goiana.

Tejucupapo existe, é um distrito do município de Goiana. Depois eu fui falar para as minhas tias e elas disseram: "Tejucupapo, a sua avó sempre falou dessas mulheres". Fui criando esses laços e fui bater em Tejucupapo, montei de novo no cavalo da Joana e fui embora para Tejucupapo. Falei com a Dona Luzia Maria da Silva, que é, justamente, a mulher que resgatou a história das mulheres de Tejucupapo, através do teatro. Ela é uma mulher que é auxiliar de enfermagem, nunca viu teatro, nunca fez teatro

¹⁰ BEZERRA, Claudio. **Tejucupapo: história-teatro-cinema**. Recife: Bagaço, 2004.

formalmente, nada disso, só experiências mais pontuais na Igreja, na escola. E ela resolveu montar uma peça de teatro, recuperando uma história de 1646, quando aconteceu a invasão holandesa aqui em Pernambuco.

Nessa história da invasão holandesa, as mulheres tomaram a frente, Maria Camarão, Maria Clara, Maria Quitéria e Maria Joaquina tomaram a frente da batalha e venceram esses holandeses. Isso ficou conhecido, historicamente, como A Batalha de Tejucupapo. Foi, inclusive, reverenciado, Dom Pedro II ergueu um obelisco onde aconteceu a batalha. E Dona Luzia resolveu, por questões pessoais, ela teve um problema de saúde e fez uma promessa: "Se eu me recuperar, se eu ficar viva, eu vou resgatar a história dessas mulheres". Então, só para vocês perceberem essa questão dos laços, das tramas entre tempos de mulheres, mulheres atuando um pouco nos bastidores das guerras e tudo mais.

Essas mulheres venceram os holandeses. Dona Luzia vai resgatar essa história e monta uma peça de teatro em 1993. Uma peça de teatro feita pela comunidade, não é feita por atrizes convidadas. Mulheres que são catadeiras de ostras, funcionárias públicas, gente do roçado de cana-de-açúcar, funcionárias da escola, merendeiras, auxiliares de enfermagem, todas elas viram atrizes e vão representar essa peça de teatro.

Em 2006, 2007, quando eu comecei meu doutorado, elas me deram a permissão de acompanhar os processos delas. Eu estava lá na Unicamp e fazendo sempre esse trânsito para o Recife, ou seja, eu nunca saí muito daqui. Eu estava lá, mas ao mesmo tempo estudando e olhando para as questões de cá. E eu fui para lá e uma das coisas que eu olhava nesse teatro era, justamente, esse entrelugar da representação. Elas eram mulheres da comunidade, mas ao mesmo tempo elas eram as personagens antepassadas, então elas eram um entrelugar, o que eu chamo na minha pesquisa de "f(r)icção". Essa ideia de fricção que está no entrelugar, "não sou eu", "nem não eu". Igual à Joana de que eu falei, a Joana não era só a Luciana, nem a guerreira francesa, mas a Joana da Luciana.

Então, fiz uma pesquisa nessa comunidade durante cinco anos, inclusive levei atrizes para lá, atrizes de São Paulo, de Pernambuco, e a gente montou justamente esse espetáculo chamado *Guerreiras*. A minha estreia foi na UFPE. Tanto era o desejo que eu tinha de que os alunos tivessem contato com tudo isso, eu resolvi fazer uma proposta para o Funcultura, ganhei um edital aqui de Pernambuco para montar o espetáculo e a estreia foi no dia 15 de abril de 2009 no CAC, atrás do Centro de Artes e Comunicação, porque era um espetáculo ao ar livre.

A gente fez temporadas nos fortes de Cinco Pontas, do Brum e no Sítio da Trindade, em 2010, no Recife; depois a gente ganhou o Miriam Muniz, ganhamos outros editais, da Fundação Nacional de Artes (Funarte) e tudo mais. E o que eu quero dizer para vocês é que foi um trabalho muito vertical, foi um mergulho muito grande.

Desse trabalho eu desenvolvi um livro infanto-juvenil *De como meninas guerreiras contaram heroínas*, um romance também que eu ganhei um prêmio, bolsa Funarte, para criar esse livro infanto-juvenil. Acho que a Allana até colocou que eu tinha publicado esses dois livros, o *Guerreiras* e esse, mas eu publiquei recentemente mais dois. Um que se chama *Dramaturgia feminista*, de 2017¹¹, que são dois textos de teatro meus: o *Fogo de Monturo* e *Quarança*; o livro de contos que tem as ilustrações da Teresa Costa Rêgo chamado *O banquete: escritos mínimos a Afrodite*, de 2018¹².

Se vocês forem na minha tese, *Guerreiras e Heroínas em Performance*, de 2011¹³, eu não estou falando exatamente sobre mulheres, eu estou falando de mulheres, mas não estou falando de feminismo. É só depois do doutorado, quando eu comecei a dar aula na Unesp, que tive um encontro precioso com a professora Brígida

¹¹ LYRA, Luciana. **Dramaturgia feminista**: Fogo de Monturo e Quarança. São Paulo: Giostri, 2017.

¹² LYRA, Luciana. **O banquete**: escritos mínimos a Afrodite. São Paulo: Kazuá, 2018.

¹³ LYRA, Luciana. **Guerreiras e Heroínas em Performance**: da artetnografia à mitodologia em artes cênicas. 2011. 535f. il. Tese (Programa de Pós-Graduação em Artes), Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

de Miranda, que é uma grande estudiosa de feminismo, de teatro feminista, que é professora da Udesc. Ela olhou o meu trabalho e disse: "Lu, você não tem como correr mais, saia desse armário e vire feminista, comece a falar sobre o feminismo dentro das coisas". Eu comecei a estudar as teorias feministas, estudar cada vez mais, vi muitas aproximações do que eu fazia com essa produção.

Depois eu saí da Unesp, entrei na UERJ, lá montei um grupo que se chama Mito, Rito e Cartografias Feministas nas Artes (Motim). Esse é um grupo interinstitucional porque ele está lotado na Uerj, mas tem essa inter-relação com UFRN e com a Udesc. Minha passagem pela UFRN foi exatamente em um momento em que eu estava com um desejo de voltar para o Nordeste, eu tenho um grande amigo lá, o Professor Robson Haderchpek, que me disse: "Lu, vai ter uma bolsa de pós-doutorado, vem cá.". E eu fui lá e acabei montando o *Fogo de monturo*, um trabalho que, inclusive, estreou no Recife, em uma das oficinas teatrais que o Sesc produziu, em 2015.

Quando eu cheguei na Uerj, comecei a viver de uma maneira bem paralela entre a minha vida artística e a acadêmica, como sempre foi. Eu nunca larguei a prática para virar somente professora de teatro, eu sempre tive esse caminho que era atuando com os projetos do Newton, obras como *Um berço de pedra*, de 2016, ou *Cangaceiras: guerreiras do sertão*, de 2019, foram espetáculos mais recentes que eu participei como atriz. E esse trabalho mais autoral, como Alanna falou, está ligado tanto ao Motim quanto à Cia. Unaluna, que é um espaço que eu mantenho lá em São Paulo. Lá eu montei muitos trabalhos, dentre eles, um espetáculo chamado *Homens e caranguejos*, de 2012, parceria com um grupo chamado Coletivo Joanas Incendeiam; mais recentemente aqui no Recife eu dirigi o *Cara da mãe*, do Coletivo Tenda Vermelha e *Obscena*, Duas Companhias, ambos espetáculos estrearam em 2015.

Lembrar também que, lá atrás eu passei pelo TAP, passei por Geninha da Rosa Borges, ela foi uma das minhas diretoras em um espetáculo chamado *A estrada*, de 1995, foi uma pessoa muito importante dentro da minha formação. Ela me formou muito como

diretora também, é uma grande amiga até hoje, metade da biblioteca dela de teatro, ela me deu.

Eram relações com mulheres muito díspares, porque realmente existia uma escassez de diálogos. Eu acho que essas redes são muito importantes para a gente entender o que foi no passado, pontuar esses tempos. É como Natali falou, hoje eu acho que realmente vocês estão ocupando muito mais e o lugar está aí para ser ocupado mesmo. Por mais que eu esteja fora do Recife, eu sempre carreguei o Recife para todas as minhas reflexões e sempre estou por aqui dialogando, inclusive, com os artistas daqui, porque eu faço questão que essa rede se mantenha.

Prof. Rodrigo Dourado - Maravilha! Muito Obrigado, Lu! Eu queria só pontuar alguns nomes que me ocorrem enquanto a gente vai falando, porque eu acho que isso vai deixando vestígios, rastros para pesquisas futuras. Você falou de Geninha, a gente já falou bastante dela aqui, já se emocionou com ela inclusive. Queria lembrar de figuras importantes para a história do grupo de teatro daqui que foi o Vivencial. Ivonete Melo, Suzana Costa, Rachel Simpson, Sharlene Esse, Auricéia Fraga e inúmeras outras. Divas do Vivencial nos anos 1970. Queria lembrar de Teca Calazans que participou de uma experiência do grupo chamado Construção, aqui no Recife nos anos 1960. Esse grupo foi inspirado no grupo Opinião, mas fez um trabalho meteórico, muito rápido aqui no Recife. Assim como a própria presença de Elba Ramalho, no grupo Chegança, de Luís Mendonça, pernambucano. Sem citar as mulheres de Fazenda Nova/Nova Jerusalém. Você fez a *Paixão de Cristo* de Fazenda Nova/Nova Jerusalém, não é, Luciana?

Luciana Lyra - Eu fiz em um período entre 2001 e 2004, foi minha primeira participação na *Paixão*, depois eu saí do Recife, fui embora, aí voltei para a *Paixão* em 2013, quando eu fiz Maria. Eles me convidaram para fazer, especificamente, Maria, nesse ano, que foi um ano, é bom lembrar, foi um ano em homenagem a Diva Pacheco. Ela tinha recém-falecido e eles queriam uma atriz pernambucana para fazer a Maria nesse ano, porque eles têm esse mecanismo de trazer pessoas de fora para fazer. Então, nesse ano

eles fizeram uma homenagem, uma linda homenagem inclusive a Diva, e eu estava ali um pouco na representação de Diva. Eu conheci Diva efetivamente, tivemos muitos contatos, muito fortes também. Eu falo de Geninha, eu volto a Geninha porque realmente ela teve uma participação mais na formação de teatro, Diva, eu encontrei no teatro. Eu também lembrei de uma coisa, que essa peça *Diário de Anne Frank*, eu fiz com Cristina Siqueira, depois encontrei de novo Cristina, ela que fez a pesquisa sobre as mulheres de Pernambuco, fez *As cangaceiras*, em 2019, e eu a encontrei agora na Academia, a gente teve um lapso também. A gente se encontrou em *Anne Frank* e depois na Universidade, a gente se reencontrou. Foi um contato super bonito. Só para a gente lembrar das redes.

Prof. Rodrigo Dourado - Queria lembrar ainda que João Falcão não existe sem a parceria com Adriana Falcão, que é uma escritora e dramaturga, autora de *A máquina*, romance vertido com sucesso para o teatro aqui na cidade em 2000. Queria lembrar que a Companhia Teatro de Seraphim de Antônio Cadengue... É isso... A história é tão masculina que a gente sempre associa o protagonismo masculino a tudo. Mas queria lembrar que a Companhia Teatro de Seraphim não existiria sem a presença de Lúcia Machado, Sônia Bierbard, Cira Ramos e várias outras mulheres que fizeram parte da Companhia. São tantas mulheres que eu vou lembrando aos pedaços, que eu vou tentando fazer, de alguma forma, fazer esse histórico aqui, trazer elas para a roda também.

Luciana Lyra - Antes ainda, uma figura que eu estou desenvolvendo uma peça sobre ela, é a Josefina Alves de Azevedo. Tenho certeza de que vocês nunca ouviram falar dessa mulher. Ela é pernambucana e escreveu a primeira peça feminista do Brasil, que se chama *O voto feminino*, de 1890. Ela era uma sufragista. Ela fez, como eu, esse trânsito, foi para São Paulo e depois para o Rio. Nesses meus estudos que eu fiz sobre dramaturgia, pensando um pouco sobre as minhas antepassadas, tem um livro bem importante chamado *O Florete e a máscara*, de 2001, da professora Valéria Andrade Souto-Maior, que é da

Universidade Federal da Paraíba (UFPB), da área de literatura, em que ela vai fazer um estudo sobre Josefina.

Ela é também uma jornalista, também da comunicação e ela resolve fazer uma peça de teatro que se chama *O voto feminino*, uma comédia sobre o sufrágio no Brasil. Atualmente, estou escrevendo um texto, uma dramaturgia sobre essa mulher, mas talvez seja importante para dar pistas para vocês de que essas mulheres estão aí, no século XIX, não é nem de agora. O Rodrigo falou de algumas mulheres de agora, mas eu estou falando do século XIX, ou seja, essas mulheres existiram e elas foram soterradas, mas a gente tem a responsabilidade de fazer emergir essas histórias.

Maria Luiza - Oi gente! Bom dia! Agora vamos falar de Hilda, essa atriz do cinema, da TV, do teatro, formada em psicologia, dançarina, começou no meio artístico pelo balé, diretora, dirigiu Natali no espetáculo *Ainda escrevo para elas*, em 2019. Tem muitos trabalhos, ministra a oficina de Teatro para Mulheres, atrizes e não atrizes a partir de 18 anos, tem esse trabalho voltado para a mulher, para a presença da mulher na cena, tem o monólogo *Soledad, a terra é fogo sob nossos pés*, de 2015, que é sobre uma militante, uma guerrilheira do Paraguai. Bem-vinda Hilda, conte mais para a gente do seu caminho.

Hilda Torres - Bom dia a todos, todas, todes! Quero agradecer por esse movimento estar acontecendo, é uma pauta feminista, com a presença de homens, porque a pauta feminista precisa ter a presença de homens, mulheres, lugar de fala da mulher, mas é um lugar de lida de mulheres e homens. Porque, senão, a gente não avança e continuaremos em luta, e eu prefiro ir para a lida, na lida a gente pode realizar mais, foram muitas lutas já no mundo. Gratidão pela iniciativa, pelo convite, Dourado, meu irmão que eu amo tanto. Estar aqui com tantas pessoas, umas que eu já conheço e tenho muito carinho e amor, outras eu reconheço, sobretudo nós mulheres. A gente pode não se conhecer, mas a gente se reconhece, somos mulheres, fomos padronizadas em formatos, formas e formas, dentro de um mundo.

Fiquei pensando, falar sobre a presença da mulher em cena, esse desafio inicia quando eu começo a falar da presença da mulher em mim, na minha mulher, na mulher que sou, na mulher que já era, sem que precisassem me dizer como eu deveria agir, fazer, sentar, falar para ser uma mulher. Para ser “a” mulher que querem que a gente seja, formatada. Eu tenho buscado muito a história. A história nos dá mais o presente e ela nos norteia mais, dentro do espaço livre de cada pessoa, para onde a gente quer ir, mas a gente precisa saber onde está, que é muito importante. É um desafio viver o aqui e agora. Eu sempre digo que sentir é uma evolução, acolher o que se sente é uma evolução e tudo é um processo.

Me inquieta muito essa história do patriarcado no mundo. Ouvindo a palestra *Entre o Céu e a Terra*, de Bernardo de Gregório, professor psicanalista junguiano, ele falando que lá no Paleolítico, as mulheres viviam em tribos, não existia essa perspectiva de casamento, família, não. Elas não menstruavam, elas não conheciam o ciclo menstrual, começavam a fazer a relação com a terra, por isso a expressão "Mãe Terra". No período da primavera elas encontravam os homens para fecundar, serem fecundadas, dali elas pariam seus filhos, mas não tinham essas questões de relacionamento, nem estar com quem, é de quem, porque essa expressão ainda se usa, "quem é de quem", "é meu" e "é minha", é muito forte essa posse sobre o outro, sobre a outra.

Então, lá as mulheres estavam vivendo o processo delas, até que um momento elas disseram assim: "Não quero fecundar, não tenho que engravidar", porque elas engravidavam todos os anos, aí ela diz que não quer fecundar e é expulsa dessa tribo. A gente sabe, cada pessoa que está aqui presente inclusive, o desafio que é quando a gente busca outro caminho, seja na nossa linhagem dos nossos antepassados, que são pessoas de sangue da nossa história, seja dos nossos ancestrais, que são as pessoas que passam por nós, nos marcam. Sempre que a gente busca outros caminhos no nosso núcleo familiar, no nosso núcleo de amizade, sobretudo da infância, enfim, a gente corre muitos riscos de sermos excluídos ou

excluídas. Então é um desafio e estamos aqui no desafio, a vida é um desafio, ela é tão potente que não teria como não ser um desafio.

Então essa mulher é excluída e ela vai viver na mata, ela vai descobrir que ela menstrua, que ela sangra, ela vai fazendo a relação do ciclo com a lua, a relação com a deusa lua, com a luação dela. Outros movimentos vão acontecendo a partir do momento que a gente tem o direito de dizer não e buscar outros caminhos. Ela vai se desenvolvendo e se torna o quê? A bruxa. Ela vai descobrindo essa potência da natureza e se torna a bruxa e nós sabemos que as mulheres bruxas eram queimadas. Bruxas não eram só aquelas que ocupavam esse lugar da curandeira, em contato com a espiritualidade, enfim, era toda mulher que tinha o conhecimento, algum tipo de conhecimento ou que dizia não. Dizia não, ela era queimada.

Eu me sinto muito filha dessas mulheres queimadas, filha dessas cinzas que ressurgem, para na geração atual entender qual é a minha contribuição. Porque nós, eu, não sou eterna, mas o que a gente faz na vida fica. Fica tanto que, até hoje, eu conto a história de uma mulher que morreu 50 anos atrás. 50 anos atrás! 50 anos e a gente ainda está contando a história dessa mulher, porque a história dessa mulher ajuda na história de todas nós e todes. Então, muita coisa se repete, infelizmente, como mostramos na peça *Soledad*, que é extremamente atual. Eu escutei tanto, tanto, de tantas camaradas durante a pesquisa de *Soledad*.

O homem diz assim: "não, eu não quero que a mulher só se relacione comigo para a gente fecundar". Outra coisa, a mulher ter o espaço dela, eles começaram a se inquietar com essa autonomia que as mulheres tinham, com a licença dos homens, por favor sem disputa, mas é muito potente ser mulher e, eu estou incluindo a mulher cis e a mulher trans, ser mulher no mundo. Tem muita potência, porque nascer mulher já é nascer militante nesse mundo, entender a mulher já é ser militante nesse mundo, resgatar a mulher, a mulher branca, preta, trans, cis é um desafio muito grande.

Então o homem, através da força física, começou a querer ocupar esse lugar, de poder ou falso poder, porque todo mundo

tem o seu poder. O dia que a gente descobrir que todo mundo tem o seu poder, a gente vai diminuir bastante os julgamentos, críticas e disputas. A gente está falando sobre ocupar o nosso lugar e falando da ocupação da cena, mas é importante a gente começar a conhecer a nossa ocupação nesse próprio território. Primeiro e mais potente território que somos nós mesmas e mesmos.

O homem começa a dizer: "A mulher tem que ser de um homem só", a partir daí tudo que vem do contexto da mulher é silenciado, assim como a história da pretitude é silenciada no mundo. A gente estuda a história a partir do olhar branco, como assim? Foram eles, a gente não pode se eximir, eu sou branca e assumo a responsabilidade da branquitude. Então começa a contar a história a partir daí, onde que fica o nosso espaço? Disseram onde fica o nosso espaço, a mulher, dona de casa, a mulher, a mãe, a mulher que era submissa a esse homem. E a gente está dizendo "era" em uma perspectiva de transição, mas a gente sabe que muitas mulheres ainda estão nesse lugar. Hoje, eu com muito cuidado, zelo, vejo e repenso o que é ser uma mulher submissa, e eu não olho para essa mulher como uma mulher fragilizada, é muita força para aguentar esse processo.

A partir da história, a gente vai vendo que o homem vai determinando o lugar da mulher no mundo. Como que a gente pode determinar o lugar do outro e da outra? Aí a história vai passando, vai passando, e todos os processos em que a gente vai ocupando outros espaços, são processos, são momentos de conquistas que precisamos resgatar, conhecer, precisamos conhecer a história. Falando da história, quero compartilhar aqui a minha história, começo aos nove anos fazendo balé, com Fátima Vilar, uma professora de balé, a minha primeira mestra na arte foi uma mulher, é uma mulher. Nunca pensei em fazer teatro, passei a ser professora de balé, vivia nesse mundo do balé, era a dança que me movia.

Aos 18 anos eu tive um sonho, hoje eu entendo que é minha guia espiritual, ela chegou e falou assim: "a partir de agora vai aparecer uma oportunidade para você entrar no teatro e você vai

caminhar no teatro, nessa missão". O sonho me inquietou, mas eu não pensava em fazer teatro. Depois a gente vai descobrir que o teatro acolhe o movimento. No dia seguinte, eu lá trabalhando, porque eu trabalho desde os 13 anos de idade, eu queria ter a minha autonomia, vendia roupas aos 13 anos, depois eu dava aula de balé, comecei a trabalhar em uma clínica em Gravatá, no interior.

Ocupava vários espaços, mesmo que ainda não fosse de uma escolha consciente, mas estava buscando. Até que vim para o Recife, onde tive esse sonho. No dia seguinte, eu lá digitando laudos, trabalhava em uma clínica de ultrassonografia, estava digitando os laudos, aí eu escuto: "Curso de teatro", nossa, eu falei: "O sonho! Vou me inscrever!". Me inscrevi no curso, que era uma vivência, um *workshop* para a TV, pessoas que vinham do Rio de Janeiro.

Depois em 1998, eu entrei no curso onde eu encontrei minhas primeiras e primeiros mestres, eu fiz o curso lá onde era a Espaço Arlecchino, com coordenação de Lúcia Machado e os professores: Dinara Pessoa, Luís Maurício Carvalheira, Manoel Constantino, Vavá Schön-Paulino foram ali meus mestres e mestras e em seguida vem Roberto Lúcio. Mas aí vêm muitos homens, eu agradeço muito, mas muitos homens.

Preciso falar aqui de Edivane Bactista e Ruy Aguiar, foram pessoas que abriram as portas do teatro para mim, de uma forma de já ir para cena. Eu comecei a fazer um curso de teatro e, de repente, eu fui convidada para fazer *Revolução na América do Sul*, em 1998, uma peça de Augusto Boal com direção de Manoel Constantino. Eu ia sempre sendo muito chamada a viver os sonhos das pessoas e, naquele movimento, eu fui chamada para fazer uma peça *Mulheres em V*, de 2006, com direção de Viviane Bezerra. Vivi, grande amiga, irmã, nós fomos com outras companheiras para fazer cenas nas ruas, levando pautas das mulheres e violências que nós sofriamos, de assédios e dessas tantas invasões que o patriarcado, através do machismo e da misoginia, ainda causa em nós.

Era um impacto a gente fazer aquilo ali, a gente trazia as nossas experiências, das violências que nós vivíamos. Em processo

ainda de identificação de violência, sim, o feminismo é um processo de contínuo estudo, precisa entender assim. Se colocar nesse processo de desconstrução é de extrema importância. A gente ainda está identificando as nossas dores, os nossos sofrimentos.

E o direito, inclusive, de falar das nossas dores sem precisar que as pessoas concordem ou não, ninguém tem que concordar com a minha dor. Ninguém tem que dizer se está certa ou não a minha dor, se faz sentido ou não a minha dor, a minha dor é minha dor. A gente tem que falar isso para ir acolhendo a dor de todo o mundo. Por isso que, hoje, a gente vive na história a lida das pautas identitárias de extrema importância, a gente precisa compreender muito da escuta.

E em *Mulheres em V* a gente iniciava e, entre uma cena e outra, a gente trazia umas piadas, piadas violentas, trazia muita violência contra a mulher. As pessoas, nas ruas, elas riam, começavam rindo. E a gente ia, propositalmente, durante o espetáculo trazendo isso, até um ponto que as pessoas não conseguiam mais sorrir, não existia mais o sorriso. Eu lembro que uma vez, em Olinda, um homem ria, dava gargalhadas: "É isso mesmo, mulher tem que apanhar!", e quando eu finalizava o espetáculo, a última cena, era eu contando um fato real de uma mulher que tinha sofrido feminicídio, que tinha morrido com isso.

Aí eu olhei só para este homem, não tinha mais ninguém na plateia para mim, ali em cena eu contava a história para ele, eu olhava para ele. Aí contei a história todinha para ele e as pessoas todas olhando: "Nossa, o que esse homem vai fazer?". Então, ele começou a chorar, veio falar comigo e eu me tremia toda, veio chorando e falou: "Me perdoe", eu respirei fundo: "Naquele momento eu tive vontade de falar diretamente para você, você não sabe o que a gente está falando, você está em outro contexto, mas nem tão outro, é o do lugar do opressor".

Eu falo do teatro enquanto experiência, eu digo que é meu chão quando eu encontro o abismo, é o meu chão mais seguro. É preciso, muitas vezes, encarar o abismo como essa forma de viver. É importante a gente falar! Sobre tudo nos tempos atuais, o que eu

tenho cobrado muito dos companheiros, dos homens, que corram atrás, porque a gente já está falando do feminismo há um tempo. Nós mulheres não somos as responsáveis para estar movendo esses espaços, inclusive eu faço uma oficina de vivências terapêuticas para homens, outras possibilidades de masculinidade, mas não como uma responsabilidade das mulheres de estar trabalhando isso.

A gente vai vivendo todos os desafios de estar em cena enquanto mulher, sejam os desafios de sermos assediadas pelos diretores homens ou pelos companheiros de cena, eu passei muito por isso, muito. O quanto meu corpo era violentado, o quanto eu me sentia objetificada e o quanto era sofrido tudo isso. Só que a gente vai entendendo com o tempo, na lida, a violência no corpo da gente. Como é importante a gente acessar o nosso corpo, porque no nosso corpo também estão as memórias, então a gente vai identificando tudo isso.

Decido montar, junto com Jorge Clésio e Luciana Pontual, 2014, uma livre adaptação do texto de Simone de Beauvoir, *A mulher independente*, capítulo quarto do segundo volume de *O segundo sexo*, de 1949. Nossa. Aquilo para mim era muito forte, estar fazendo um texto de Simone de Beauvoir na cena, falando de dores e resgatando as minhas dores. Olhando as minhas dores, reconhecendo as minhas dores. Era um teatro dentro de casa¹⁴, nessa proposta, mas foi bem desafiador. O texto era *Autônoma*, direção de Jorge Clésio. Era trazendo a pauta de mulheres, comungando com as pessoas que estavam presentes enquanto plateia, mas respirando essa dor, resistindo como mulher no mundo, em qualquer lugar, na cena pernambucana, na arte.

Esse processo foi bem desafiador e a gente viajou. Esse espetáculo apresentou-se nas periferias do Rio de Janeiro. Lembro quando eu estava no Morro do Vidigal, a gente fazia dentro das casas das pessoas, vários homens chegaram, com a postura de “o”

¹⁴ Ver DOURADO, Rodrigo Carvalho Marques. Pedagogias do espectador: uma experiência com biodrama e teatro em casa. *Repertório*, Salvador, nº 26, p.197-213, 2016.1.

forte, a potência, e as mulheres lá fechadas, corpos oprimidos. Quando eu terminava de falar, a gente ia para um bate-papo e um homem falou assim: "Eu queria falar aí com a senhora!"; e eu pensei: "Caramba, o que é que vem?"; ele falou "Quero dizer que depois dessa peça eu descobri que sou machista! Eu nunca tinha pensado nisso, porque ninguém falou isso comigo". Então vamos falar sobre isso, vamos falar todos nós aqui, e foi muito marcante.

Dali, eu faço a peça (*In*)*Cômodos*, também em 2014, em que eu fazia a personagem Bernarda, uma senhora de 72 anos que é louca para mostrar ao marido o que ela escrevia, e amava a literatura, a poesia. E ela escrevia e queria mostrar para ele, mas todas as vezes que ela ia mostrar, ele dizia: "Tem certeza de que foi você que escreveu isso aqui?". Até que um dia ela não aguenta mais a violência e dá um tapa nele. Inclusive essa coisa de dar um tapa em cena, nunca aconteceu comigo, mas já escutei de outras companheiras: "Ah, incentivando a violência...", não tem isso, não! "Como os homens! Dar um tapa em cena", não é por aí, não! A gente está mostrando o nosso direito de reagir e ninguém tem o direito de dizer como tem que ser. A gente precisa entender a necessidade de desconstruir, do estado de desconstrução estar presente.

O espetáculo (*In*)*Cômodos* era uma peça baseada em contos de Cícero Belmar com Cleyton Cabral e Luciana Pontual no elenco; e vem *Soledad - a terra é fogo sob nossos pés*, de 2015. Já em *Autônoma*, pensei: "Vou levar história de mulheres para a cena". Nesse processo, sou dirigida por Sephora Silva, no curta metragem que se chama *Felicidade não é deste mundo*, de 2013. Uma diretora mulher. Obviamente dentre tantas companheiras artistas que eu já tinha vivenciado e grandes mestras, mas ainda sabendo que era um quantitativo pequeno. Porque a gente de fato já vinha ocupando na resistência, mas se pode ocupar mais ainda, dentro do nosso direito de liberdade.

E a espiritualidade está sempre muito presente, com a ancestralidade, que chega por um recado, por uma orientação espiritual e segue, porque eu não acredito em coincidência. Eu abri o livro que ganhei sobre *Soledad* no dia do aniversário dela, em

seguida eu abri o livro pela segunda vez no dia da morte dela. Várias coisas foram acontecendo, a gente monta *Soledad*, e eu ia descobrindo, cada vez mais, o quanto as personagens ficam na gente, ou já eram, estavam em nós, porque nós somos uma grande partilha, o mundo é cada pessoa, nós somos planetas. Essas personagens vão ficando na gente e vão me compondo, eu me sinto uma colcha de retalhos, porque foram me compondo ou despertando em mim o que eu não conseguia enxergar e todas elas vieram ajudando nisso. Isso considerando todas as vivências com todas as companheiras no dia a dia, sempre.

Soledad desperta algo muito forte na minha mulher. Já tinha militância, já era militante, ativista, feminista, mas não tinha esse despertar com segurança, a minha ocupação na militância, meu lugar de fala. Vivi *Soledad* e em meio a isso veio a Oficina de Teatro para Mulheres com Vivências Terapêuticas, para atrizes e não atrizes a partir de 18 anos. Eu escolhi e me formei em psicologia por causa do teatro, eu queria fazer artes cênicas, mas é uma crítica que eu tenho, para fazer graduação em artes cênicas, agora Curso de Teatro da UFPE, que seria minha escolha, a gente não pode trabalhar durante o dia. Então, eu trabalhava, manhã e tarde, então na época o curso acontecia pela manhã e à tarde, e quem trabalha era excluído.

Então, não podia fazer artes cênicas, o que eu podia fazer? O mundo me cobrando formação, para você se apresentar, você é isso, é aquilo, aquilo outro. Sempre que eu vou me apresentar hoje em dia eu digo: "Eu sou Hilda", porque dizer eu sou é muito mais importante para mim do que "Eu me chamo" ou "Não me chamo". "Eu sou Hilda, filha de Norma e José, e mãe de Lara.". Fui fazer psicologia porque foi uma escolha através do teatro, mas eu não sabia ainda como eu poderia ligar, eu não tinha essa pretensão da oficina. Quando eu fui para a psicologia, passei um tempo ainda para me aceitar nesse lugar de psicóloga, porque é muito desafiador. Despertar a consciência é uma coisa, estar no lugar dessa consciência despertada é um processo de desconstrução e reconstrução.

Aí veio essa provocação, também, pela intuição espiritual da aliança que está sempre aqui, para fazer a oficina. Na roda, eu descobri que potência é a roda, a roda de mulheres, a oficina para mulheres cis e para mulheres trans, mulheres, todas nós. E eu fui aprendendo, aprendendo a acolher os movimentos, aprendendo a força da roda quando as mulheres se encontram, porque elas falam de dores parecidas, porque se estamos em um mundo padronizado, as dores são parecidas. Eu dizia: "A frase se fortalece, estamos juntas, nunca mais sozinhas.", estamos juntas! Juntas mesmo, não só nos atos, mas aqui: "Olha eu estou vivendo o que você está vivendo, eu quero que você saia dessa história, então eu posso sair dessa história também".

A gente começa a trabalhar essa comunhão e essa força, e vem a primeira peça chamada *Revoada, um voo coletivo*, de 2017; a segunda peça *Placenta: o que estar por vir*, de 2018, falava muito dessa perspectiva de liberdade, da liberdade de existir, fala desse renascer mulher. Em seguida vem *BruxaRria, do lírio ao delírio*, 2018, que fala dessa relação com a mulher bruxa, éramos queimadas, será que éramos queimadas ou ainda somos queimadas quando uma Marielle da vida é morta? A fogo, baleada. E as outras mulheres assassinadas pelo feminicídio até hoje? São perseguições que fazem pelo nosso direito de existir, nos expressar, nos comunicar da forma que a gente quer. Então bruxa é um lugar de honra para mim, resgate de honra, bruxa! A palavra bruxa é resgatar isso.

Na primeira peça *Revoada*, a gente tinha 15 mulheres em cena; no *Placenta: o que está por vir*, nove mulheres; e no *BruxaRria – do lírio ao delírio*, 13 mulheres. Em seguida vem *Uma outra você*, de 2019, com 18 mulheres; *Um tango entre elas*, em 2019, com 26 mulheres em cena, falando sobre sexualidade que é grande tabu até hoje. Inclusive a nova era vem com a revolução sexual, precisamos continuar essa revolução sexual, nesse lugar amplo que é a sexualidade. Em seguida a gente faz a primeira mostra *Rosas dos ventres – Mulheres em Cena*, em 2019, trazendo mulheres para a cena que nunca tinham ido para cena, mas também atrizes que já tinham ido para a cena.

Porque hoje eu não acredito que a gente cria personagens, não acredito que a gente encontre o personagem, o maior desafio é quando a gente permite que o personagem encontre a gente, aí estamos presentes em cena. Deixar uma personagem encontrar a gente, abrir as nossas dores, feridas e tudo que a gente precisou silenciar para sobreviver, mas a gente não precisa ser só sobreviventes, nós queremos ser viventes, ou seja, ter direito à vida.

Dentro desse processo também vem a minha diretora, amiga, irmã, Malu Bazán. Vieram todos os desafios do que é ser uma mulher em cena, do que é ser uma mulher diretora. Ocupando outros lugares, porque até então, quando eu iniciei, eu percebia o lugar da mulher atriz, muito nesse lugar da objetificação em vários movimentos que já vivenciei. Aí a gente vai encontrando outras mulheres e ocupando outros lugares, ainda é um grande desafio.

Então é muito importante a gente entender que o desafio da presença da mulher, o maior é o desafio que começa em nós, nos nossos corpos, corpas, seja mulher cis, mulher trans. Seja o desafio qual for das companheiras, seja a cultura, a descendência, onde está, de onde vem. É desafio já nesse primeiro território, no território que a gente vive no núcleo familiar, porque a gente cresce com todo mundo dizendo o que a gente precisa ser.

Me colocaram essa questão de dirigir, junto com Analice Croccia, no trabalho *Ainda escrevo para elas*, citado por Natali. Quando eu não falo de outros trabalhos que eu dirigia, é porque eu ainda estou na construção de me entender encenadora, porque eu vivi tanto esse mundo da atriz. Esse trabalho com Natali foi incrível, porque é um trabalho que me interessa, que são trabalhos de pesquisa. Agradeço aqui na roda a Natali por ter me dado essa oportunidade. Não só de dirigi-la, mas de ter participado desse projeto, que é uma potência para as mulheres e que inclui também as mulheres idosas, isso é de grande importância.

Eu trabalho com mulheres, vou continuar a trabalhar com mulheres. O meu trabalho com homens é muito gratificante, mas é um movimento pontual, porque quando eu trabalho com mulheres eu resgato mais a minha mulher. Quando a gente faz arte, estamos

estudando, desconstruindo e reconstruindo a liberdade, a nossa liberdade, mesmo que a gente não tenha consciência. Então sigamos na lida, companheiros e companheiras. Não vamos salvar o mundo, mas esse lugar da arte é o nosso espaço também, a gente precisa, cada vez mais, promover espaços como esses. Cada vez mais estudar a história para entender aquelas e aqueles que vieram antes, para a gente saber onde está e para onde quer ir. A gente precisa seguir em comunhão.

Prof. Rodrigo Dourado - Muito obrigado! Gostaria de trazer mais uma vez nomes que me ocorrem, sem nenhuma pretensão em fazer um mapeamento exaustivo, mas, sim, um mapeamento breve e afetivo dessa presença de mulheres, com o objetivo de deixar mais rastros, vestígios para as futuras gerações. Cito Maria de Jesus Bacarelli, uma atriz muito importante, companheira de vida de Milton Baccarelli, que dá nome ao nosso teatro do CAC/UFPE. Fátima Aguiar, atriz e arte-educadora; Stella Maris Saldanha, atriz, professora, apresentadora de TV; Nilza Lisboa, atriz com muitos anos de jornada aqui no Recife, fez uma peça importante chamada *As lágrimas amargas de Petra Von Kant*, com direção de Geninha.

Queria citar aqui o trabalho da Cia. Fiandeiros que deve muito a Dani Travassos, produtora, atriz, professora. Queria citar as mulheres do grupo O Poste, Naná Sodré e Agrinez Melo; citar uma professora querida e muito importante na formação de atores no Recife, Leila Freitas, voltada à formação vocal, e que teve uma precursora lá atrás que foi Maria José Campos Lima, uma importante formadora vocal aqui do Recife. Queria citar a atriz e produtora também, que é Augusta Ferraz, atriz muito importante da nossa história teatral. Queria citar as produtoras e atrizes Paula de Renor, Edivane Bactista e Simone Figueiredo. Hilda citou Edivane nessa jornada. São três produtoras muito importantes aqui do Recife.

Destacar Kalyne De Paula, nossa professora, da UFPE; Carla Denise, que é dramaturga, diretora, ligada ao Grupo Mão Molenga; assim como Fátima Caio. Queria citar *As Violetas da Aurora*: Fabiana Pirro, Ana Nogueira, Sílvia Góes, Mayra Waquim. Mulheres que estão trabalhando com a questão da Palhaçaria aqui

no Recife. Assim como as mulheres do grupo Doutores da Alegria, Luciana Pontual, Greyce Braga, Enne Marx, Maju Baju. Queria citar as mulheres da criação e da técnica: Luciana Raposo, Natali Revorêdo, Kátia Virgínia que trabalha no Centro Apolo-Hermilo, são mulheres da iluminação, isso é muito importante porque é difícil encontrar mulheres na técnica. Vocês imaginem que o mundo da direção, da dramaturgia é machista, o mundo da técnica também é, talvez até mais, então é muito importante ter essas mulheres.

Hilda Torres – Vamos falar de Beta Galdino, nossa camareira. Tão importante também resgatar, Ira Galdino. Nossas camareiras maravilhosas da cena.

Prof. Rodrigo Dourado - Importantíssimo, perfeito! Vamos conversar, então? O grupo tem algumas perguntas para vocês.

Camila Bastos - Uma coisa que surgiu para a gente, quando estávamos preparando as perguntas, foi que a gente no teatro, nesse meio artístico, normalmente as pessoas têm essa impressão de que a gente que está no meio é mais desconstruído, as pessoas são mais militantes e que não temos certos problemas de discriminação. Porque, na verdade, a gente sabe que sim, é um meio repleto de militâncias, de discursos muito desconstruídos, mas que tem práticas muito hipócritas.

A gente, frequentemente, vivencia comentários e atitudes desrespeitosas, pejorativas sobre ser mulher, sobre características femininas, ainda mais quando tem esse intercruzamento de intersecções com classe, raça, gênero, sexualidade, com a formação acadêmica versus a informal. E a gente sabe que, apesar de parecer ser um universo mais desconstruído, ser mulher no teatro é tão difícil quanto ser mulher em qualquer outra área. E que, no fundo, a gente só está buscando espaço para exercermos a nossa profissão, com respeito e dignidade.

Tenho certeza de que vocês têm muito o que falar sobre tudo isso, mas para organizar melhor, a gente sistematizou algumas perguntas gerais que contemplam todas vocês. Natali, eu queria saber, através da tua vivência, quais são os maiores desafios de ser

mulher na arte? Quais as resistências e desafios que tu enfrentas nesse plano profissional? Quais espaços tu sentes que foram mantidos ou que tu já percebes uma mudança maior, que foram conquistados?

Natali Assunção - Para mim, sinceramente, o maior desafio de ser mulher na arte é o maior desafio de ser mulher na minha existência, que Hilda falou. Que é, majoritariamente, o assédio, principalmente sexual no meu caso, seguido do assédio moral. Pelo fato de eu ser mulher já sofri muita misoginia no campo profissional. O moral foi mais na comunicação do que na arte, o sexual é em todos os lugares. Me toca muito quando vocês falam, Camila, que aparentemente esse é um campo desconstruído, porque eu migrei para ele com essa crença também, e, talvez, tenha sido o lugar em que eu fui mais abusada nesse sentido, sofrendo abusos sexuais. Mais escancaradamente, mais sem respeito nenhum, na fala, no toque, no julgamento de homens que, em tese, se colocam como parceiros do feminismo e na prática não são.

Como eu tenho uma questão com isso, eu travo, eu congelo, é uma coisa que, normalmente, acontece. Estou na terapia. Para mim é uma coisa bem assustadora. Aí entram relações abusivas de várias naturezas, eu até falei pra Hilda aqui: "Desliguei a câmera para dar uma choradinha porque me afetou muito a sua fala". Na verdade, é isso, o principal desafio para mim é esse. Não é o fato de: "Ah você é mulher em um campo que tem mais homens... Ah você é mulher em uma questão financeira...", para mim, na prática essa é a questão.

Eu também vivi coisas na prática na pior temporada da minha vida, de estar em cartaz interpretando uma cena de abuso e estar espelhando o que estava acontecendo na minha vida e eu não tinha noção. Com uma pessoa que estava diretamente ligada ao trabalho e, quando aquilo encerrava, eu continuava. Então foi um mês de tortura psicológica absurda. E eu demorei mais de um ano para entender o que estava acontecendo, e olha que sou pesquisadora do tema, já vinha pesquisando isso, já estava no mestrado. É uma doideira.

Alana Porto - Vou direcionar a próxima pergunta para Luciana, como você vê que fica a representação das personagens femininas na arte, diante de tanto debate pelas lutas por igualdade? E como a participação das mulheres em diversas funções no teatro faz com que a arte dialogue com essas pautas feministas? Essa é uma pauta sua?

Luciana Lyra - Sim! É uma pauta desde sempre, como eu falei para vocês um pouco dessa trajetória. Desde o *Diário de Anne Frank* quando fui capturada um pouco pela personagem. Ao ponto que, anos depois, eu montei uma adaptação que eu fiz em cima da Anne Frank, chamada *Anexo secreto*, em 2003, com a Cia do Teatro Rasgado. Com direção de Fátima Aguiar, uma ótima diretora também, além de atriz. Então, essas pautas sempre trafegaram o meu universo.

Pensando nas pautas do Motim, que é esse grupo que eu desenvolvo, no qual oriento pesquisas de mestrado, doutorado, de graduação. Em todos esses trabalhos têm essas pautas, as agendas feministas, as discussões sobre isso. É bom a gente pontuar também que a Joana, quando surgiu para mim no sonho... É importante que na minha fala venha essa questão do sonho, como na fala de Hilda. Porque não é à toa, a gente tem uma ligação muito forte com instâncias que são outras, não que seja um privilégio nosso, talvez um pouco, mas da gente ter mantido esse acesso a esse universo de outro plano, que nos conduz também nas nossas escolhas. Não com todas as mulheres, mas, em geral, eu acho que isso acontece.

Então, a Joana quando surgiu para mim em sonho, ela já surge com uma pauta. Não era só a história da Joana como a guerreira, que vai para guerra e tudo mais. Na verdade, o aspecto que eu vou pegar desse trabalho da Joana é, justamente, o estupro que ela sofre. Eu chamo isso, dentro do meu trabalho, de "mitema"; é o tema que eu vou abordar dentro de um grande tema. A Joana tem vários, o que eu discuti foi, justamente, a questão da violência sexual. E não à toa. Eu sofri uma violência sexual, acho importante que a gente explicita isso, uma violência sexual, eu estou falando de um estupro. Não foi um assédio, foi um estupro, que eu sofri aqui no

Recife, é importante que a gente situe também essas nossas pautas. Não é à toa que essas pautas não são discutidas aqui no Recife de maneira tão ostensiva, justamente porque a gente vive em um estado bastante machista, uma região machista.

Então, esse estupro que eu sofri e que a Joana d'Arc também sofreu lá na França, na história dela, é algo que vai ligar a história de uma pessoa à história de uma personagem. Então essa ideia do pessoal com o político, quando eu entro no feminismo é que eu começo a observar essa ideia de que a gente precisa tratar determinados temas. Que muitas vezes são temas muito pessoais, muito particulares, mas como a gente consegue revestir esses temas, que são particulares, de uma política? De um estado que não só eu sofri, mas outras mulheres. Naquela época, eu não tinha a consciência de por quê eu estava trazendo este tema à tona, mas depois eu fui identificando esses porquês.

Eu estou só colocando essas questões para a gente pensar, porque enquanto a gente está em um processo mais umbilical, de tratar as nossas questões como se fossem só nossas, a gente não dá esse revestimento político. Voltando para a pergunta da Allana sobre as personagens, além do campo teatral, na direção; a grande maioria dos dramaturgos é homem, pensando também nas personagens que eles constroem dessas mulheres. Que mulheres são essas? Que textos são esses que são construídos? Conversando com Maria Brígida de Miranda, essa minha amiga de Florianópolis, professora da Udesc, ela falou assim: "É interessante como a maioria dessas personagens morre no final". Se a gente pensar um pouco em *Desdêmona*, de *Otelo*, em *Julieta*, de *Romeu e Julieta*, elas são mortas e são degoladas, afogadas, ou se afogam, ou se suicidam. São sempre trágicas. É sempre um lugar onde esse feminino é soterrado.

O que eu acho que está acontecendo com esse tsunami feminista, porque vocês sabem que a história do feminismo é dividida em três ondas, uma primeira que é a onda sufragista; a segunda pegando os anos 1960, 1970, que é onde tem outros movimentos e as interseccionalidades vão atuar nisso. Começa a

haver o feminismo negro, a gente começa a ver que tem camadas de feminismo, não é só uma luta, ou como diz Hilda, uma lida, existem várias lidas e várias lutas. Porque o outro é um lugar de interseccionalidades, a gente precisa avaliar, um pouco, que camadas e que mulheres são essas.

No terceiro movimento, a gente já vê um movimento onde vai abarcando essas outras gerações, as mulheres trans, que é uma outra ideia, de que para ser mulher não necessariamente você tem que ter uma vagina ou um útero, mas você pode transcender um pouco essa ideia do corpo. O que tem muito a ver com os pensamentos da Judith Butler, que vai trazer para gente uma referência importantíssima de descolar um pouco a ideia de mulher, a ideia de gênero.

Então é outra categoria que a gente vai começar a aprofundar nesse momento. E agora a gente está vivendo, como diz a Margareth Rago, que é uma professora da Unicamp, feminista e historiadora, ela diz que a gente está vivendo um tsunami feminista. Não é mais onda. Então, esses tsunamis têm a ver com esses movimentos todos nossos. Falar dessas mulheres anteriores, porque é muito interessante, Dourado trouxe à tona muitas mulheres que estão no teatro pernambucano. Mas também é interessante isso que Hilda falou, como as categorias de diretora, de dramaturga, não eram categorias ocupadas, e as técnicas como você bem falou. Então isso não é à toa. Como atriz a gente sempre foi permitida fazer, como atriz “ok”, inclusive para ser assediada.

Em 2020, estive num evento na Unirio, em que a gente foi discutir um pouco esse machismo dentro da academia, entre professores e alunas. Eu estou falando de machismo bem geral, não é só o professor que quer “comer” a aluna, mas também o professor que tem ódio de mulher, porque a gente sabe que existe isso também. Essa misoginia trafega por vários campos, não é só “comer”, mas também odiar, invejar, isso também é machismo. Então esse lugar que a gente toma, esse espaço, esse tsunami que estamos nos vendo mergulhadas. Vocês que estão entrando na faculdade agora, ou estão no segundo ano, vocês já estão vivendo

um movimento que é anterior, que veio antes. E que venham mais diretoras, mais dramaturgas, que a Hilda se afirme absolutamente como encenadora.

Isso é importante porque vai fomentando essa rede e vai ficando mais naturalizado. Na época que eu estava aqui, eu era como se fosse um extraterrestre, no meio de um monte de rapazes, eu era o ET, era tipo: "Ah, ela dirige, ela se arvora a dirigir, ela escreve umas coisas". Também de menosprezar a dramaturgia que se constrói. A dramaturgia que hoje está sendo construída por mulheres, é uma dramaturgia que olha um pouco essas agendas, um pouco não, totalmente. Quais são as questões que a gente quer discutir, essas personalidades, que não são personalidades, são personalidades revestidas de uma política.

Isso que Hilda traz é bem importante, tanto a luta como a lida, são espaços de ação, espaços de encarnação. Tanto é que eu tenho um pouco de receio, também já trafeguei um pouco no sagrado feminino, mas a gente deslocar um pouco, ou ter a consciência, do que é feminino, do que é feminista, é importante. Porque, às vezes, a gente descola do chão: "Ah o feminino é tão lindo, é tão bonito ser mulher...", é bonito, sim! Mas existe um lugar da prática, da *práxis*. E a cena é um lugar da *práxis*, é um espaço de *práxis*, da prática, espaço de atuação, de a gente fazer esses temas serem colocados, discutidos, vistos, revistos. O teatro tem essa potência. E a gente vê na história do teatro, é uma história masculina do teatro. Tem um termo que é estadunidense que é *Herstory*, não é mais *History*, é a história dela. Onde estão essas histórias? Que histórias são essas que precisamos contar?

Então, a dramaturgia que está se forjando, atualmente, está tentando trazer não só o protagonismo dessas mulheres, mas também fazer com que essas mulheres sobrevivam. São dramaturgias que olham a sobrevivência dessas mulheres. É lógico que a gente tem que ver que elas foram mortas, olhar para a Soledad é olhar a mulher que foi morta, pelo estado, pela ditadura militar. É uma mulher morta e muitas delas foram mortas, mas também como a gente revivifica e como a gente conta essa história?

A gente conta essa história, a gente lembra essa história, porque a gente precisa que as mulheres vivam, quanto mais a gente contar histórias de mulheres mais elas vivem.

As mulheres guerreiras de Tejucupapo são mulheres vivas, as mulheres antepassadas de 1646 estão vivas, hoje, em Tejucupapo. É só você pegar o carro e ir ali em Goiana, que vocês vão ver as mulheres trabalhando na lida, trabalhando na cata de ostras e produzindo teatro, produzindo arte, Dona Luzia Maria da Silva continua produzindo. É uma mulher que na nossa vista, no nosso lugar de empáfia de que somos grandes sabedores de tudo, a gente vai dizer: "Essa mulher não sabe nada", e ela é uma mestra.

Eu levei Dona Luzia Maria da Silva para a Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Abrace), houve um congresso em Natal e eu a levei para falar para todos os atores, atrizes, pesquisadores de teatro, de dança, para falar da experiência dela, para falar do que era pessoal. Ela também partiu do pessoal, ela teve uma doença, foi carregada, uma outra mulher disse: "A senhora vai sobreviver Dona Luzia, a senhora vai sobreviver porque é uma guerreira, a senhora nasceu em 'Tejucupá'", e ela fez a promessa: "Eu vou sobreviver, se eu sobreviver eu vou contar a minha história".

Assim como eu acho que também contei, como eu saí de um teatro absolutamente formalista, o teatro do TAP, eu vou fazer a minha construção, a minha arte, mesmo que eu tivesse poucas interlocuções naquele período e de contar algo que estava me movendo. Eu não sonhei à toa com uma guerreira, eu sonhei, justamente, porque eu estava em um processo de revisitação dessas dores, de cura dessas dores, o teatro como cura também. Lembrando, para fechar esse pessoal como político, as mulheres na década de 1960 nos EUA, elas faziam assembleias, por isso vai surgir esse jargão "O pessoal é político".

A gente pode entender assembleias como rodas, como a Hilda está exercitando na oficina dela, essas rodas de mulheres onde elas iam tratar, falar das coisas que estavam acontecendo. Se elas viviam para dentro, elas não tinham vida pública, elas iam falar de quê? Elas

iam falar do microcosmos e para o microcosmo, micropolítica. Para microcosmo, para dentro, micropolítica. O que a gente está vivendo hoje, no momento pandêmico, a gente está tentando exercitar essa micropolítica, porque a gente está cada vez mais sem espaço para o público. Então como a gente vai gerenciar isso? Micropolítica. As mulheres ensinam a fazer, elas sabem fazer isso, porque elas viveram isso através das rodas, elas tratavam do pessoal.

A minha questão, que é pessoal e particular, ela vai dialogar com a questão que é do Rodrigo, que é da Maria Eduarda, que é da Joe, da Alana, da Hilda, da Natali, enfim, de todas, isso é macro. A gente precisa construir do micro para o macro. Pensando nas personagens que precisam ser reinventadas, que as mulheres não devem morrer, que as mulheres que morreram devemos olhar e também reinventar, revivificar essas mulheres, tirar essas mulheres desse campo trágico, para entrar em outros campos possíveis.

Também lembrei, enquanto eu estava falando, de outro grupo importantíssimo para Pernambuco chamado As Loucas da Pedra Lilás, que foi um grupo ativista, artivista, que não teve quase diálogo nenhum com o mundo teatral do Recife. Era um diálogo muito curto, porque na verdade o diálogo que elas tinham era muito dentro do campo da sociologia, da antropologia e dos congressos feministas. Então, As Loucas da Pedra Lilás são estudadas como uma base do teatro feminista de Pernambuco, não podemos passar sem pensar nelas.

Alana Porto - Hilda, eu queria perguntar que mensagem você pode deixar para a gente, mulheres profissionais da arte, para que a gente continue resistindo, dominando nossos espaços, percorrendo o caminho da arte enquanto profissão?

Hilda Torres - Obrigada pela oportunidade Allana. Reconhecendo que a minha experiência é a experiência de mulher branca, eu estou na lida por todas nós, mas eu falo de uma experiência de mulher branca. Eu jamais poderia falar da experiência das outras companheiras, até porque não seria respeitoso. Eu acho muito bonito que a mãe de Lula dizia a ele, eu uso muito isso em mim: "Sejamos teimosos", e sintam, procuremos

legitimar o que nós sentimos. Sintam a arte nos corpos e nas corpas de vocês, seja no campo físico, mental, emocional ou espiritual, ou qualquer outro campo que venha a crer. Sintam como a arte manifesta a existência de vocês, acreditem e sigam.

Eu sei que na caminhada a gente vai ter medo porque nós passamos por violência e o medo faz parte. Então se tiver medo, aceita o medo, porque quando a gente aceita, a gente pode olhar o processo e pode caminhar. Vamos nos fortalecer nas rodas, falem, expressem, escutem, ocupem, porque nós já somos resistência. O machismo, o patriarcado que precisa ser combatido, diariamente, é muito doloroso até hoje. Cruel, é muito cruel, mas nos fortaleceu em uma perspectiva de fé que foi através da resistência. Nós sabemos resistir, mulheres, todas as mulheres, nós sabemos resistir. Mas a palavra resistência não é o que tão só me alimenta, eu não quero só resistir e resistir, eu quero avançar, eu quero estar.

Sempre que vocês estiverem escrevendo, atuando, dirigindo, qualquer que seja a área que vocês queiram estar na arte, ou onde quiserem estar, deixem vir a mulher, a cada dia, a cada hora, que você é. Procurem ajuda se precisarem, eu sei que é um desafio para nós mulheres, de todas as mulheres, procurarmos ajuda. Procurem ajuda, procurem conhecer a história, entender os movimentos, as que vieram antes, os grupos. Entender que a nossa existência é um ato político, entender que a nossa fala é um ato político, entender que o personagem que entra em cena é um ato político, quando a cortina se abre é um ato político. Então nós somos partituras desse grande ato político, nós somos as mulheres do hoje, precisamos conhecer, reconhecer e honrar a história das mulheres que vieram e abriram essas portas para nós.

Também entender o que podemos e precisamos deixar como legado. Então se aproximem do sentir, do que faz sentido para vocês, de estar onde quer que estejam. Se vocês se sentirem solitárias, porque a gente vive muita solidão, a nossa dor é muito solitária. Quando Luciana fala o que ela passou, quando eu falo do que eu passei, Natali, vocês também, porque toda mulher foi abusada de alguma forma, hoje eu acredito nisso. Então falem e o

que não conseguirem falar estejam próximas, estejam próximas de outras próximas, das mais próximas ou não tão próximas, para nos fortalecermos em rede, em rede nós somos mais fortes. Procurem acreditar, seguir e não sigam sozinhas, sigamos juntas.

O que eu faço para continuar? Eu acredito e eu resgato, todos os dias, algo que sempre foi muito precioso para mim e que na dureza dessa vida, às vezes, a gente esquece, que é sonhar. Eu sonho ainda em fazer várias personagens e estar em cena com várias companheiras. Admiro muito Luciana Lyra como diretora, sempre admirei, queria muito, um dia quem sabe, a experiência de trabalhar com ela. Eu sonho em fazer mais trabalhos com Natali, quero fazer trabalho com vocês, eu sonho, mas eu não sonho na poesia, na poesia não, eu não sonho no romantismo, na romantização do sonho, mas na realização dele como um direito de exercer a liberdade. Então é isso, teimem! Teimamos e teimemos juntas, de mãos dadas, por mais que a gente não se conheça, a gente se reconhece. Evoé!

Outra coisa muito importante também, eu quero citar o nome de Naná Sodré e Agrinez Mello, por mais que Rodrigo já tenha citado o grupo O Poste, mas a importância dessas mulheres que estão agregando outras mulheres negras, que deixaram a pretitude, o feminismo preto/preta falar em cena... Samuel Santos está aí com toda a parceria, mas é muito importante o que eles estão trazendo como contribuição na luta antirracista para a pauta do teatro pernambucano. Me arrepio. Rodrigo e seu trabalho também, com o Teatro de Fronteira, com a inclusão de todas as mulheres e mulheres das mulheres, das nossas companheiras, irmãs, as mulheres trans. Precisamos andar de mãos dadas, de mãos dadas nós seremos sempre mais fortes.

Luciana Lyra - Lembrei de um fato bem importante da ideia de sororidade, tem uma mulher preta super atuante que é a Janaína Silva Gomes. A partir de uma oficina que eu dei, eu estava com *Homens e caranguejos* num festival de teatro, dei uma oficina sobre mito, sobre mulher, sobre um trabalho que eu chamo de *Mitodologia em arte*. A Janaína participou da oficina e, a partir disso, a gente se

irmanou na construção de um trabalho que virou *A cara da mãe*, de 2015; hoje ela também está atuando, trabalhando com direção, está se experimentando com isso. É um estado de sororidade, tanto ela quanto a Fabiana Pirro, que é uma produtora danada, aguerrida, produz seus trabalhos, vai se autoformando também.

A Natali falou do *A cara da mãe* e a Janaína foi o carro-chefe, tanto que ela desenvolveu um mestrado sobre isso¹⁵, mas tem as meninas junto com ela, Íris Campos, Ana Luísa Bione, todas saídas da UFPE inclusive, Natali também, então mulheres juntas fazendo um trabalho. Quando eu digo que eu era um ET naquele período é porque não era natural que eu estivesse naquele lugar. Lembrei um pouco do TAP que tem a ver com a teimosia. No TAP, depois que eu fiz todas as peças de teatro, eu inventei, loucamente, de fazer uma escola dentro do TAP que se chamava TAP Jovem. Chamei meus amigos da universidade, Kléber Lourenço, Marconi Bispo, Valéria Medeiros, para atuar, para ganhar dinheiro e ao mesmo tempo estar se formando, construindo uma rede.

A gente fez essa TAP Jovem, montamos peças de teatro e aquilo ali também era tipo um ET dentro do TAP. O TAP nunca pensou em formação, a gente não se forma para ser ator, a gente nasce ator. O próprio Reinaldo de Oliveira diz isso: "Eu falo na boa, tem gente que nasce ator, tem gente que foi picado pelo teatro e tem gente que não foi", daquela maneira dele muito peculiar e humorada. Então eu acho que independentemente de ter feito algo bom ou ruim, eu fiz, então eu acho que a gente tem que ter coragem.

Prof. Rodrigo Dourado - Vou chamar mais algumas mulheres para a roda. Queria falar de Emanuella de Jesus, que é produtora, pesquisadora e tem trabalhado com grupos de idosos e idosas, mantém a produtora Criative'se. Queria falar de Sônia Romualda, sem a qual a Cênicas Cia. de Repertório também não existiria. Sônia é produtora, atriz, educadora da Cênicas Cia. de Repertório. Lau

¹⁵ SILVA, Janaína Gomes da. *Cara da mãe*: uma jornada de criação pela via da mitodologia em arte. 2017. 212f. il. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas), Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

Veríssimo, performer, diretora também do grupo Totem. Fátima Pontes, diretora, gestora da ONG Escola Pernambucana de Circo (EPC), Galiana Brasil, gestora do Itaú Cultural atualmente, mas também atriz. Márcia Cruz, diretora, produtora, gestora da Casa Maravilhas e arte-educadora.

Maria Agrelli do Coletivo Lugar Comum; assim como Clara Camarotti, professora; assim como Roberta Ramos; assim como várias mulheres do Coletivo Lugar Comum. Odília Nunes, no interior de Pernambuco, brincante popular, diretora, produtora, bonequeira. Também queria lembrar ainda, para completar um pouco essa lista, pois sempre vai haver muitas ausências, de duas figuras do interior, assim como Odília, só que de outra geração, que são Maria Alves e Prazeres Barbosa, de Caruaru. São duas diretoras, atrizes, produtoras, que foram fundamentais na história do teatro caruaruense.

Luciana Lyra - Lembrar de uma pessoa muito importante, que também esteve na minha trajetória toda, que é Karla Martins. Está trabalhando em escola, dando aulas no Damas, no Marista, São Luís e tudo mais, neste momento; mas ela atuou muito como produtora, inclusive gestora junto com Cira Ramos no Teatro Santa Isabel. Então lembrar dela como produtora, como atriz também, mas como produtora. Atualmente não está produzindo muito no teatro, mas já teve uma ação muito importante, não só comigo, mas também na direção de trabalhos com Jorge de Paula, por exemplo, na Companhia dele que teve aqui. No espetáculo da Trupe Ensaia Aqui e Acolá, *O amor de Clotilde por um certo Leandro Dantas*, de 2010, e tudo mais; no *De Íris ao arco-Íris*, de 2013. É um nome para ser lembrado, tanto Karla Martins como também Carla Carvalho, que ajudou muito na produção, no trabalho do Grupo Grial de Dança.

Karine Lima - Minha pergunta é muito no âmbito da criação mesmo, de conteúdos artísticos, de uma dramaturgia, de uma encenação. Eu venho muito dessa trajetória criada por mulheres, pela minha avó, pela minha mãe, minhas tias. Eu comecei no meu caminho como iluminadora, hoje em dia eu já trabalho em alguns grupos como iluminadora. Eu acho que para me encontrar nesse

lugar da dramaturgia, da encenação, seria muito importante para mim se fosse por meio de mulheres também, eu queria encontrar esse caminho. Sou mãe de duas crianças e estou, atualmente, lendo livros sobre mães, que falam muito sobre as mulheres nesses espaços. Estou estudando um livro sobre a trajetória invisível de mulheres e outro sobre mães, filhas e trajetórias. Eu quero falar sobre isso. Há pouco tempo fiz uma performance que mexeu muito comigo e percebo que minhas criações como artista são nesse caminho. Eu queria saber como foi nessa trajetória de vocês encontrar esse caminho?

Gabriela Braga - Fiquei pensando muito em uma fala que Natali fez sobre o fato de ela ser mulher não atrapalhar a competência. Como se a sociedade machista só pudesse dar espaço para as mulheres brancas, o quão difícil é ter autoestima dentro da arte não sendo branca. E eu sinto como a arte aqui no Recife, a arte feminina, não são mulheres, são mulheres brancas. Eu fico pensando como a gente pode trabalhar olhando esse recorte, como que a gente pode trabalhar sem achar que somos todas mulheres e estamos todas no mesmo patamar.

Natali Assunção - Gabi, você está completamente certa. Eu sou mulher cis, branca, classe média-baixa, que hierarquicamente nessa pirâmide social já não está tão ruim, digo isso em relação às opressões que a gente recebe. E foi o que disse para vocês quando eu fiz a minha fala, quando eu vim para o teatro eu já tinha uma formação ampla e uma trajetória grande. Eu já trabalhava há quase 10 anos com outras coisas de comunicação e de arte. Então quando eu venho para o teatro, essa questão de outras mulheres que eu conheço, inclusive brancas e cis, que se viam nessa posição de questionadas por serem mulheres, não acontecia comigo.

Eu acredito que tenha a ver com a minha formação, tanto a formal como a prática-empírica na minha trajetória. Eu não sei se sou muito utópica, mas para mim o que muda é a gente nomear as coisas, que isso vem sendo feito, falar sobre as coisas, que também vem sendo feito. Porque as coisas só começam a existir quando a gente dá nome e quando a gente fala. Porque feminicídio não é novidade,

violência contra a mulher não é novidade, mas quando a gente começa a dar nome e falar sobre... Eu fui vivenciando uma coisa e ao meu redor várias pessoas começaram a falar sobre relação abusiva. Uma mulher de 62 anos chegou para mim para dizer: "Peraí, então era isso que eu tinha no meu casamento?", entende?

Sobre o que Karine perguntou, para mim o diferencial é você ler coisas, ver coisas, fazer e, principalmente, mostrar. Porque, às vezes, a gente fica nesse lugar de não confiar, de não querer mostrar, de ficar com medo: "Ah será que eu sou boa?"; é, é sim! Você não está fazendo o que você quer fazer? Então qual o problema? Se aquilo é verdade para você, se aquilo é o que você tem para dizer e para mostrar, está tudo certo. Eu pelo menos penso assim e é como eu gosto de me colocar no mundo. E é muito louco, por exemplo, eu fiz uma série, no ano passado, de vídeos, convidei uma pessoa para trabalhar e, até hoje, ela manda mensagem para mim dizendo: "Nossa, muito obrigada! Agora eu confio no meu trabalho". Então, ter esse olhar de abraçar e de contribuir com as outras pessoas também.

Eu agradeço muito o convite de vocês, e se puderem, acompanhem, divulguem, curtam, porque isso é um aspecto muito importante. Divulguem as pessoas, vejam o que as pessoas estão fazendo, talvez seja o mais importante para pessoas que não tenham um patrocínio amplo, que é o meu caso. É a primeira vez que estou fazendo umas coisas que não são independentes agora com a Lei Aldir Blanc (LAB). Então é isso, é bem importante quando vocês divulgam. Obrigada!

Luciana Lyra - Karine, eu falei recentemente que foi feito aí, a partir de alunes da UFPE, o trabalho *Cara da mãe*, foi em 2015, não faz tanto tempo. Nele se discutia a questão da maternidade, também, de mulheres artistas que engravidaram, foi discutida um pouco essa questão. Você está percebendo um tema em você que é recorrente, como eu chamo de "mitema", ou é o mito que te guia, que eu chamo isso dentro do meu trabalho de "mitoguia". É um mito que está te guiando, essa ideia da maternidade e tudo mais, que eu acho que você tem que mergulhar nisso, fazer essas leituras como Natali

sugeri. Que você possa mergulhar e se deixar guiar pelo tema, porque é exatamente isso que eu estava falando antes, parece que é uma coisa só pessoal, da sua experiência como mãe, com dois filhos, jovem, mas isso vai dialogar com muitas outras mulheres.

Esse é um tema que é inesgotável, é fato, não fica com medo de dizerem: "Ah meu Deus, vão falar de novo de mãe, de novo de paternidade". Não, é um tema inesgotável, a gente está tendo muitas discussões dentro das agendas feministas, atualmente, sobre a questão da maternidade, revendo questões sobre a maternidade, até para a gente tirar determinados mitos. Os "mitos", a parte ruim do mito, que é essa ideia de que é uma glória absoluta ser mãe, tem a glória absoluta, mas tem todos os percalços da maternidade também. Então, olhar esse equilíbrio, essas forças e tudo mais.

Tem que procurar referências para que você possa se guiar, porque isso vai criando uma espécie de poética sua, a gente vai reconhecer você: Karine, aquela menina que trabalha com a questão da maternidade. Assim como a gente lembra da Natali, aquela que fez a pesquisa sobre a *Memória em chamuscas*, sobre essa ideia de memória, de mulher. Como ela disse, se nomear é importante, porque quando a gente se diz diretora, ninguém vai precisar dizer a você que você é diretora. Precisa um lugar de você se formar e você se reconhecer.

Vou na esteira dessa mesma resposta com a Gabriela. Eu também não me reconheço como mulher negra, tive vários privilégios na verdade, eu sou uma mulher de classe média, tive estudo, estudei Direito antes de estudar teatro. Reconheço isso, ao mesmo tempo estou dentro do Motim e 80% das pesquisas que eu oriento hoje, de mestrado e doutorado, são de pessoas negras. A Uerj foi a primeira universidade no Brasil a acatar a questão das cotas. A gente vai fazer um evento que é um Seminário de Políticas Afirmativas, porque é um assunto que nos pertence. Atualmente eu sou coordenadora da pós-graduação da Uerj, de Artes, então eu estou promovendo alguns eventos, justamente, para a gente pensar. A nossa aula inaugural da pós-graduação vai ser aberta, é

com a Dodi Leal, que é uma professora trans, professora da Universidade Federal do Sul da Bahia.

As cotas já estão na maioria dos cursos, dentro das graduações e pós-graduações. Isso também está acontecendo na educação informal, como essas pessoas estão encontrando em oficinas e outros meios de educação, tão potentes quanto, jeitos de abarcar essas pessoas. Hilda falou exatamente agora sobre isso, que ela está atenta se na oficina dela ela vai acolher um número que toque todas essas instâncias, mulheres, homens, mulheres trans, mulheres negras, de olhar um pouco esses matizes. Na minha época não se tinha essa discussão dentro da UFPE, mulher, negra, isso não era uma questão. Naná Sodré era da minha turma e essa discussão não era nossa, nem dela, nem minha. Não era uma discussão e não era uma questão porque aquilo estava dado como natural, até a gente perceber que não é natural, que essas diferenças acontecem.

Então vamos olhar para as diferenças, reconhecê-las e batalhar para que isso vá para um outro lugar mais potente para todo mundo. Obrigada pela partilha, gratidão pelo convite Rodrigo, pelas meninas estarem aqui, por reencontrar Natali nesse lugar, que ela cresce cada vez mais, daqui a pouco ela está na universidade dando aula e ela vai ser minha colega e assim é. E a gente vai trocar, cada vez em outros lugares, como a gente sempre trocou. A Hilda também, eu fui levada a Hilda através de Natali, criando redes e a gente trocando. Obrigada, gente!

Hilda Torres - Karine, vamos focar muito nesse estudo e trabalho da mulher-mãe, inclusive quando a gente faz referência a uma mãe, a gente diz “a” mãe, vamos falar agora da mulher-mãe, porque ela não é só mãe. Eu tenho alguns trabalhos que estou fazendo com a comunidade, dei uma pausa agora por conta dessa pandemia, que se chama *Mãe sim, mulher sempre* e outro que eu faço que é *Mãe deixa eu te ninar*, que a gente precisa tanto. Karine, o que eu tenho aprendido através das minhas experiências, isso que Luciana falou também, que Natali falou, a gente vai tendo as referências do mundo, vai bebendo, vai se bebendo, mas é muito importante a gente deixar vir o que sai de nós.

A partir desses alimentos, dessas comunhões, dessas trocas, dessas partilhas, dessas provocações. A tua história é muito importante para nós, porque a tua história é única. Beba daquilo que você quiser beber, de todas nós, todas e todes, do estudo, da busca, da pesquisa, mas o que sai é o teu caldeirão, é a tua caldeirada, a tua busca. A tua história, a gente precisa dela, a gente faz a partir do nosso ponto de vista. Se você tem o desejo de escrever, escreva como mulher e escreva o que você acreditar. Vá na sua maternagem, a sua é única, viu? Você é mulher-mãe única, mãe também única. Traga o que você acredita. Com certeza você vai encontrar pessoas que vão dialogar e vão agradecer porque você compartilhou e encorajou outras companheiras.

Gabriela, hoje em dia, precisamos falar de sororidade e “dororidade”, cada vez mais. E estou em um processo de busca intensa, pessoal, na lida da desconstrução do racismo, pelo fato de eu ser uma mulher branca, com privilégios. E isso foi muita dor porque eu sempre fui militante, desde os 13 anos eu militava, aí de repente parar em um momento e dizer: “Eu preciso aceitar por ser branca a estrutura racista no mundo e eu sou racista”. Comecei a estudar, estudar a descolonização, o feminismo, feminismo e descolonização, feminismo preto e toda essa busca.

Estou estudando, estudando não só para entender, mas para desconstruir em mim, desconstrução necessária. Para hoje, o que eu tenho é tentar garantir nas rodas a participação, a representatividade. Eu falando por mim, que eu em uma roda eu falo e não abro mão da minha fala, mas eu só falo depois que uma mulher negra e uma mulher trans falam. Isso não diminuindo o meu direito de fala, mas estou reconhecendo como a gente precisa caminhar. Não estou colocando aqui classificação, primeira, segunda, terceira, não é essa a importância, mas eu preciso escutar. Eu preciso escutar. Eu ainda estou estudando sobre privilégios porque a gente não pode dizer que a gente sabe, porque a gente precisa saber mais, porque ainda é maior do que a gente imagina.

Porque a gente não sabe ainda, eu enquanto militante preciso descobrir, realmente, a desconstrução do antirracismo em mim,

dentro do que é estrutura. Eu não sou racista intencionalmente, mas na estrutura. Eu fui formada estruturalmente dentro de uma sociedade milenar racista, machista, misógina, enfim. Então fala companheira, a tua fala me ajuda, me dá mais forças ainda para falar, falar mais consciente. Eu não estou falando por, mas com todas. Gratidão pelo evento, gratidão por esta roda, gratidão a todo esse grupo que está trazendo a possibilidade para essa instituição.

Prof. Rodrigo Dourado - Gratidão a vocês! Uma alegria gigante ter vocês aqui, esse encontro, para mim, foi histórico. Histórico no sentido de fazer história dentro dos espaços que a universidade proporciona, são poucos os espaços para se debater essa temática. Também do ponto de vista dos resgates, das recuperações históricas, dos nomes, dos acontecimentos, das jornadas de vocês, da nossa história teatral. Eu fico muito feliz toda vez que acontece um encontro desses porque ele reforça, para mim mesmo, essa escolha que eu fiz para vida, de acreditar no teatro, acreditar no teatro em Pernambuco, estando em Pernambuco, mesmo que muitos de nós tenham precisado fazer essa diáspora como Luciana fez, como todos outros queridos fizeram.

De como a nossa jornada teatral em Pernambuco é forte. De como ela vai se transformando à medida que a própria sociedade vai se transformando, que o mundo vai se transformando, as novas pautas, as novas demandas e as novas urgências vão se impondo. Como vocês disseram, eu acho que estamos em um outro momento dessa jornada feminina no nosso teatro. Porque acho que o nosso teatro, apesar de tudo, ele é muito esponjoso, muito poroso e ele vai, aos trancos e barrancos, assimilando isso de toda a dor, mas ele precisa assimilar isso. As coisas se impõem e ele precisa.

3. TRABALHO DE PRODUÇÃO NA CENA PERNAMBUCANA

Convidadas: Edivane Bactista, Emanuella de Jesus e Paula de Renor

Data de realização: 18/03/2021

Editor Principal: Rodrigo Dourado

Revisão de dados: Andrea Veruska

Prof. Rodrigo Dourado - Gente, bom dia a todes. Hoje a gente tem um terceiro encontro que, de certa forma, é uma extensão do encontro anterior porque temos aqui representação e representatividade de mulheres. Só que desta vez nós vamos discutir o panorama da produção teatral em Pernambuco, a partir do olhar de três queridas que aceitaram o nosso convite: Paula de Renor, Emanuella de Jesus e Edivane Bactista. Acho que o primeiro trabalho que vi de Paula, ela nem sabe disso, foi *Salto alto*, uma produção sua, não é? No Teatro do Parque, lotado, 1998, naquele projeto do Governo do Estado, o *Todos com a nota*, em que os espectadores trocavam notas fiscais por ingressos de teatro.

Paula de Renor - Você bem novinho, não é? Você de fraldas.

Prof. Rodrigo Dourado - Eu tinha uns 20 anos. Um trabalho divertidíssimo, depois acompanhei muitas outras produções, *Abelardo e Heloísa*, *Fernando e Isaura*, trabalhos de Paula como atriz. E sobretudo a era do Teatro Armazém 14. Eu sou da geração do teatro no Recife que se formou frequentando o Teatro Armazém 14, que lamentavelmente está fechado, virou espaço de *show*, são coisas que Paula vai poder falar. Paula é uma produtora importante para a cena da cidade, atriz, está na militância da pauta da cultura há muitos anos, é do Conselho Estadual de Cultura e vai poder dar

para a gente um panorama excelente das políticas públicas e da trajetória dela como produtora, curadora. Também tive muito contato com Paula ao longo do Janeiro de Grandes Espetáculos, que ela produziu durante muitos anos.

Emanuela de Jesus, a Manu, que foi “sesquiana” como eu, ela no Sesc Santa Rita, eu no Sesc Casa Amarela; fez um trabalho importante, sobretudo com o Usina Teatral aqui no Recife, um evento pensado por ela. Tem um trabalho com idosos e agora o trabalho com a produtora Criative’se.

E Edivane Bactista, que também conheço lá do início da minha trajetória. Fiz assessoria de imprensa para o espetáculo *A batalha dos Guararapes*, retomado pela Métron Produções desde 2000; fiz assessoria de imprensa do *Castelo Rá-Tim-Bum*, em repertório de 2000 a 2005, que Edivane montou aqui no Recife. Trabalhei no jornal/revista de *marketing* cultural, editado pela sua produtora, a Métron Produções, que se chamava *Cenário cultural*. Edivane foi uma das primeiras pessoas que me fez ter contato com esse universo do *marketing* cultural, da produção cultural, dos editais, dos projetos, da profissionalização, digamos assim, da produção cultural em Pernambuco.

Agora, passo a palavra para o grupo, que vai fazer uma apresentação oficial de vocês, depois cada uma vai fazer a sua fala e na sequência a gente conversa.

Tácio Russo — Eu vou apresentar um pouco mais a Paula: é atriz, produtora e diretora da Remos Produções Artísticas, desde 1983. Produziu diversos espetáculos de teatro, incluindo coproduções internacionais; também atua na produção de programas para televisão e projetos sociais ligados ao teatro. Esteve à frente, como curadora e produtora, do Janeiro de Grandes Espetáculos por 17 anos e hoje produz o Reside Festival de Teatro Internacional de Pernambuco, que está na sua 2ª edição. Idealizadora, produtora e gestora do Teatro Armazém 14 por 11 anos, curadora do Festival Internacional de São José do Rio Preto em 2014 e do Festival do Teatro Brasileiro em sua 20ª edição em 2019. Ela representa a *La Red* de produtores culturais da América

Latina e Caribe, em Pernambuco, e é representante de teatro e ópera no Conselho de Políticas Culturais de Pernambuco.

Paula de Renor - Obrigada! É um prazer estar com vocês. Cada vez que me chamam para falar, principalmente, na universidade, para mim é uma honra. Eu fico muito contente com essa troca porque eu acho isso importantíssimo, eu sempre falo que a gente tem que ter essa porta da universidade para o mundo. Hoje em dia, os alunos já entenderam isso e há essa conexão, muito em função dos professores que são pessoas que estão no meio e trabalhando ativamente. É uma honra também estar ao lado dessas duas mulheres maravilhosas. Mulheres, eu acho que a gente tem uma força!

Eu sou de uma geração anterior, sou de antes das meninas, comecei em 1983, com 24 anos, a trabalhar na produção. Na realidade, porque eu sou atriz, então é um pouco como Edivane nisso, é uma realidade que várias outras produtoras também encaram. Então eu era uma atriz, eu queria ser, eu tinha feito alguns cursos e eu queria trabalhar com teatro, mas ninguém me chamava depois dos cursos que eu fiz. Eu não gostava de estar nos barzinhos, fazendo panelinhas, ficando até de madrugada bebendo, fumando etc., e eu não queria, porque era muito isso na época. Aí eu falei: "Sabe de uma coisa, eu já perdi muito tempo, já estou ficando velha com 24 anos. Eu vou montar, eu vou aprender e já vou dar um passo. Eu já perdi tempo, então eu vou aprender com quem já tem experiência e vou fazer um negócio que eu queira. Não vou esperar por ninguém, não".

Então eu montei uma produtora e comecei a buscar textos, achei um texto pelo qual me apaixonei e saí, muito petulante, chamando as pessoas que eram *top* na época, tipo o ator Germano Haiut, a quem até hoje eu sou grata. Porque uma menina de 24 anos chega para Germano, no auge da carreira, vai lá na loja dele convencê-lo a trabalhar como ator na produção. É um texto de João Chaves chamado *Patética*, que eu li a primeira vez e não entendi o que era, depois eu saquei que era sobre a morte do Vladimir Herzog. Esse texto foi escrito em 1977, foi confiscado na mesa da

Comissão Julgadora de Seleção, na hora que eles disseram que era esse texto, entrou a Polícia Federal e levou e confiscou esse texto. O João Chaves, que é o cunhado de Vladimir Herzog, foi a pessoa que reconheceu o corpo no caixão, foi a única pessoa que viu o corpo dele. Ele faz um texto lindo que é sobre a história de um circo, de uma trupe de circo, que fala em cena da morte.

Demorei um ano para conseguir que o texto fosse liberado e eu esperei. Era ditadura ainda, no final de 1983, a gente ainda tinha dois anos pela frente, mas as coisas já estavam abrindo mais. Chamei Germano Haiut e Georgina Melo, ator e atriz, o diretor José Francisco Filho assumiu a direção, então era um grupo bem forte e foi a primeira vez que produzi e subi em um palco. Eu fui totalmente intuitiva em tudo, eu saí produzindo. A gente começou a ensaiar e depois eu fui atrás de dinheiro. O dinheiro eu nem sabia onde se conseguia, eu saía vendendo partes do programa como anúncio. Me ferrei total na produção, porque eu arrumei uma pessoa para produzir comigo e com quem acabei me desentendendo, fui aos tapas literalmente, porque eu defendia isso que era a coisa mais importante da minha vida. Isso, inclusive, me afetou muito porque depois eu comecei a produzir sozinha, pois fiquei muito traumatizada com essa história.

Então com *Patética* a gente estreou, Germano, judeu, topou porque ele viu que era sobre a história de Vladimir Herzog, uma família judia. Foi uma produção que eu considero altamente profissional, eu me acabei como pessoa, emagreci muito porque eu vivia 24 horas para isso. Eu quase morro de fato, eu fiquei tísica com o esforço que eu tive, de estar no palco, de estar produzindo e de tudo pela primeira vez. O diretor e professor Milton Baccarelli fez o meu cenário e figurino, foi um luxo, e Baccarelli virou para mim e falou: "Minha filha, ou você é atriz ou você é produtora, senão você vai afundar essa produção". E eu, com 24 anos, nem aí para ele, agradei, dei um beijinho e nem aí. Se fosse hoje eu iria chorar dez dias e parar de fazer, mas naquela época eu dizia: "Que nada! Eu sei o que estou fazendo, eu tenho *feeling*, eu tenho 'simancol'", e eu fui fazer. Tanto que no dia da estreia, ele

cruzou comigo na coxia, me deu um beijo e falou: "Parabéns, foi um parto e você conseguiu", e eu entendi que ele falou: "Cara, você foi foda mesmo".

Lógico que eu não podia estar nessa coisa toda de atriz, mas fui. Eu levei um ferro financeiro tão grande que eu tive que trabalhar um ano na Fininvest para poder pagar os empréstimos que eu tinha conseguido para o espetáculo. Então teve uma coisa muito interessante que foi, pela primeira vez, a gente usou audiovisual nessa produção em 1983, e eu gosto muito de dizer isso para a gente ter essa memória, o cenário eram três retroprojetores com três telas.

Depois eu continuei com o diretor Zé Francisco, a gente fez uma parceria e, em 1986, nós realizamos *Deus nos acuda*. Comecei a chamar uma empresa de publicidade para trabalhar comigo e abrir os caminhos para mim, para vender os anúncios. E também foi o primeiro besteiro, foi uma coisa para mim muito importante, porque o Bóris Trindade alegava que foi ele com *É uma brasa, mora!* (1987), mas não foi, foi a gente com esse besteiro. Comecei a entender um pouco do que era o *marketing* cultural com essa empresa de propaganda. E, também, "levando ferro", porque a bilheteria não sustentava e eu pagava fixo aos atores, desde a minha primeira produção que eu pagava ensaio e cachês fixos.

Em 1988, na mudança econômica do Plano Cruzado, as empresas achavam que iriam enriquecer, então as empresas abriram mão. Nesse ano, eu já estava entendendo mais o que eu ia fazer e eu fui direto nas empresas, já com alguma coisa sobre cotação, do que a gente poderia fazer de cotas e tal. E tive a sorte de entrar em contato com o texto, por meio do diretor Manoel Constantino, *Besame Mucho*, de Mário Prata e eu chamei o diretor José Pimentel para dirigir, que foi uma coisa acertadíssima. Gente, eu vou dizer, esse foi o único espetáculo que eu ganhei dinheiro, ganhei e posso dizer isso sem medo, ganhei, mas ganhei muito dinheiro com ele, eram filas no Teatro Barreto Júnior. A gente fez uma temporada de um mês no Teatro do Parque que lotava todos os dias, de quinta a domingo no Teatro do Parque, em uma

campanha de popularização. Dava para eu ter comprado um fusca zero se eu quisesse, só com a bilheteria do Teatro do Parque, nessa época. Foi um estouro! Eu e a atriz Augusta Ferraz éramos reconhecidas nos ônibus, na rua, em todo o canto, era incrível.

Montei *Salto Alto*, que se apresentou entre 1990 e 1997, era um grande teatro de revista, era uma coisa que a gente usou também em cena, pela primeira vez, um programa de policromia imitando a Revista Veja. A cena final era uma cena de vídeo de cinema, que Cláudio Assis dirigiu. Creio eu que foi a primeira vez que houve essa intersecção com o audiovisual aqui em Pernambuco. Foi um estouro, só que era muito caro e era muita gente, e eu não ganhei dinheiro de fato com *Salto Alto*, mas foi sensacional de produção para mim. Por quê? Porque eu aprendi a dividir cotas, a vender direito, o *marketing* cultural, e eu fazia anúncios também. Aproveitando o projetor que a gente usava nessa cena final, eu fazia vídeos para os patrocinadores e a gente exibia antes, o que foi também uma coisa inédita que não se fazia antes.

Depois eu tive filho e parei alguns anos, voltei com a intenção de que não poderia mais estar pagando para fazer e estar tirando empréstimo dessa forma, eu já teria que começar com dinheiro. Nessa parada que eu dei, vieram as leis de incentivo à cultura e eu já entrei em uma outra história. Walter Holmes, cenógrafo, dizia para mim: "Ah, minha filha, você teve filho, são pelo menos cinco anos sem fazer nada"; e eu: "Que é isso, Walter, eu não vou aguentar tanto tempo, não!"; mas terminou que foi quase isso mesmo. Porque mudou completamente a minha concepção, pois agora eu tinha uma cria e tinha que dar conta, ter dinheiro e não podia me arvorar do jeito que eu estava, na loucura.

Então isso mudou muito a minha cabeça e eu falei: "Não, eu tenho que começar em um outro esquema, que esquema será esse?". As leis de incentivo vieram e eu entendi que as pessoas queriam uma outra coisa, o que as pessoas queriam? Eu tive tempo para pensar. A primeira coisa era sair do teatro, as pessoas estavam cansadas de ir para o teatro, teatro acabado, sem ar-condicionado, perigoso. Eu entendi que era sair do teatro e fazer em um outro

espaço, uma coisa bonita, eu queria que as pessoas se emocionassem, saíssem chorando igual ao cinema, porque eu achava que ia ser o mesmo sucesso que o cinema.

Junto com o diretor Carlos Carvalho e com o diretor, cenógrafo e figurinista Uziel Lima, a gente viajou em um sonho e montamos, em 1999, a história de *Abelardo e Heloísa*, do século XII, com músicas do maestro Henrique Lins, que estreou em 2000, no prédio onde posteriormente passou a funcionar o Paço Alfândega, um *shopping* no bairro do Recife Antigo. Ali era um estacionamento da Santa Casa, onde só existia o Grupo Experimental, da coreógrafa Mônica Lira, embaixo e mais nada. A gente transformou o primeiro andar e foi lindo porque a gente começou a ensaiar naquele lugar e montamos ali mesmo. A gente foi para aquele lugar e o lado pessimista da cidade apostava que ia dar errado, porque o Recife Antigo era *underground* e ninguém ia para lá. Todo mundo dizia que eu ia me “lascar”, que não ia dar certo, mas eu tinha tanta convicção que ia dar certo que eu nem titubeei.

Nos primeiros meses, a gente começou a ensaiar e eu tinha pouco dinheiro da lei municipal, eu virei para um elenco de 23 pessoas e falei assim: "Vocês confiam em mim? Porque se a gente ficar dois meses aqui em cartaz, eu tenho certeza de que consigo patrocínio, mas eu preciso que a gente estreie e que eu possa convidar as empresas"; então o elenco respondeu: "Ok, a gente confia, fique tranquila".

Com menos de dois meses, depois que a gente começou a se apresentar, por incrível que pareça foi uma época sensacional, teve briga da Claro e da TIM para ver quem patrocinava o espetáculo. Eram 250 mil reais de uma; no dia seguinte, outra oferta de outra; era: “Quem dá mais?”. Foi sensacional, a gente ficou lá um tempo em cartaz, todo mundo ganhando, eu pagando os atrasados, tudo certo. Me pediram o prédio para construir o Paço da Alfândega e eu saio de lá, passo seis meses em busca do Armazém 14, um armazém na zona portuária da cidade. E vou na perspectiva de quê? Aquele espaço era muito grande para eu só colocar *Abelardo e Heloísa*, e o que que faço? Estava bombando a cidade, na época,

cheia de produções, então eu abri como teatro, chamei produções e a gente tinha espetáculos de segunda a segunda, divididos nos dias da semana e depois a gente começou a fazer muitas coisas lá.

Então, a gente começou a trabalhar o Teatro Armazém 14 também como espaço de formação, de experimentação, eu pagando o aluguel, que era um aluguel caro e conseguindo, aos poucos, entrar nisso da formação. As leis de incentivo, nessa época, foram essenciais para que eu conseguisse fazer isso tudo, mas eu confesso a vocês, hoje em dia eu penso nisso tudo e penso que a gente tem que voltar a fazer teatro como nas décadas de 1980 e 1990, a gente tem que voltar a vender “anunciozinho”, a fazer o troca a troca: “Você me dá isso e eu coloco um *outdoor*, ou boto isso”. Então, a produção na minha vida veio desse jeito, eu fui aprendendo batendo a cabeça, com intuição e, hoje em dia, eu tenho estudado produção para poder entender, cada vez mais. Obrigada!

Tales Pimenta - Olá a todes! Edivane Bactista é atriz, dramaturga, produtora cultural e jornalista, destaque para os seus trabalhos *Batalha dos Guararapes*, *Boi voador* e o Festival de Teatro para Crianças de Pernambuco. Edivane trabalha como jornalista desde 1994, com formação pela Universidade Católica de Pernambuco (Unicap). Dentre estágios e trabalhos profissionais, ela atuou em órgãos públicos e privados, como a Companhia de Trânsito e Transporte Urbano do Recife (CTTU), Empresa Metropolitana de Transporte Urbano do Recife (EMTU), a Rodoviária Metropolitana, a Associação dos Transportadores de Passageiros do Estado de Alagoas (Transpal), em 2001; a Secretaria de Desenvolvimento Econômico de Jaboatão dos Guararapes, a Rádio Cidade, o Centro de Documentação da Rede Globo Nordeste (Cedoc), TV Pernambuco, TV Jornal, TV Tribuna; e desde 1998 ela trabalha como Assessora de Imprensa para projetos culturais. Como atriz ela participou de diversas montagens e Companhias como a Papagaios Produções, Cia. Teatro de Seraphim e da Métron Produções. Já no cinema ela participou do filme *Organismo* da Inquieta Produções.

Edivane Bactista - Olá! É um prazer estar aqui! É emocionante ver e escutar Paula de Renor trazer tanta coisa feita por ela. E eu já disse a ela, em outros eventos, como essa coisa do *marketing* de *Salto alto* enlouquecia a gente na cidade. Respaldo e referendo toda a trajetória de Paula, na luta, na militância. É grandiosa! A minha entrada no mundo das artes cênicas vem desde a infância, eu nunca quis outra coisa, eu sempre quis ser atriz. Brigo até hoje, porque antes de qualquer título, eu sempre digo, a base do meu trabalho é o trabalho de atriz, a profissão do ator e tendo nossa categoria como família. Eu ainda cursei Relações Públicas, o curso me deu uma formação de projetos, elaboração de projetos, metodologia.

Eu iniciei em um grupo de teatro, que a gente também lançou no mercado. O Grupo de Teatro Chegou Maria Preá, criado em 1988, veio de uma oficina de Manoel Constantino, e quando a gente se lançou no mercado já tinha essa formatação profissional, de captação no corpo a corpo. Era um momento diferente, onde se tinha uma parceria, uma permuta, com Tarcísio Pereira, da livraria Livro 7, por exemplo; você tinha uma divulgação, a forma de divulgar era diferente. E a gente bebia na fonte das grandes produções, como a produtora Aquarius Produções Artísticas, o produtor Cristiano Lins, que tinha os espetáculos, as revistas, então a gente vem daquele movimento todo.

Eu sempre dizia: "Pô, eu vou viver disso, eu não consigo fazer outra coisa", e fui uma profissional, fui uma executiva de empresas, mas sempre também trabalhando como atriz. Então o ritmo de trabalho, nas décadas de 1980 e 1990, era estágio, trabalho já profissional ou faculdade, a gente se jogava dentro de um ônibus e ia para o Teatro Barreto Júnior às 20h e saía às 2h da manhã, e no outro dia 5h, 6h da manhã está todo mundo lindo estagiando, trabalhando e fazendo teatro. Isso é um registro muito forte, porque é uma época em que se convivia, se bebia na fonte do outro, se vivia o camarim do outro, não tinha essa reserva. Porque tudo isso te dá partituras, você vai construindo a sua história.

Então vem o Maria Preá, onde a gente estreia, vai para festival, ganha prêmio e tudo com *Revolução na América do Sul* (1989),

direção de Manoel Constantino. *Ana Clitemnestra* (1990) segundo espetáculo do grupo também, onde a gente assume a pauta do Teatro José Carlos Cavalcanti Borges, da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj/Derby), transformado posteriormente em cinema. Tudo isso já no formato de produção, tem que entrar o dinheiro, tem que fazer dinheiro para sobreviver e para o grupo viver. Eu me lembro até uma coisa de produção do Maria Preá, que era, você, grupo com 14 pessoas, vocês têm que vender 10 ingressos por semana para lotar o teatro e se não vender você vai pagar. Veja que coisa louca. E todo mundo pagava aqueles 10 ingressos. Então o grupo trabalhava para trazer 10 espectadores, cada ator.

Saio do Recife e vou morar em Maceió, porque meu esposo, Ruy Aguiar, que também é ator e produtor, foi trabalhar pela Brahma como jornalista. Foi aí que eu comecei a produzir, porque chegando em Maceió o teatro alagoano estava em crise, e eu entrei em depressão, foi quando eu entrei na produção. Eu comecei a fazer uma pesquisa de mercado lá, já era profissional, já era uma mulher que sabia, eu tinha tido cursos: Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae), TGI Consultoria, formação do Serviço Social da Indústria (Sesi), formação de reengenharia da Rede Globo do Brasil. Então não tinha como ser diferente, eu pegava e aplicava no teatro. Em Maceió, a gente fez pesquisa de mercado, o que trazer, o que montar, a preocupação da gente era com esse profissional parado no tempo, os artistas.

Vamos sentir o que é o público lá com o espetáculo *Cinderela, a história que sua mãe não contou*, que as pessoas pediam. Então a gente começou a levar *Cinderela*, entre 1995-1996, terças e quartas-feiras para Maceió. Bombava! E fizemos um infantil, *A estória dos três porquinhos*, 1992, depois rebatizado unicamente de *Os três porquinhos*, que era para poder sentir, ver essa criança, ver como esse pai respondia e reverter a desestruturação dessa política cultural. A gente chegava no sábado de manhã no Teatro de Bolso Lima Filho, que ficava dentro da Secretaria de Cultura do Governo de Alagoas. A gente levava aspirador de pó, a gente lavava o banheiro, não tinha água, a gente decorava para receber os ricos. Porque o que acontecia?

Quando dava 16h chegavam os carros e as babás deixando as crianças. E com isso a gente pegou o ritmo de produção.

Quando eu voltei, dois anos depois, para o Recife, eu já não me enquadrava mais dentro de uma empresa, no ritmo de uma empresa. Então eu já fiquei autônoma, ainda fiz jornalismo por aqui, mas aí eu já não conseguia. Veio a realidade que a gente pegou aqui, o teatro em uma crise, isso foi em 1996, o teatro infantil que era o terceiro pólo de produção do Brasil, de produção e demanda, quebrado. O que fazer? Foi quando a gente disse: "Vamos fazer aqui, vamos sentir o que é o mercado para infância hoje, porque é uma sacanagem com Pernambuco. Pernambuco precisa saber que é uma das melhores praças ou a melhor do país fora do eixo RJ-SP, e os artistas daqui sempre à margem". Foi quando a gente começou a produzir.

Então, oficialmente, em 1998 a gente monta a Métron Produções, a gente vem com essa coisa do teatro para a infância e juventude, para valorizar esse profissional. Montamos o Festival de Teatro para Crianças, a partir de 2004, ele é nacional, vem como um grande congresso das artes cênicas, tanto para a família quanto para profissionais da área de educação, como para o artista. A meta é juntar grupos, trocar e valorizar. Tanto é que a gente começou com a homenagem para as pessoas que estão vivas, trabalhando. Porque o teatro infantil é marginalizado, geralmente, vem com aquilo de "eu vou fazer teatro infantil que é para o diretor me ver e eu me jogar no adulto". Não, teatro é teatro, teatro é teatro para a infância, para a juventude, para bebê, agora para a primeira infância. Então se firma o festival.

Montamos, também pela Métron, o *Revolução na América do Sul*, em 1998, já na linguagem do *mangue beat*. Não tinha a proposta de ser: "Ah, vou beber do método de Augusto Boal"; não, era para levar o público ao teatro. Porque a gente entendia que, naquele momento, precisava ter um estímulo maciço para tentar encher o Teatro do Parque, o Teatro Barreto Júnior, ter uma sequência, um circuito, até porque se tinham as pautas oficiais de dois ou três meses. Então a gente descobre outro furo, uma lacuna, o espetáculo

ao ar livre *Batalha dos Guararapes*, realizado na cidade de Jaboatão dos Guararapes, que foi montado em 1984, 1985 e 1986, e não mais. Descobrimos isso e dizíamos: "Por que 14 anos parado?", porque ninguém se interessava em remontar a *Batalha dos Guararapes*. Então fomos atrás do diretor José Pimentel: "Zé, esse texto é seu?". "É!", foi montado pela primeira vez pela Sociedade Teatral de Fazenda Nova, mas morreu.

Foi quando a Métron veio e disse: "Vem! Vamos montar!", e convidou ele. Ele sempre foi um parceiro lindo. *Batalha* bombou no primeiro ano, no segundo ano já não aprova, já não aprova aqui, não aprova ali. E o que é para ser anual, para contemplar o turista, contemplar esse artista... porque esses espetáculos ao ar livre em Pernambuco têm uma coisa muito linda que é o convívio entre todos. A possibilidade de ver essa cadeia produtiva de Pernambuco mostrar-se nacionalmente. Mas a gente nunca conseguiu fazer anualmente, a gente tem paradas, agora mesmo a gente está com ele para ser realizado. Era para ter sido realizado ano passado, a pandemia não deixou, e vai ser realizado esse ano, estamos vendo de que forma ainda, já vem com um novo texto com direção de Ruy Aguiar.

Depois, vem o espetáculo *Boi voador*, que a gente monta na programação da cidade do Recife, um fato histórico, uma lenda, uma história criada e foi sucesso, o público ama. E por quê? Ganha o prêmio nacional de turismo. Então qual o papel da Métron hoje? A gente briga, a gente resiste, com patrocínio, sem patrocínio. O panorama dessa cena é este, tem ano que você contempla, tem edital que você tem, tem edital que você não tem.

Nós temos espetáculos musicais, música ao vivo: *Meu reino por um drama*, 2007, e *Coração de mel*, 2003, ambos com textos de Cícero Belmar; tem dois textos meus que são: *Presente de palhaço* e *Chiquinho, o caranguejo ensacado*, 2009, que já vêm com a temática da ecologia. O *Presente de palhaço*, ele vem em 2003, montado com os circenses do Grupo Arricirco, que era dirigido pela Freira Madre Escobar, a gente já contemplando um novo formato de produção.

O que eu vejo do panorama do teatro em Pernambuco é que a própria categoria não se apropria: Quem eu sou como artista? Qual a importância de eu saber que existe um Conselho Estadual de Cultura? Qual a importância de existir um coletivo chamado Movimento de Teatro Batendo Texto na Coxia? Quais são os mecanismos que eu tenho? Qual a relação que eu vou ter com os órgãos governamentais? O Fundo de Cultura do Estado de Pernambuco (Funcultura), o Sistema de Incentivo à Cultura (SIC) da Prefeitura do Recife contempla todos os artistas? Agora, com a pandemia, é um recomeço, a vida de Edivane como artista, geração 50+, está em recomeço.

Quando é que vem público para o teatro? Essa coisa da rede social dá dinheiro para comer e pagar as contas? Eu citei logo os grandes eventos da Métron, porque o que a gente sente, hoje, é, particularmente eu como artista criadora, à margem. O artista está lá fazendo no mercado, mas o colega, ele não é melhor ou pior. O que eu tenho para dar? Qual o meu grau de entendimento? O que meu coração está dizendo? Qual é a minha formação? Onde eu vou me aprimorar? Mas, todo mundo tem que conviver.

Prof. Rodrigo Dourado - Obrigado, Edivane. Muitas provocações também. Pela ordem, agora vamos apresentar Manu.

Arthur Marinho - Oi gente, bom dia! Emanuella de Jesus cursou Licenciatura em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), tem especialização em Cultura Pernambucana pela Faculdade Frassinette do Recife (Fafire) e mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Desde 2012 ela vem desenvolvendo pesquisas relacionadas aos processos criativos com o público com mais de 60 anos, a partir da sua poética e dramaturgia de pertencimento, com objetivo de a partir do fazer artístico auxiliar no desenvolvimento do envelhecimento mais saudável. Publicou, em 2016, o livro *Caminhos para uma dramaturgia*

*do pertencimento: processo criativo com alunos-atores idosos*¹, livro esse oriundo de sua dissertação de mestrado. Atualmente, ela é sócia-fundadora da Criative'se Cultural, plataforma cultural que fomenta uma gestão sustentável para o setor das Artes Cênicas e desenvolve estratégias de acesso entre o público e o que está sendo produzido no setor.

Emanuella de Jesus - Estou me sentindo muito honrada de estar entre Paula de Renor e Edivane Bactista, porque eu escuto falar e vejo as coisas que elas fazem desde que eu entrei na universidade, então me sinto muito honrada de estar entre as duas e escutá-las. Eu já tinha escutado Paula falar várias vezes, já estive em vários lugares com Paula, ela já participou do Usina Teatral, já me deu muitas dicas. Edivane é a primeira vez que eu tenho a oportunidade de ouvi-la falar e fiquei muito impressionada com as histórias delas, de luta, de garra, de empoderamento. Se hoje é difícil ser mulher e dar conta de uma realidade que está na nossa volta e no nosso contexto, imagina quando elas começaram, como tudo deveria ser muito mais difícil.

Então, como posso começar essa história? Dentro da universidade. Primeiro que eu nunca fui atriz, nunca quis ser atriz, sempre quis ser professora e eu fiz uma licenciatura pensando nisso, eu queria ser professora de teatro. Eu quero escrever, quero dirigir, eu quero trabalhar nesses lugares dos bastidores. Uma coisa que sempre me inquietava na universidade era que todo mundo dizia que não tinha mercado de trabalho. A primeira pessoa foi o meu pai que disse: "Minha filha, você vai morrer de fome. Você não vai fazer isso porque você vai morrer de fome", e eu dizia: "Não, papai, vai dar certo", e vim para o Recife. Eu sou da cidade de Palmares, meu pai era comerciante e o sonho dele era ter um filho que tivesse feito Direito, nenhum dos meus irmãos fez, e eu, como era a filha caçula, o sonho dele era que eu fosse para o Direito. Eu vim para o Recife enganando ele: "Papai, não passei em Direito,

¹ JESUS, Emanuella de. **Caminhos para uma dramaturgia do pertencimento: processo criativo com alunos-atores idosos**. Recife: Sesc Santa Rita, 2016.

mas eu prometo que eu vou trocar, no meio da universidade eu troco, vai dar certo" e fiz o curso inteiro. Meu pai virou para mim na formatura e disse: "Mas, você se formou em Artes Cênicas, não foi sua danada?", e eu: "Oh papai, vai dar certo", mas eu tinha muito medo de que não desse certo.

Eu sempre fui uma pessoa que precisava muito de segurança, eu nunca quis me aventurar em situação em que eu não me sentisse segura. Eu precisava ter uma certa segurança financeira, laboral e tudo mais. Eu passei dois anos desempregada depois que eu me formei, voltei para Palmares, e meu pai: "Olha, eu disse a você que esse negócio não ia dar certo", e eu: "Oh pai, mas é assim mesmo, ainda vai dar certo". Só que aí você recém-formada, super jovem, você pensando em várias coisas, vou fazer outra universidade.

Eu fui trabalhar no Sebrae, fui ser coordenadora de um projeto chamado Empreender. Eu trabalhava com pequenos empresários lá da cidade, pessoal da gastronomia, da cultura, de turismo lá de Palmares. Eu não era da área administrativa, mas acabei indo parar nesse projeto e aprendi um monte de coisa lá. Então apareceu o Sesc na minha vida, minha amiga, a atriz e produtora Rita Marize, foi fazer Mestrado fora, e me indicou para ficar no lugar dela no Sesc e tirar a licença dela do Mestrado. Isso foi uma mudança, eu nunca me imaginei gestora, supervisora, nada, sempre me imaginei professora, queria ser professora, e fui parar no Sesc.

Lá é um mundo de muitas coisas e você sai da universidade, você não tem ferramentas para gerenciar, para produzir. Você sai da universidade com competência para ser professor, com competência para atuar, mas você não sai com competência de gestão, com ferramentas de gestão. E aí você vai aprendendo na vida, na lida, no dia a dia, despertando para estudar, para fazer coisas que possam complementar essa lacuna.

De 2007 a 2008 eu fiquei no Sesc Santa Rita, substituindo Rita Marize no seu período de licença para o Mestrado, neste mesmo ano de 2008 fiz o concurso para professora do estado, passei, no ano seguinte, em 2009 fui convocada para assumir o concurso como professora de Arte da rede estadual. Função que exerci de 2009 até

2012, quando me afastei para cursar o Mestrado em Artes Cênicas na UFRN.

Ainda em 2011 eu havia retornado ao Sesc, dessa vez na função de professora de teatro na Unidade do Sesc Piedade, função que conciliei até os inícios de 2013, quando fui convidada a retornar ao Sesc Santa Rita novamente como Supervisora de Cultura para fazer a gestão dos projetos culturais da unidade. E com a conclusão do Mestrado em 2014 também retornei às minhas funções laborais no Estado, mas agora na função de professora-técnica na Gerência de Políticas Educacionais para jovens adultos e idosos.

Nessa segunda volta para o Sesc Santa Rita eu voltei com outro pensamento, de novo com aquela pergunta que martelava na minha cabeça quando eu estava na universidade: "Por que o mercado de trabalho é tão restrito? Por que eu tenho tão poucas oportunidades? Porque eu tenho uma formação, eu me formo, me qualifico e ainda assim as minhas oportunidades são restritas? Por que isso não acontece em outras profissões?".

Isso começou a me inquietar muito com o passar do tempo, à medida que eu ia trabalhando no Sesc e ia produzindo projetos, estudando mais e entendendo mais, e isso me inquietava ainda mais. Principalmente quando os estagiários chegavam lá e eu dizia: "Meu Deus, tão competente essa criatura, quando sair daqui vai fazer o que se o mercado de trabalho é tão restrito?". Quando eu podia segurar um ou outro estagiário, eu segurava, deixava lá como assistente de produção, indicava para outro trabalho, indicava para outra coisa, porque eu dizia: "Essa criatura não pode ficar sem trabalho, ela precisa se desenvolver no mercado de trabalho".

Eu comecei a ficar muito desgastada com a dinâmica da instituição, o Sesc me ensinou um monte de coisa e eu aprendi muito lá. A gestora que eu sou hoje, boa parte disso, eu devo à minha formação ali, na lida no Sesc. Mas a dinâmica da instituição começou a me cansar muito, fisicamente, comecei a ficar muito cansada porque era uma dinâmica enlouquecedora, era muita coisa que tinha de fazer, que resolver, e o salário, o custo-benefício, não dava conta. Eu comecei a pensar que eu precisava criar o meu

próprio mercado, eu preciso criar o meu próprio mercado, criar oportunidades para mim e para outras pessoas também.

Comecei a mergulhar em livros, palestras e em oficinas sobre gestão cultural, sobre a economia da cultura, sobre economia criativa, sobre mercado de trabalho porque eu queria entender esse negócio. Eu queria entender isso, queria saber como isso funcionava. Comecei a me planejar para pedir demissão do Sesc, um ano antes de pedir demissão eu comecei o meu planejamento para sair do Sesc. Comecei a me planejar em 2017, no final de 2017, e no começo de 2019 a minha demissão foi assinada, de forma muito harmoniosa, pacífica, negociada, programada, com todo mundo lá de dentro da instituição. Foi uma coisa bem maravilhosa de fazer.

Eu saí para empreender mesmo, eu disse: "Agora eu vou lá criar o meu mercado", só que eu voltei para o vínculo com o Governo do Estado. Essa história de que eu preciso ter segurança na vida, eu estava de licença sem vencimentos do Estado, voltei e fui para o Conselho Estadual de Educação. Paralelo a isso comecei a desenvolver o que seria o meu empreendimento, primeiro com o meu projeto de envelhecimento criativo que tinha um foco em desenvolver programas, através do teatro, que ajudassem as pessoas a criar esse envelhecimento sustentável. Porque a gente não fica velho, a gente envelhece. O teatro nos ajuda muito nesse processo, eu tinha comprovações porque eu tinha feito uma dissertação de Mestrado sobre isso.

Acabei indo parar em um programa de empreendedorismo do Parque Tecnológico Porto Digital, do Recife, e ali minha cabeça abriu, é uma outra coisa porque é uma outra área, uma outra dinâmica, coisas que eu não conhecia, que eu não entendia. Fiz lá o curso de Coaching, tenho cinco formações internacionais do Coach, tenho lá minhas críticas com a forma como muita gente aplica a metodologia por aí, mas você fazer e entender a metodologia lá de dentro, perceber como tudo começou lá na psicologia organizacional na década de 1960 e como tudo isso desemboca agora, é maravilhoso de entender. Foi um curso que também

revolucionou meu entendimento sobre economia, sobre economia criativa, sobre mercado cultural.

No Porto Digital, eu entrei com um projeto de envelhecimento criativo e saí com uma ideia de empresa que foi a Criative'se Cultural. A gente entrou em 2020 como Criative'se, ainda focados no mercado presencial, querendo desenvolver cursos de teatro e agora já tentando abranger outros públicos. Veio a pandemia e eu estava prestes a assinar o contrato do local em que eu ia abrir a escola. No dia, eu entrei de quarentena porque uma pessoa do conselho da empresa viajou para Dubai e chegou contaminada, tinha entrado em contato com todo mundo e a gente precisou entrar em quarentena. E eu não fui assinar esse contrato, graças a Deus!

Então, eu passei para o programa de incubação do Porto Digital, outro programa de empreendedorismo. Esse programa acabou sendo *on-line*. Aí meu negócio "pivotou", como chamamos nesse universo das *startups*. A gente criou um novo modelo de negócio focado agora no mercado digital, na verdade ele vai ser híbrido. A gente está agora dentro do mercado digital, entendendo o que é *SEO*, o que é *marketing inbound*, o que é funil de vendas, tentando aprender a direcionar o nosso público. Lidando melhor com a história do empreendedorismo de impacto, porque eu não quero só ganhar dinheiro, eu quero mudar o mundo. Eu quero mudar o mundo com o meu negócio, eu quero que as pessoas tenham oportunidade de trabalho, quero que as pessoas tenham uma possibilidade de vida sustentável fazendo aquilo que elas amam fazer.

É esse o propósito da Criative'se, esse é o meu propósito. E que as pessoas envelheçam de forma sustentável fazendo teatro, porque o teatro conecta as pessoas, o teatro constrói relações saudáveis. Então a gente tem as duas frentes na Criative'se, a gente trabalha com a gestão de carreiras e a gente trabalha com esse processo de envelhecimento sustentável. É você usufruir de todos os benefícios que o teatro pode trazer para a tua saúde, tanto física como cognitiva e emocional.

Depois dessa *pivotada*, a gente está lá vivendo esse universo e entendendo como a gente vai se fortalecer dentro desse mercado que a gente está criando, que a gente está abrindo portas, que a gente está querendo se segmentar e se sustentar. Qual é o meu foco hoje? É pensar negócios criativos, ajudar a desenvolver gestão estratégica para negócios criativos, negócios culturais e ajudar a desenvolver uma gestão estratégica para carreiras artísticas. Então é isso que a gente está focando em desenvolver lá com o nosso programa que é o empreendedorismo de cena.

Prof. Rodrigo Dourado - Obrigado, Manu! O grupo tem algumas perguntas direcionadas a vocês, então o grupo começa fazendo as primeiras provocações.

Tácio Russo - Paula, a sua trajetória é muito vasta, recentemente, a gente teve a feliz notícia de que a artista e pesquisadora Flávia Pinheiro junto à produtora Íris Macedo, criaram uma plataforma que busca divulgar e expandir trabalhos de artistas da dança de Pernambuco para toda a América Latina, a Mercadanza. Na tua experiência, na produção cultural das artes cênicas de Pernambuco e nesse recorte territorial da América Latina, que tu também estás inserida, como é esse lugar de articulação? Quais os pontos-chaves para essa troca?

Prof. Rodrigo Dourado - Paula, eu posso fazer uma complementação a essa pergunta? A gente tem uma tradição de curadoria aqui que é trazer esses trabalhos de fora, trazer, então a gente recebe. É fácil? Não, é difícil fazer esse trabalho, trazer, produzir. Mas, como é que a gente equaliza um pouco essa lógica de importar e exportar? Porque eu tenho a sensação de que a gente importa mais teatro do que a gente exporta o nosso teatro.

Paula de Renor - É Rodrigo, sem dúvida isso acontece, não só com o teatro pernambucano como no Brasil inteiro. A gente vai para o festival da Argentina, o Festival Internacional de Buenos Aires, que é ali colado, mas tem anos que não tem nenhum espetáculo brasileiro e a produção Argentina está em todos os festivais do Brasil. Eu tenho andado muito pelos festivais e a gente vê muito pouca representação do Brasil lá fora. Depois que eu deixei o Festival Janeiro de Grandes

Espetáculos, depois de 17 anos, eu trabalhava nessa parte internacional do Janeiro, montei o Reside Festival com uma outra perspectiva: “Eu não vou programar espetáculos locais, porque isso aí já tem o Festival Trema, o Festival de Teatro Agreste (Feteag), o Janeiro, principalmente o Janeiro, mas eu vou contribuir com a cena pernambucana na internacionalização”.

Poucas vezes na minha vida eu fiz planejamentos e isso é um ponto chave de produção, aqui é muito interessante porque são três gerações. A minha, doida desvairada, que saiu por aí, Edivane que já começou com uma formação e uma outra experiência também nesse meio do caminho entre nós duas, e a de Manu que é a da formação, do empreendedorismo, do planejamento, das ferramentas e de pensar em tudo que você vai fazer, contando passos até você conseguir chegar ao seu objetivo. Então eu pensei muito para fazer o Reside. Eu faço parte do núcleo dos festivais internacionais, que são oito festivais grandes no Brasil, só o Reside que é pequenininho, tem apenas dois anos.

Eu acompanhei essa plataforma de Íris, porque ela é uma pessoa muito ligada a mim, e Íris hoje, na produção de artes cênicas como produtora, ela tem todas as ferramentas necessárias para uma produtora. É impressionante. Então, eu tenho acompanhado e acho muito bacana essa plataforma. O que eu pensei, quando eu fiz o Reside, foi numa perspectiva de cinco anos. De começar a trazer para cá, sempre, alguma coisa, artistas que a gente possa ter contato com o processo de internacionalização, de como chegar lá.

Por exemplo, no primeiro ano do Reside a gente trouxe Iva Horvat, croata residente na Espanha, produtora e agente cultural, e a gente abriu o Reside com uma palestra sobre internacionalização e depois ela fez um *workshop* sobre internacionalização. De como você ter a sua ideia, como você vender a sua ideia e como você atingir aquele mercado internacional. Então, ano passado eu trouxe um artista que “se vende”, que foi o diretor Damián Cervantes do grupo mexicano Vaca 35, que, hoje em dia, é um dos grupos da América Latina que mais vende os seus próprios espetáculos. Em uma perspectiva diferente da Iva, porque

ela é uma agente e ele é um artista que se vende. E muitos artistas chegam para mim e falam assim: "Como que eu faço para o meu espetáculo ir lá para fora?" e é muito difícil dar essa resposta porque não é simples, é um mercado que não é simples.

O que as pessoas e o que a gente quer dizer? Eu acho de grande importância que a minha contribuição é que, no período de cinco anos, eu quero trazer essas pessoas, eu quero trazer muito, para se entender como que eu vou vender, como eu vendo isso, que produto eu tenho na mão, qual a identidade desse meu produto, o que me interessa lá fora desse meu produto, a quem interessa e como que eu vendo. Então, eu acho que a gente precisa ter isso antes para que a gente não dê um tiro no escuro, não saia atirando para todo canto.

É lógico que, às vezes, quando eu vejo que tem algum espetáculo que tem uma característica, tem um perfil do que se busca lá fora, porque o que se busca lá fora, a cabeça de curadoria é muito difícil, você tem que conhecer o curador para você entender como que ele pensa além da programação do espetáculo. Se a curadoria estiver na mão de uma pessoa, como que aquela pessoa pensa, o que ela pensa, e você tem que ter o conhecimento dela para dizer: "Ah, ela vai querer isso aqui.". Então, muitas vezes, eu indico, eu digo: "Olha, vê isso aqui do Recife". Eu sou a pessoa que mais quero vender a produção da gente, mas eu acho que temos que ter uma preparação de vendas, de entender o que a gente está fazendo, de entender o que a gente está dizendo, de entender o interesse que a gente tem lá fora, para a gente saber para onde vai vender. Eu acho isso importantíssimo.

Então, a minha função no Reside é, exatamente, fazer essa transformação, essa ponte. Eu pretendo fazer isso e tenho consciência do pouco que se tem, e é do Brasil inteiro o pouco que se tem lá fora. Falei isso até no Satisfeita, Yolanda?, o blog: "Não me interessa fazer uma coisa de colônia, tipo, olha eu vou trazer um pouco de fora para dar residência e não quero nada em troca". Não, as coisas para mim, eu entendo hoje, que elas têm uma lentidão que é necessária e é muito difícil. Por exemplo, o diretor Damián

Cervantes eu o trouxe, a primeira vez, com o espetáculo dele; a segunda vez para ele dar uma oficina; e já estou com um projeto engatilhado com ele para ele vir aqui com o grupo dele, abrindo um processo só com mulheres. A gente ia fazer agora, mas veio a pandemia, o Reside passou a ser virtual, e é um negócio que não dá certo no virtual e eu não acho que dê esse tipo de coisa que ele quer fazer, aí eu falei para a gente esperar um pouquinho.

O perfil que me interessa é como o do diretor Paul Davis, do País de Gales, que agora está na residência do Festival Reside, eu vejo o perfil deles, eu vejo o interesse que eles têm pelo Brasil, eu não trago uma pessoa que não tem interesse pelo Brasil, por quê? Porque eu quero que ela dê uma continuidade, eu quero que depois, pode demorar dois anos, três anos, mas eu quero que ela volte, que ela faça um produto com a gente, para que a gente possa sair com esse produto também. Que eu coloque isso no mercado. Então o meu objetivo é sair, é sair pelos festivais com a minha pastinha, cheia de projetinhos daqui para poder vender.

Quando eu comecei a viajar vendendo espetáculos, eu saí com uma pasta de trabalhos do Rio Grande do Sul, por incrível que pareça. Porque no Rio Grande do Sul tinha quatro espetáculos, que eu conhecia, que eram muito bons e tinham uma característica, um perfil que eu entendia que era um perfil de alguns outros festivais e eu não encontrava isso no que a gente, de Pernambuco, fazia. Não é porque o que a gente faz é ruim, não é isso, eu não estou dizendo que o que a gente faz é ruim, absolutamente, eu estou incluída nisso, mas é o que lá fora se buscava. Então eu tinha que ter esse entendimento e esses espetáculos tinham esse perfil que eu já tinha entendido qual era. Eu falei: "Puxa vida, como é que eu saio daqui com quatro produções de fora, não são nem da minha cidade", aquilo me angustiava muito, como até hoje. Então hoje eu não "vendo ninguém", mas o meu objetivo é a minha produção pernambucana, eu quero trabalhar para isso.

Carol Holanda - Pergunta para Edivane. Como você falou há pouco sobre a questão do teatro para a infância não ser um intermediário, mas uma linguagem por si, gostaria de saber, com

base na sua trajetória, na sua vida profissional, como você vê o teatro, sobretudo para a infância, no futuro, desde a produção até a evolução dessa linguagem?

Edivane Bactista - Então, a gente tem uma transformação de mundo nesse momento, onde a gente vai estar conectado, independente. A criança, hoje, é uma criança conectada, então esses profissionais que atuam no segmento da infância, são profissionais, no caso da gente da área de teatro, da área de dança, da literatura, que tem que se apropriar do que é produzir para a infância. Da importância desse ser humano, da informação, descoberta, mas com uma gama, que faz parte de um outro momento do planeta. Então esses profissionais são a base de tudo. Se antes já eram, e eu falo muito em Pernambuco porque é o que me chega. Quando eu falo que sei do mercado, é porque eu tenho uma empresa que trabalha em uma rotatividade de 50, 60 profissionais aqui como prestação de serviço, atuando com arte-educação e a gente vê um descaso nessa formação.

Há alguns dias, eu participei da banca de Mestrado, pela Fundaj e Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), da pesquisadora Ana Elizabeth Japiá, chamada *A voz da criança no teatro infantil: a dramaturgia na berlinda*², que é sobre dramaturgia para a infância e a juventude. Então ela fez a dissertação dela com 14 dramaturgos pernambucanos, dentre os quais apenas duas mulheres. Então, eu acho que vem com uma exigência maior da formação do profissional, que tem que ter domínio, propriedade. Por que eu quero trabalhar com esse público? Como eu vou chegar? A escuta é primordial agora, porque antes ninguém dava valor para a infância, para a criança, mas a criança foi conquistando o espaço dela.

² MOTA, Ana Elizabeth Japiá. **A voz da criança no teatro infantil**: a dramaturgia na berlinda. 2021. 128f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação Associado em Educação, Culturas e Identidades), Universidade Federal Rural de Pernambuco, Fundação Joaquim Nabuco, Recife.

Então, você tem que interagir com ela, tem que dar voz a essa criança e tem que se ver. Eu vou fazer o recorte para Pernambuco, eu, como profissional, como vou fazer para desenvolver projetos? Hoje, o Recife é um marco, tem um marco da infância, da primeira infância. Existe uma lei da primeira infância, está definido. Existe a primeira infância, existe a criança, existe o adolescente, são informações que a gente tem que estar antenado para se situar.

Acredito que, enquanto mercado, enquanto trabalho, projetos, sempre vão existir porque é um público que gera dinheiro. Quando Manu diz: "Eu quero fazer projetos que eu contribua para o mundo também, não é só ganhar dinheiro", é por aí, não é só ganhar dinheiro, nunca foi para a criança, agora é um mercado que se bem tratado, dá dinheiro. Porque em Pernambuco a gente tem uma coisa assim: "Ah, Pernambuco só tem o da Disney, só tem espetáculo da Disney", não, tem o grande produtor que faz adaptações da Disney porque ama, é a proposta dele, tem os que façam adaptações da Disney malfeitas porque precisam comer e tem os que têm projetos autorais. O problema é que a gente não se conhece.

Arthur Marinho - Manu, você tem visto nas produções de teatro de Pernambuco as pessoas idosas como participantes mais ativos, ver as pessoas idosas, de fato, como um público. Mais uma questão: você passou pelo Sesc Santa Rita, lá tinha uma diversidade muito grande de público e de pessoas que não eram tão próximas da arte. Eu queria saber e entender um pouco como você tem visto essa movimentação, se o teatro está agregando mais as pessoas idosas, tanto no sentido de produção como participação de espectador, como aluno, como artista, como você tem visto isso? Se tem outras produções que também estão agregando esse público ao seu contexto?

Prof. Rodrigo Dourado - Sabe que o diretor e professor de teatro Wellington Júnior está morando no Rio de Janeiro há alguns anos, foi lá para a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) estudar, e disse: "Rodrigo, aqui tem um negócio que são os grupos de *What'sApp* de idosos, disputados a tapas pelos produtores, porque os idosos vão todos ver as peças. Quando você

tem um projeto já pago, inclusive que não cobra ingresso, então esses grupos são disputados mesmo. Porque você botar seu projeto em um desses grupos e lotar o teatro é fácil". Em São Paulo também tem essa cultura, tem os grupos de idosos que frequentam os Sescs, consomem, são um público-alvo deles. No Recife, bom, a gente não tem pessoas negras frequentando o teatro, isso é uma constatação do grupo Poste; a gente não tem idosos no teatro no Recife. A gente não sabe quem é o nosso público na verdade.

Emanuela de Jesus - Eu acho que é bem por aí, Rodrigo. Eu acho que o que a gente precisa como fazedores de cultura é, primeiro, entender para quem a gente faz. Creio que o grande problema do esvaziamento dos teatros, hoje, é porque a gente não sabe para quem a gente faz. Se a gente não sabe para quem a gente faz, não conseguimos atrair quem a gente deveria atrair para ver aquilo que estamos fazendo. Começar a considerar o para quem a gente faz é um passo bem importante para nós todos artistas, fazedores de cultura. Porque a gente precisa levar em consideração toda a construção simbólica daquele público para que a gente consiga atraí-lo. Muitas vezes a gente faz um trabalho achando que nós vamos atrair todos os públicos e colocamos lá: "Livre para todos os públicos, para estudantes de teatro, para professores, pesquisadores", mas quais professores, pesquisadores? Quais estudantes universitários? Que estudantes de teatro? O que essas pessoas consomem? O que o que a gente está fazendo vai dialogar com aquilo que as pessoas consomem? Então, eu acho que a gente ainda precisa estudar e mergulhar muito nesse "para quem".

Eu sou professora, Arthur, em todas as funções que eu esteja inserida, eu acho que sou uma gestora-pedagoga. Se não existe esse termo eu estou inventando agora. Porque este trabalho de fazer pedagogia, estar nessa construção pedagógica, faz parte de mim, eu sou pedagógica. Eu descobri isso há um tempo, há pouco tempo na verdade, eu sou pedagógica, não adianta eu querer fugir. Se eu estou lá ajudando a pessoa a fazer a gestão da carreira dela, entender o que ela quer fazer da vida, a encaminhar aquela pessoa, eu estou sendo pedagógica. Essa é a base pedagógica, ajudar a

pessoa a fazer o gerenciamento da carreira dela. Se eu estou com a minha equipe, se a gente está trabalhando junto, se a gente está entendendo o que a gente está querendo fazer eu sou pedagógica, eu sou mediadora daquele sistema. Então, eu acho que sou uma gestora-pedagógica e eu sou arte-educadora em qualquer universo no qual eu esteja inserida.

Sobre o público 60+, eu nem os chamo mais de idosos, eu tenho tirado essa nomenclatura do meu vocabulário. Eu começo a chamar esse público de "público da maturidade", "público 60+". Eu vejo que, hoje em dia, tem uma abertura maior para receber essas pessoas, tanto no palco quanto na plateia, mas eu acho que a gente precisa entender essas pessoas como pessoas. Não as colocar nesse universo de que: "Cheguei na maturidade e eu não consigo mais fazer nada, não consigo ter escolhas". Porque quando a gente envelhece, a gente não deixa de ser quem a gente é, com os mesmos desejos, com as mesmas vontades, com as mesmas inquietações.

Hoje, eu penso muito nesse trabalho intergeracional, eu acho que todo mundo tem que estar junto no mesmo lugar, porque a gente aprende na troca, na fricção das gerações. Eu acho que considerar a pessoa madura como uma pessoa e que ela é capaz de aprender, ou de se colocar em qualquer lugar, seja no palco, seja na plateia, eu acho que é um passo a mais que a gente vai dar nesse universo da inclusão. Eu vou falar do gestor e diretor José Manoel, que é um super fazedor, que está aí na vida, na danação, se reinventando, se recriando na vida. Eu vou dizer: "Zé é um idoso, um velhinho?". Zé é um cara que está aí na potência da vida, com seus 60 anos e se reinventando, se refazendo como pessoa e com toda a potência da vida dele.

É evidente que existem questões físicas, às vezes existem questões cognitivas que se dão com o envelhecimento da pessoa, mas quando eu falo de envelhecimento sustentável, o tempo inteiro eu estou querendo dizer assim: "Olha, você não é velho hoje". Viu Arthur? Viu Carol? Viu Tales? Vocês não são velhos hoje, mas espero que vocês fiquem velhos. E vocês vão esperar para se cuidar quando ficarem velhos? Não, vocês têm que começar a envelhecer

bem agora, começar a construir o envelhecimento de vocês agora, para que, quando vocês chegarem nos 60 e 70 anos, vocês cheguem como a Helena, minha aluna de 95 anos que está plena. Eu digo assim: "Helena, quero envelhecer como você", e quando eu vou olhar a vida de Helena, ela foi uma pessoa que se cuidou a vida inteira, faz caça-palavra, fez atividade física, é muito regrada no que ela come. E Helena está aí, potente, criativa, com a cabeça boa, com o corpo bom, com algumas limitações, é claro, ela tem 95 anos, mas inteira.

Breno Pereira - Minha pergunta está associada ao que veio anteriormente, sobre a relação da arte-educação, da gestão pedagógica por assim dizer. Como vocês encaram essa questão da produção cultural com a possibilidade pedagógica, de formação mesmo?

Emanuella de Jesus - Eu acho que uma das coisas mais acertadas do Usina Teatral é que era um projeto feito de forma coletiva, colaborativa e, principalmente, junto com a universidade, junto com vocês estudantes que são as pessoas que estão se formando. Junto com os professores também, que são as pessoas que estão junto com vocês, escutando o que vocês querem. E junto com quem estava lá no Sesc, que estava nesse universo da produção, da gestão, que estava ligado com muitos artistas, com muitos produtores e fazedores de cultura. Eu acho que a gente escutava o nosso público, que eram vocês, porque o Usina era um projeto voltado para profissionais em formação. Esse era o nosso público-alvo, por isso que a gente fazia dentro da universidade, por isso a gente fazia com a parceria da universidade, que era tão importante. E sempre, no projeto, a gente associava a parte da fruição artística com a formação. Na verdade, o projeto inteiro era formativo, porque tinha uma curadoria ali que tinha uma linha de que os espetáculos complementavam as oficinas e com tudo que estava sendo discutido.

Eu acho que, no Recife, a gente tem uma carência muito grande de profissionalização do nosso setor. A gente precisa, quem sabe, ter um curso universitário de gestão e produção cultural, a gente precisa

dialogar mais com outras áreas. É muito importante a gente dialogar com outras áreas, porque o nosso conhecimento, ele não pode ser somente verticalizado, a gente precisa horizontalizar as coisas. Então, a gente precisa conversar com o pessoal da administração que entende de planejamento. A gente precisa conversar com o pessoal da economia que entende de dinheiro, que entende de bolsa de valores, que entende de fazer o dinheiro valorizar ou desvalorizar. Eu acho que a gente precisa conversar com o pessoal da neurociência, a gente precisa conversar com outras áreas para que o nosso arcabouço profissional também se dilate e a gente consiga atuar no mercado de maneiras diferenciadas.

Eu queria dizer que o mercado, a indústria da cultura emprega, no Brasil, muito mais que a indústria automobilística. Ou seja, significa que existe dinheiro e existe mercado para isso, a gente só não está sabendo se ajustar dentro dele.

Paula de Renor - Isso, Manu! Inclusive o Produto Interno Bruto (PIB) gerado com a cultura é enorme. Eu acho que falta formação de fato. Essa formação nossa está entregue ao Sesc e aos festivais. O Sesc porque possibilita isso dentro dos seus festivais e porque ele tem os dois cursos de formação de ator, Curso de Interpretação para Teatro (CIT), tanto no Sesc Piedade quanto no Sesc Santo Amaro; e os festivais que trazem e que possibilitam esse outro contato com outros artistas, que movimentam essa formação por *workshops*, residência. Mas tudo isso não é contínuo, a gente não tem uma continuidade de ação em nada do que a gente faz em cultura, absolutamente nada. A gente faz festivais e eles são tão importantes, a gente mostra com números o quão importante são os festivais, não são plataformas só de fruição, mas de formação, de circulação. Mas os festivais não têm garantia, absolutamente nenhuma, se acontecem ou não.

Você faz um festival e um mês antes você não sabe se vai acontecer ou não. Isso é uma reação em cadeia, se você não sabe, você se restringe. Por exemplo, na época em que eu estava ligada ao Janeiro de Grandes Espetáculos a gente começou com a internacionalização, a gente conseguiu que a produção de

Pernambuco circulasse porque a gente começou a trazer os curadores para o Janeiro, já que a gente mandava os projetos e ficavam numa pilha lá. Então “se Maomé não vai à montanha, a gente traz a montanha”. A gente começou a circular pelo Brasil e é esse movimento que eu quero fazer também no Reside, começar a chamar esses curadores internacionais para cá, para começarem a ver e possibilitar também essa formação.

Prof. Rodrigo Dourado - Paula falou do sucesso de *Besame mucho* com direção de Pimentel e eu queria conectar a minha pergunta a isso. Eu poderia perguntar assim: Qual foi a receita do sucesso de *Besame mucho*? Por que a gente não consegue reproduzi-la? Mas eu vou agregar outra, você falou: “Eu queria voltar para as décadas de 1980 e 1990, pensando em como a era dos editais impactou nos modos de produção da gente”. Eu queria, de alguma forma, tentar agregar essas duas coisas. Porque eu acho que o *Besame mucho*, talvez, seja um exemplo dessa era pré-edital, e por que a gente deveria voltar para ela? O que era legal e o que a gente perdeu com os editais?

Paula de Renor - Eu acho que os editais, as leis de incentivo, o mecenato, o que é o mecenato? É você, com o imposto que é do governo e, portanto, nosso dinheiro, você faz a cultura com a isenção desse imposto das empresas. Então, na realidade, as leis de incentivo não são ruins, elas são muito boas. Inclusive a Lei Rouanet é um Frankenstein, ela não funciona bem porque ela é toda remendada e não tem um funcionamento completo, ela tem um fundo e ela tem um mecenato, mas só funciona o mecenato. O que é de mercado é para mercado, o que não é para ser vendido em mercado vai tem que ir para um fundo, teatro, produções menores, pesquisa, formação.

Mas aí se joga para as empresas com dinheiro público, porém nosso, de definir o que vai ou não para o mercado, o que se produz ou não. Quando ela tem o direito, qual ela vai escolher e onde ela vai botar a isenção fiscal dela. Então, ela começa a determinar o que ela quer desse mercado. Portanto, teatro com uma bilheteria pequena, teatro para 100 lugares, para 50, para 30, não interessa.

Interessa um *show* de música ao ar livre, que ela possa botar os *banners* gigantescos. Ela, a empresa, faz o *marketing* cultural com o nosso dinheiro.

Isso foi um ponto que atrapalhou muito porque eu chegava lá e eu vendia diretamente. Eu gosto de botar o meu projeto debaixo do braço, em *Besame mucho* eu visitei 54 empresas, não sei onde eu achei tanta empresa. Eu estudava as empresas antes e não era qualquer uma, não. Eu via no perfil o que é que tinha no meu espetáculo, o que eu podia oferecer a ela. Fui em 54 e tirei seis para patrocinar, era mais ou menos essa média, eu já sabia a média de visita com o que ia dar certo. Eu ia com o projetinho debaixo do braço e era só na lábia do que eu vou vender, do que interessa a eles, o que eu faço para atrair esse cara. Meu esforço pessoal de venda impactava no meu produto.

Hoje em dia, não, você vai para o edital e a sua vida está na mão daquelas pessoas que vão julgar, primeiro ponto é esse. Segundo, na mão das empresas que vão querer ou não usar o dinheiro que é nosso. Localmente, veio o Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura), o sistema de incentivo do Governo do Estado de Pernambuco. Ele deixou de ser mecenato e virou fundo, e eu encabecei também essa história do fundo porque era correto politicamente. No mecenato, você recebe do Governo uma cota para captar diretamente junto às empresas. No fundo de cultura, você não tem mais poder de venda porque até então você ficava na mão do mercado, mas você ainda podia ir lá vender e tentar buscar, tirar o dinheiro da empresa. No fundo, a empresa repassa diretamente para o governo o valor referente à isenção fiscal, que será destinado à cultura, e o poder público decide como esses recursos serão distribuídos. Não há mais relação direta entre o produtor e a empresa.

Só que, nessa época da lei do incentivo, houve uma retração do dinheiro de *marketing*, nenhuma empresa tinha mais dinheiro de *marketing*, a verba que elas destinavam à cultura, para aplicar em negociação direta com o produtor e a obra. Optaram por utilizar a isenção fiscal que tinham direito, um imposto devido ao governo,

e então elas se retraíram, não havia mais dinheiro direto para *marketing*. Até hoje, você vai e não existe mais dinheiro de *marketing*, é impossível você chegar em uma agência de propaganda e tentar negociar alguma coisa, porque não existe isso.

Quando vamos para o fundo de cultura, quando a gente muda do mecenato para o fundo, acontece o seguinte com o Teatro Armazém 14, gerido por mim, um projeto em que eu captava 300 mil reais anteriormente; no fundo, no primeiro ano, aprovamos 150 mil reais para eu fazer um projeto de 10 meses. Segundo ano, 50 mil reais; terceiro ano, eu não ganhei. Por quê? Porque a comissão deliberativa de lá dizia, e eu sabia porque a gente sabe da intimidade, uma cidade desse tamanho, todo mundo se conhece: "Paula não precisa, o Armazém anda só". Porque eu tinha as placas das empresas na fachada, eu tinha isso, tinha aquilo. Aí o Armazém fechou, fechou por causa dessa consciência dessas pessoas. Porque essas pessoas não frequentavam o Armazém para entender o que estava acontecendo, nem sabiam de gestão e nem sabiam da importância daquele dinheiro.

A gente fazia projetos maravilhosos, de formação, de ter grupos com todo mundo recebendo, com a Universidade Federal mandando estagiários. Estagiários esses que eu consegui também botar em um emprego, no mercado depois. E a gente fechou, acabou-se. O que acontece? Você perde, você fica na mão daquele pessoal que vai julgar por uns critérios que são genéricos. Então, acabou a verba de mercado. Quando eu digo que quero voltar, eu quero voltar, sim, a trabalhar como antigamente, é você chegar na empresa e dizer: "Olha, eu tenho um espetáculo que é assim, eu acho que a sua marca vai caber aqui porque sua empresa tem esse valor, sua missão é essa, e cabe exatamente no meu tema. Como que a gente pode construir junto uma boa imagem sua dentro da cultura?".

Na época de *Besame Mucho* o que aconteceu foi uma convergência de coisas legais. Era o Plano Cruzado, as empresas soltaram dinheiro de *marketing*, elas queriam que a marca delas estivesse aparecendo em cultura, as pessoas estavam ávidas também de teatro, numa época boa também. Então a gente joga o

que era o slogan da gente: "Besame mucho - Sexo, humor e nostalgia". Que é o que todo mundo quer! Você vai para uma montagem popular, mas que não era besteira, porque fazia uma retrospectiva da história do Brasil também, de relações, da ditadura, de momentos políticos. Então não era uma coisa que era boba, era uma coisa que tinha uma história. Pimentel usou isso de uma forma boa. Então eu adorava poder vender aquilo.

E como eu fiz jornalismo, depois de um tempo, eu fazia tudo: do projeto que ia apresentar para a empresa à venda direta na empresa, passando pelo *release*. Na montagem da peça *Salto alto*, quem fazia os *Videotapes* (VTs) que eram exibidos lá era eu também. Tinha o VT do Motel Jardim, inclusive, que era um parceiro. Em *Besame mucho* eu botava um quadro que tinha nos quartos do motel, que era característica do motel. Na hora que o casal ia transar, o quadro do motel descia na corda. Então a gente ficava inventando essas coisas.

A gente precisa dessa volta. Se a gente não vai arrumar dinheiro de *marketing*, a gente vai arrumar quem dê dez metros de tecido para figurinos; quem dê, em uma gráfica, a impressão do seu programa; e você vai pegar a logo dele e aplicar em outra parte, hoje você pode exibir na *Internet*. Você tem que mexer nisso tudo para dar algum dinheiro, outras formas. Lógico que não é igual porque, hoje em dia, a gente está em uma era digital e tecnológica, onde inclusive é mais fácil porque você atinge outros públicos.

Arthur Marinho - Eu queria saber de vocês, três mulheres de gerações diferentes, com experiências diferentes, com relações diferentes nisso de público, se vocês veem problema também na questão da divulgação?

Edivane Bactista - O que acontece e o que eu acho da sua fala, a gente tinha a prática do corpo a corpo, de ir para o Pátio de São Pedro panfletar, ao Bairro do Recife panfletar, e isso foi se perdendo. Então, estabeleceu-se uma coisa de: "Ah, você é produtora e eu sou ator, eu não faço isso", claro que você faz também, é a tua história, o teu trabalho, é desonra você pegar um panfleto? Chegar na padaria do seu bairro, no posto de gasolina:

"Oh, vou deixar um pouquinho aqui", é a divulgação. Isso foi se perdendo, a panfletagem, os nossos jornais impressos acabaram, não tem espaço para botar matéria em jornal, as TVs caríssimas, o público indo embora. Eu fazia espetáculos, pagava com a renda da bilheteria mídia na TV Globo. Daquele lucro ali tinha que ter comercial na televisão, que hoje já não tem o mesmo peso, por conta da rede social. *Instagram* não me beneficiou em nada, porque continuou a ser necessário um plano de comunicação para você chegar em todos os públicos. E não é até a estreia, é antes, durante e depois. Insistentemente, porque é a sua *boutique*, é o seu supermercado, a sua loja. Cada espetáculo é uma empresa, eu tenho que divulgar esse produto. Então eu vejo isso, rede social acomoda, acomoda sim, a gente acha que é ótimo e não é, você tem que ter o plano, o seu plano de comunicação. O que é que o núcleo vai querer, como ele vai divulgar e aonde eu vou chegar, qual é o público que eu quero atingir, independente de eu colocar aberto. E essa coisa de toda a equipe se apropriar, o corpo a corpo, eu vendo, você tem responsabilidade, sim, com o trabalho.

Paula de Renor - Eu acho que, em primeiro lugar, a gente precisa saber o que a gente faz e para quem a gente faz. A gente não tem indicadores de teatro, de cultura, de forma nenhuma. A gente não tem indicadores nem de público nem de nós mesmos, nós não sabemos quantos somos, o que fazemos, nossas características, não temos. E isso é a base do desenvolvimento de ações para que a gente possa ampliar e nos conhecermos, e melhorarmos nesse conhecimento. E tem uma coisa, que em teatro funciona muito, pode ser virtual ou qualquer coisa, é o "boca a boca". O "boca a boca" é o ponto principal do teatro, se você gosta você passa para o outro. Essa é a grande história do teatro. Só que essas pessoas precisam ver a primeira vez.

Então tem uma coisa, hoje em dia, pensando em como estamos hoje, com trilhões de coisas que você não consegue dar conta de assistir na *Internet*. Então é o que a gente diz "fura-bolha", esse termo que se tem, não adianta a gente falar para aquele mesmo grupo, para a gente mesmo. A gente está no *Instagram*, mas estamos

naquele mesmo pessoal. De que formas a gente vai furar aquilo ali e conseguir entrar em outro público? Isso é uma coisa primordial, tem pessoas hoje que são profissionais disso. Como a gente está em uma época em que precisamos ser profissionais, a gente precisa procurar profissionais dessa área também.

Uma outra história é o *mailing*, a gente nunca valorizou o *mailing*. Hoje em dia eu vejo como o *mailing* é importante. Você faz qualquer evento que seja, seja da universidade, você tem pelo menos o nome daquela pessoa, o que que ela é, dados básicos. Ela foi para o seu espetáculo a primeira vez, na segunda você já começa a manter esse contato com ela. Então você diz: "Fulano, muito obrigado por ter ido ao meu espetáculo, que bom. Da próxima vez eu vou lhe avisar". Então você monta outra coisa, outra sessão: "Olha, eu estou com esse espetáculo agora, você gostou daquele. E aí, vamos nesse?". Assim você mantém as relações com aquelas pessoas do *mailing*, você as cativa. Antônio Fagundes é conhecido por isso, quando ele estreia, já estreia com tudo lotado, por quê? Pelo *mailing*, ele tem um *mailing* que vale ouro, é um *mailing* que ele trabalha e a gente não trabalha assim. A gente não sabe quem é aquele público e acabou-se, não tem mais nada, saiu dali morreu a relação com a gente. E a gente precisa dessa relação com esse público.

Emanuella de Jesus - Eu penso que cada tempo tem o seu formato de divulgação, tem o seu formato de encontrar as pessoas. É muito importante a gente saber que eu estou fazendo aquilo para um público específico e o que aquele público consome. O que aquele público vê? O que atrai aquele público? E a partir disso eu construir o meu plano, como Edivane falou, meu plano de divulgação. A gente está em um momento em que precisamos começar a dissociar, a separar, a entender que o gestor cultural ele tem o seu papel dentro de um projeto. Esse papel de ser o pensador, de ser o estrategista, de ser a pessoa que faz os planos, que organiza as coisas, que contacta os profissionais. Ter como produtor a pessoa que executa, que tem aquela produção executiva de botar "mãos à obra", por quê? Porque o gestor ele precisa medir, ele precisa mensurar, ele precisa saber quais são os indicadores dele, ele

precisa saber quem frequentou mais o teatro, quem frequentou menos, ele precisa saber qual a estratégia de *marketing* que funciona melhor, qual não funciona.

Se a gente tiver na danação fazendo tudo, a gente não consegue avaliar, não consegue mensurar, não consegue parar para escutar o nosso cliente que é o nosso público. Entender essa relação de público como cliente também é uma coisa muito importante, porque no *marketing*, no mercado, o cliente tem sempre razão. Não é que a gente vai fazer tudo para se adaptar ao gosto das pessoas, não é isso, não é que a gente vai agora se curvar e adaptar tudo que a gente vai fazer para agradar, a gente precisa escutar também e tentar equilibrar nossa produção. Aquilo que eu faço com aquilo que as pessoas querem ver ou consumir. E como é que eu equilíbrio isso? Esse é o desafio, porque você não vai oferecer qualquer coisa, pois você tem os seus valores, você tem a sua ética, você tem a sua forma de pensar.

Mas como eu equilíbrio para o meu cliente ir lá e frequentar o meu teatro, a minha oficina, aquilo que eu estou produzindo? Então, eu acho que equilibrar as coisas é bem importante e estudar. Eu estou acabando de entrar em contato com uma profissional de *marketing* digital, eu não tenho competência para lidar com os algoritmos. Eu entendo a minha deficiência, eu sei que não tenho competência, então eu estou contratando um profissional de *marketing* digital que vai me ajudar. Por quê? A gente não pode confiar no tráfego orgânico porque está dentro de uma bolha, você só consegue atingir as pessoas que já estão ali. E, às vezes, aquelas pessoas já estão encharcadas porque elas são do mesmo ambiente e estão vendo uma danação de outras coisas. Então, como que eu vou entender agora essa nova ferramenta, que são as redes sociais? Como eu entendo o tráfego pago, o tráfego orgânico? Como eu entendo o *SEO* do Google? Como que eu vou trabalhar com o *Facebook Ads*, com o *Google Ads*? Eu preciso entender essas ferramentas, se eu não tenho competência, eu preciso trazer uma pessoa que entenda e que faça isso por mim, para mim e me ajude a fazer isso.

Então diversificar a nossa equipe é muito importante, não dá para a gente estar trabalhando com pessoas que têm o mesmo perfil que a gente, porque senão a gente não se complementa. A gente precisa trabalhar com equipes diversificadas. Eu tenho que ter a pessoa da comunicação social, a pessoa do *marketing*, da administração, das finanças. Isso é outra coisa, a gente não sabe lidar com dinheiro. A gente precisa aprender a lidar com dinheiro. É o que Paula disse: "A gente achava que tinha que sofrer muito para ganhar dinheiro". A gente não precisa sofrer, né Paula? A gente precisa, apenas, aprender a lidar com esse dinheiro, que é uma coisa que a gente não sabe. A gente precisa lidar com o dinheiro, guardar, investir, saber como a gente gerencia, fazer a nossa gestão financeira.

Eu tenho um exemplo, de pouco tempo atrás, do espetáculo *Ritmo quente – um brega de musical*, de 2017, da Onze Produções Artísticas, que podem ter as críticas estéticas, enfim, que sejam do espetáculo, mas era um espetáculo que lotava em todas as sessões que fazia. Porque eles sabiam quem era o público deles e eles usavam as estratégias certas, fazendo parcerias com cantores bregas, fazendo parceria com o pessoal das comunidades. Fazendo as parcerias certas para atrair o público que eles queriam atrair. E eles viraram um sucesso de bilheteria, todas as vezes em que eu fui àquele espetáculo, e eu fui mais de uma vez, o teatro estava sempre lotado. E as pessoas se engajavam porque elas viam o que estava ali no palco e aquilo se comunicava com a realidade delas. Então, eu acho que a gente precisa saber para quem a gente faz, entender como aquele público consome e, a partir disso, fazer o plano que Edivane falou, que é nosso plano estratégico de divulgação e sempre fazer o *mailing*, porque essa é, realmente, a lista de ouro do sucesso.

Prof. Rodrigo Dourado - Na história do teatro tem um grande apagão, um grande blecaute, que é o espectador, a voz do espectador. A história do teatro não é contada do ponto de vista do espectador, ela é contada do ponto de vista dos artistas, do ponto de vista da crítica, do ponto de vista do historiador que vai lá pesquisar a peça, mas o espectador é uma voz ausente. A gente não

tem instrumentos para ouvir, fazer pesquisa de satisfação. O espectador está satisfeito, não está? Gostou, não gostou? Tomou conhecimento da peça como? Para a gente entender qual é o principal meio para chegar nele.

E os grupos e os processos – eu digo como processos, obras específicas não ligadas a grupos –, que melhor conseguem se relacionar com o espectador, são exatamente esses que vão construindo uma relação, uma conexão com o espectador. Já se aproximaram da obra, já conhecem a linha de pesquisa do grupo, já sabem como o espaço do grupo funciona, já sabem, mais ou menos, o que esperar daquela experiência, já sabem como são recebidos.

Em 2018, eu fiz um experimento: fui ver cerca de 100 espetáculos de teatro no Recife. Eu disse assim: “Esse ano eu vou ver tudo”. E a minha constatação principal é a seguinte: a gente recebe muito mal o espectador! Não tem lugar para sentar antes da peça, não tem onde ficar antes de iniciar o espetáculo; você não tem informação de qualidade também; você chega nos espaços e não tem um café, não tem alguém para te dizer como é a venda de ingressos. É uma coisa completamente amadora a maneira como a gente recebe o espectador e é hostil, porque a gente não sente vontade de voltar. Eu volto, porque eu sou do teatro.

Primeiro, é um trabalho de detetive você saber o que está acontecendo, porque não tem mais agendas nos jornais, você abre as agendas na *Internet* e está tudo desatualizado. Se você não seguir os grupos no *Instagram*, você não sabe o que está acontecendo, não aparece na televisão. Eu, como sou do teatro, sei o que está acontecendo, mas era um trabalho de detetive, eu entrava nas páginas dos teatros privados. A Prefeitura do Recife não tem uma página para divulgar as obras que estão em cartaz nos seus teatros. É solto, cada teatro faz a sua comunicação e a comunicação da prefeitura não dá conta de fazer.

É diferente da experiência de teatro que você tem em São Paulo ou na Argentina, por exemplo. Paula que viajou muito mais que eu, sabe disso, deve ter visto coisas maravilhosas por aí. Você

chega, tem um lugar para ficar, você tem um programa para ler, você tem um espaço acolhedor. Então, eu acho que os grupos, no geral, acabam fazendo um pouquinho esse trabalho, os grupos conseguem fazer esse trabalho.

Eu também acho, assim como Edivane, que essa geração de hoje tem um pouco de vergonha de “vender o próprio peixe”. Digo aos meus atores: “Gente, divulguem o trabalho de vocês! É o mercadinho de vocês! Se vocês não falarem que estão em cartaz, se não falarem o que está acontecendo, ninguém vai aparecer, é o *business* de vocês”. Mas eu sinto que tem um certo constrangimento com essa coisa da venda, e isso eu acho muito ruim.

No Teatro de Fronteira, grupo do qual faço parte, a gente está descobrindo aos trancos e barrancos isso, que se precisa de um *social media*, um profissional que entenda disso. A gente “se vira nos 30”, eu faço *release*, eu faço os textos dos projetos, a gente faz tudo, mas quando chega nessa dimensão da divulgação e da comunicação, a gente não consegue dar conta. Eu acho que tem uma coisa que o *social media* pode aprender muito com a gente do teatro que é assim: “Que instrumentos vocês têm a me oferecer para divulgar?”, nisso a gente é bom, eu acho. Temos ideias, mas a pessoa é que vai organizar isso, a pessoa que vai canalizar isso, que vai capitalizar isso, para converter tudo isso em público tem que ser um profissional específico. Nem sempre tem dinheiro, na maioria das vezes não tem dinheiro, mas aí as reações são imediatas, porque se você não tem, você não investe nesse profissional, você divulga precariamente e você não tem público. Então, é um ciclo bem perverso.

Emanuela de Jesus - Talvez tenha muito a ver com o que Paula falou que é essa coisa das leis de incentivo, dos editais, que acomodaram muito a gente nessa coisa que você falou da recepção. Parece que a gente não precisa do público porque o edital está ali, financiando o nosso negócio, então, a gente não trata bem aquela pessoa para ela poder voltar. Porque parece que o dinheiro não está saindo do bolso dela. Um outro grande problema nessa relação toda que é essa danação dessa gratuidade, isso foi uma coisa que se

estabeleceu que só prejudicou o mercado cultural. Por quê? Porque se é gratuito, se aquela empresa lá está financiando o espetáculo de “fulano de tal” que é gratuito e eu sou um produtor pequeno e o meu não é gratuito, as pessoas não vão pagar porque dizem assim: “Ah, mas naquele lugar ali está sendo oferecido de graça”.

Eu acho que essa coisa da gratuidade precisa ser extinta, acho que a gente tem que cobrar sim, nem que seja cinco reais. Mas a gente precisa educar o público para que ele entenda que o teatro não é de graça. Tem o pipoqueiro que vive do teatro, tem a bilheteira, tem o camareiro, tem o *social media*, tem o ator, o jornalista, isso tudo é pago. E quem vai pagar essa conta se a gente não quer cobrar o nosso ingresso? E se o dinheiro do edital acabar? Então, a gente precisa educar o nosso público para que ele também vá ao teatro pagando.

Paula de Renor - No Teatro Armazém 14, as pessoas precisavam de pauta, ganhavam o edital do Funcultura e queriam a pauta, e eu dizia: “Gente, só tem segunda-feira à noite, mas ninguém vai ao teatro segunda-feira à noite”; e eles: “Pode botar aí essa pauta”. E produções iam e não levavam público porque já estava tudo pago, então a gente começou a afundar também. Você tem toda razão em relação a isso, começou a afundar porque a gente tinha o espetáculo pago e o público se acostumou a não pagar ingresso. No Teatro de Contêiner em São Paulo, o que eles fazem? Você vai para lá, não é de graça, mas é assim: “Pague quanto você acha que merece, quanto você pode”. Conheci uma moça que trabalhava lá, a mesma que ficava na bilheteria e ficava no bar, e ela falou: “Paula, eu fiquei muito indignada, fiquei ‘puta da vida’”. Chegou um casal lá e tomaram quatro cervejas e eram R\$ 20. Sabe quanto eles deram para o espetáculo? Eles deram R\$ 1,50! Um real e cinquenta centavos para duas pessoas! Quando eles me entregaram o dinheiro, eu contei e disse que não! Que estavam brincando. Vocês estão brincando que vão dar só isso, vocês tomaram quantas cervejas? Bora lá! Vamos ser mais legais, valoriza, o espetáculo é legal”. Mas tem esses e em compensação tem outros que davam 50 reais. Então, existe essa coisa de não fazer

de graça, dê qualquer coisa, dê o quanto você pode, quanto você acha que deve. Isso é muito importante, mas não de graça. Um dos prejuízos da lei do incentivo é esse, dão conforto para a produção, para a equipe o jogo tá ganho, vamos relaxar para o segundo tempo porque já está ganho.

Carol Holanda - Edivane, *A batalha dos Guararapes* é um espetáculo a céu aberto enorme, tem 400 profissionais envolvidos. O Festival de Teatro para Crianças é um dos poucos que existem no Brasil direcionado para crianças e público infante-juvenil. *O boi voador* também é um espetáculo a céu aberto, que recebeu o Prêmio Nacional do Turismo 2019, realizado pelo Ministério do Turismo, na categoria de Melhor Iniciativa de Aproveitamento do Patrimônio Cultural para o Turismo. São espetáculos grandes, festivais específicos que podem, por exemplo, atrair turismo, têm muita potencialidade para além da questão da arte. O que é que falta, então, para solidificar isso, ou para arrumar mais parcerias além da “nossa bolha”, além da nossa linguagem, para ter mais público ou mais solidez na nossa linguagem, na nossa arte?

Edivane Bactista - Tem uma coisa que é, primeiro, as gestões públicas não terem interesse em transformar, em colocar uma *Batalha*, um *Boi voador*, um Festival de Teatro para a Infância e Juventude no calendário oficial do Estado, da cidade, tendo consciência do que quer dizer isso. Por exemplo, o Festival, quando a gente começou até a quarta ou quinta edição, a gente fazia inscrição em nível nacional, já trouxe gente da França também. Então, daquela inscrição a gente recebia 200 e poucos projetos. Chegou um momento que a gente se deu conta que não tinha como, vamos colocar *on-line* e fazer uma coisa objetiva. Porque é angustiante você ver uma demanda maravilhosa e quando você vai para a captação de recursos, quando você vai para os gestores públicos, eles “dão uma de doido”. Entra gestão, sai gestão e eles não têm interesse, não têm interesse de firmar.

A segunda *Batalha dos Guararapes*, a gente conseguiu realizar com o objetivo dela, que é ser um projeto sociocultural-econômico. Além do espetáculo, a gente colocou lá estandes para que as doceiras

de Jabotão dos Guararapes, as mulheres dos tapetes, os artesãos pudessem expor os seus trabalhos. Nós recebemos turistas, comitiva de 40 médicos em um congresso aqui, quer dizer contempla tudo e não dá certo, por quê? Eu te digo o porquê: eu não tenho sobrenome; e a segunda questão é captação de recurso, concentração de verba no Sudeste do país, não tem outra coisa. Porque eu capto, eu vou atrás, eu vou no corpo a corpo, quando digo eu, somos eu e Ruy Aguiar, meu sócio. A gente já foi para Rio, São Paulo, corpo a corpo com empresas. Aí você diz: "Ah, não, projeto não é bem elaborado", mentira! É um projeto de uma empresa que tem 23 anos de mercado nessa área e não vai fazer besteira.

Realmente falta vontade política, como que não tem verba para uma *Batalha dos Guararapes*, ano após ano? Como que não tem verba para *O boi voador*, prêmio nacional de turismo 2019? Sobre *O boi* até me calo porque a gente tem a pandemia: ano passado, 2020, a gente levou uma porrada, está em tramitação dentro da prefeitura, porque alguém lá dentro da gestão passada mandou cancelar o empenho. O espetáculo foi todo montado no dia 12 de março, quando a gente estava em cima do palco e foi o primeiro evento a ser cancelado em Pernambuco. Dia 12 de março, por conta da pandemia. Entramos com um relatório, apresentamos à gestão passada da Secretaria de Turismo, e alguém do jurídico mandou cancelar o empenho para pagar à equipe técnica, ao ator, à produção. O espetáculo estava todo pronto, ia ser apresentado.

São as turbulências, o dia a dia do produtor cultural na prática. É você entrar na representação do Ministério da Cultura, e durante a conversa com um representante local, ouvir: "Ah, você há de convir que um projeto que tem dez anos não conseguir se firmar é porque tem alguma coisa errada"; e eu digo: "Eu não tenho sobrenome, só é isso". Como também eu já cheguei lá, porque eu vou, eu bato na porta e me apresento. E o gestor que está lá "mete o pau" no meu colega de mercado! Eu, artista, ver gestor público chegar e falar mal do meu colega, que tem 40, 50 anos de profissão. Então é uma vergonha. Como outro que diz: "Esse povo de cultura

é exótico", eu não quero ser exótica! Eu sou artista, sou produtora, quero ser respeitada!

Que dor é essa? A dor é ver os velhos da gente, eles envelheceram e diziam assim: "Eu não tenho mais paciência para isso". Augusta Ferraz, grande atriz pernambucana, grande produtora, tem que ser reverenciada. Qual foi a contribuição dessa mulher na cena brasileira? Politicamente, culturalmente falando, o que Augusta trouxe? É essa minha luta hoje, é entender por que tantas mulheres saíram de cena. A dor maior é essa, porque uma *Batalha dos Guararapes* que gera 400 trabalhos diretos anualmente, com um público de oito mil pessoas, gratuito, por que não se firma? O negócio tem que ter planejamento, tem que ter política cultural, mas tem que ter uma coisa certa, tem que ter o dinheiro para o artista produzir.

Hoje o cadastro cultural de Pernambuco tem nove mil produtores culturais inscritos. Então, vai dar para todo mundo o dinheiro do Funcultura? Não vai dar. Então, eu chamo a atenção, mas não é para desistir, não é para deixar de fazer, é como eu vou sobreviver, como eu vou fazer? Você vai ter que aprender a mexer com rede social porque o "cabra" não vem trabalhar para você de graça, vem quando você aprovar um projeto, mas enquanto você não aprovar um projeto, você vai comer como? É isso que tem que estar muito evidente na cabeça do profissional. E chamo a atenção da questão da gratuidade no teatro, também concordo, Manu trouxe na fala, não só a gratuidade, mas o valor a ser cobrado. Eu já vi pessoas da sociedade de classe média dizerem: "Ah não vou, não vou para um espetáculo que cobre R\$ 5, não vou para um espetáculo que cobre R\$ 10, 15. Porque é ruim! Uma peça de teatro que cobre R\$ 10 é ruim, não vou perder meu tempo.", então olha que análise a gente tem que fazer.

Prof. Rodrigo Dourado - Obrigado, Edivane! E você tem sobrenome sim, Bactista, é um sobrenome forte na cena pernambucana, mas eu entendi o que você estava querendo dizer. Terra de oligarquias, o Brasil na verdade, nem só o Nordeste. Encaminhando para nosso final, vou começar agradecendo,

agradeço de novo, nunca é demais. Vou passar a palavra para vocês fazerem as falas finais.

Paula de Renor - É uma honra novamente estar ao lado dessas duas que eu admiro tanto. Precisamos de ferramentas, de formação, cada vez mais. E precisamos de uma coisa super importante que é se inteirar sobre política cultural. Quem força a realização e implementação de uma política cultural é a sociedade civil organizada. A gente precisa entender os nossos direitos culturais, a gente precisa entender que os nossos direitos culturais estão garantidos na constituição, então precisamos entender isso. A gente precisa entender a representatividade que a gente tem, entender o que é um Conselho de Cultura, o que é uma setorial de teatro. Vocês não sabem o tanto que vocês podem contribuir com isso, se inteirando e participando.

A Lei Aldir Blanc (LAB) está aí mostrando o que é a mobilização de uma sociedade civil junto com os políticos, está aí o que a gente conseguiu. Então é importante a gente ter esse entendimento também do que é que eu faço, para onde eu vou e que tudo é uma questão de política. A gente sabe que o Funcultura, hoje em dia, tem três milhões de reais para todo mundo. A gente precisa de continuidade de ações calendarizadas, que não temos. E a gente tem que ter uma ação para festivais. Gente, vocês sabem quanto a gente tem no Funcultura para todos os festivais de Pernambuco? A gente tem 300 mil reais por ano. Isso é uma vergonha. Eu tenho pavor de empreendedorismo cultural, economia cultural, mas é isso que a gente faz, né, Manu? Quando no edital eu vejo "inovação", penso: "Putz!", mas é esse entendimento que a gente tem que ter e é isso que a gente tem que seguir.

Então, eu desejo boa sorte para vocês, a gente quer estar junto, quer que a universidade saia e que tem saído também para se encontrar com o outro lado aqui. Obrigada pelo convite!

Prof. Rodrigo - Obrigado Paula! Eu acho que boa parte do que eu aprendi em política na minha vida foi na militância cultural. Desde os anos 1990 que eu me envolvi com o teatro no Recife, eu participei de muitos fóruns, muitos espaços de

discussão, muitos debates que a classe estava fazendo nas épocas específicas. Eu sinto que hoje, como teve um deslocamento da política para o âmbito da identidade, por exemplo, se eu pego as minhas turmas na UFPE, eu percebo que os espaços de militância deles são os espaços da militância identitária. A militância negra, a militância feminista, militância LGBT, militância periférica e isso tem uma importância enorme. Isso já existia antes, mas foi reforçado de uns 20 anos para cá.

Eu percebo que essa militância cultural ela vai sendo deixada um pouco de lado, eu sinto que os alunos são desarticulados nesse debate da cultura, nessa apropriação de instrumentos, nessa ocupação dos espaços, dos fóruns, das assembleias. Acho que é uma geração que tem uma potência enorme para juntar essa militância identitária com a militância cultural, muito potente. Tem um monte de novos grupos de teatro, o que é que esses grupos vão fazer para a política cultural da cidade? E não só pelas políticas íntimas: "Ah, o meu grupo é para a gente discutir a questão da mulher. O meu grupo é para a gente discutir a questão LGBT", não, o que é que vocês vão fazer para as políticas culturais da cidade? Acho que isso é importante para essa geração nova pensar.

Emanuela de Jesus - Eu achei essa fala de Rodrigo maravilhosa. E eu queria dizer para Paula, não tenha medo da palavra "inovação", porque você é a própria representação da inovação, você é a pessoa que inova. A gente precisa ocupar os nossos espaços políticos, porque se a gente não ocupar esses espaços que são nossos, outras pessoas vão lá e ocupam. E elas não vão brigar por aquilo que é importante para a gente, elas vão brigar por aquilo que é importante para elas. A gente precisa entender do nosso meio, precisa entender do nosso ofício, saber o que é uma política pública, saber o que é cultura, entender das dimensões da cultura, do mercado, a gente precisa entender de muita coisa na verdade. Mas se a gente divide isso e começa a trabalhar de forma colaborativa, a gente junta as nossas equipes. E junta as equipes por competência e depois você cria os afetos, porque é muito importante a gente ter equipes com competências variadas. Assim

a gente vai conseguir fazer com que o nosso trabalho ande com mais eficiência.

Depois que você juntar a equipe, você vai construindo os seus laços de afeto, porque o afeto é muito importante para a gente que faz arte. Nós trabalhamos com os sentidos, então a gente constrói sobre afeto. Assim, a gente vai caminhando. É difícil? É difícil, mas é impossível? Não é impossível, porque a gente está vendo Paula de Renor que está aí há tanto tempo fazendo isso e fazendo isso com maestria, desbravando o mundo. Talvez se não fosse Paula, eu não estaria aqui, porque eu precisei que ela estivesse lá desbravando para eu poder chegar aqui também e construir a minha história, construir o meu trabalho. Então, eu agradeço a Paula pela história dela, eu agradeço a Edivane pela história dela, pelo trabalho dela.

Eu agradeço a Rodrigo pela competência dele, que ele está aí na universidade como jornalista, como encenador, como profissional, como pessoa que entende e conhece. Que está ali brigando para fazer com que a gente tenha sustentabilidade naquilo que a gente faz. Muito obrigada!

Edivane Bactista - Eu vou ser bem objetiva. Agradeço a participação, acho que é um momento muito importante para o mercado das artes cênicas. Só agradecer à turma, dizer que adorei conhecer Manu, já estava namorando o trabalho dela pela *Internet*. Agradeço a indicação a Rodrigo. E é isso gente, ninguém desista, de nada, “ninguém larga a mão de ninguém”. Ao movimento de teatro Batendo Texto na Coxia, criado em 2018, um coletivo que está aí tentando resgatar a gente, um beijo. Agradeço a Paula também pela luta dela.

Prof. Rodrigo Dourado - Obrigado!

4. A CENA TEATRAL NO INTERIOR DE PERNAMBUCO

Convidadas: Débora Freitas, Isadora Lima e Odília Nunes

Data: 25/03/2021

Editores Principais: Breno Pereira, Rodrigo Dourado e Tales Pimenta

Revisão de dados: Andrea Veruska

Prof. Rodrigo Dourado - Hoje vamos ter um debate sobre a cena do interior, também só com mulheres.

Daniilo Ribeiro - Bom dia todo mundo! Odília Nunes é uma das nossas convidadas. Ela mora no sertão do Pajeú, Odília tem alguns trabalhos que já percorreram várias cidades do país, inclusive no exterior também. Ela é produtora cultural, atriz, palhaça, cordelista e contadora de histórias.

Odília Nunes - Peço licença para chegar, agradeço imensamente esse convite, esse espaço de poder falar que às vezes é tão complicado para quem vive no interior, não é? Precisei sair daqui do Sertão do Pajeú para ir à Petrolina, que foi a minha primeira escola. Precisei ir de Petrolina até a capital, porque eu realmente acreditava que tinha que ir ao Recife para poder fazer teatro.

Hoje em dia, eu tenho um certo “ranço” desse meu acreditar, porque tenho a certeza absoluta de que podemos fazer teatro e ser artistas em qualquer lugar que estivermos. Porque estamos aqui, dentro dessa “casa-corpo”, então, não interessa e a luta tem que ser outra. A luta tem que ser, justamente, de convencer mais pessoas a acreditarem que essa história de grandes centros urbanos, essa tal centralização, da distribuição de oportunidades, ela já está mais do que na hora de ela se acabar.

Para mim é um desafio estar aqui com vocês hoje, porque eu nunca fiz a universidade, não essa que vocês estão fazendo. A

minha busca pelo estudo das artes cênicas vai na contramão do que a universidade prega. É desafiador e muito bonito ter sido convidada pelo Rodrigo para estar aqui conversando com vocês.

Eu quero tentar passar para vocês o que acredito que é a minha forma de fazer teatro. Minha pesquisa é prática, ela não se separa do meu dia a dia. O meu teatro tem uma grande referência na cultura popular. Não é que eu queira ver as manifestações tradicionais, populares e simplesmente reproduzi-las, nada contra quem faz isso, mas não é isso. A minha grande questão com a cultura popular foi encontrar nos brincantes o que move essas pessoas a fazerem suas brincadeiras.

Normalmente, os nossos mestres e mestras da cultura popular são pessoas muito pobres, financeiramente falando. Vivem uma realidade de extrema pobreza, em alguns casos extremos, quase de escravidão ainda. Por exemplo, na Zona da Mata, que está aí bem pertinho de vocês, temos muitos mestres, inclusive o meu de palhaçaria que é o Mestre Martelo, Sebastião Pereira de Lima, que é cortador de cana. Essas pessoas têm uma vida super difícil, uma realidade completamente diferente da nossa.

Temos que começar por esse ponto de partida de que a minha vida e a vida de cada um de vocês que está aqui é um grande privilégio. Que fique evidente que tem gente com realidades muito mais difíceis do que a nossa, nesse momento desse país louco que a gente está vivendo. Pessoas com realidade muito difícil conseguem encontrar disponibilidade, desejo e vontade de brincar com um brinquedo. Isso para mim é muito grandioso, que bom que eu entendi isso muito cedo e é essa minha busca. Foi tentar procurar nessas pessoas o que as leva a brincar pelo simples prazer de brincar. Eu busco nos brinquedos essa energia brincante e tento colocar no meu teatro.

Para ilustrar e vocês entenderem melhor, eu trouxe um vídeo bem curtinho, que eu vou colocar aqui o *link* para vermos juntos. Mas eu preciso contar uma historinha antes. Em fevereiro de 2019, ou seja, dois meses depois que o monstro, Jair Bolsonaro, assumiu a presidência da república, eu estava junto na programação do

primeiro Festival de Palhaçaria da Barra de Mamanguape (PB), chamado "A Barra Ri". É uma vila de pescadores, na Paraíba, pertinho de João Pessoa. Um grande amigo, o ator e palhaço Allan Barros, Palhaço Salsicha, inventou de fazer um festival de palhaçaria, reuniu um monte de gente e nós fomos. Porque a gente acredita muito nessa forma de fazer a coisa acontecer.

Fui me apresentar neste festival e foi lindo ver o evento acontecendo. Toda a comunidade de pescadores assistindo, era a primeira vez que essas pessoas estavam tendo acesso a espetáculos de teatro e circo, foi muito forte para mim. Quando foi no dia seguinte, de manhã, a gente no acampamento onde estávamos hospedados, comecei a ouvir uma música bem circense e eu disse: "Nossa, já tem alguém ensaiando.". Só que para minha surpresa não era um grupo de teatro dos que estavam na programação ensaiando e vocês vão ver no vídeo agora.

Repito, era um momento em que eu estava extremamente abalada pelo percurso do golpe político que estava sendo oficializado neste país. Estávamos eu e os meus colegas extremamente abalados, tristes, sem saber o que fazer e sem ter mais como acreditar que esse país ia dar certo a partir dali.

Naquele momento, eu vi isso aqui (*Nota dos editores: os/as convidados/as assistem ao vídeo*), eu escutei essa música e corri lá para fora, para ver quem era o grupo que estava ensaiando e era uma La Ursa que estava vindo. Essa ursa, minha gente, como vocês viram, era de crianças e adolescentes brincando. Tinha também esse bêbado do lado e ele é um personagem muito importante aqui nessa história que eu estou contando. Fiquei extremamente feliz quando eu vi esse brinquedo porque eu tenho um pensamento... Eu acredito no Brasil por conta da cultura popular.

Tenho certeza absoluta de que diante de todas as tempestades a gente, o povo, consegue encontrar um desejo de brincar, de continuar seguindo. Tem um monte de pessoas aqui do lado de nós, que está fazendo uma revolução simplesmente por existir. Essa La Ursa me trouxe esse sentimento de dizer assim: "Calma, respira,

represa tua pressa, porque vai dar certo de novo. A gente segue aqui, ó, a gente brincante segue aqui festejando”.

Sou uma pessoa extremamente chorona, esse bêbado que estava aí veio até mim, me abraçou para consolar e disse o seguinte: "Ó, isso que você tá vendo aqui, que a gente tá fazendo hoje, é igual, é a mesma coisa do que você fez ontem na frente da igreja.". Um bêbado me disse isso, de que esse brinquedo, essa brincadeira de La Ursa, era a mesma coisa em importância e em poesia do que o meu espetáculo de palhaçaria *Decripolou, totepou*, de 2005, que eu tinha apresentado para eles. Daí ele continuou: "É a mesma coisa que você fez ontem, a gente está aqui para não deixar a alegria acabar".

Pronto, desde esse dia que a minha esperança segue aqui, dias em que eu estou mal, porque não tem como a gente não ficar mexido com o que tá acontecendo nesse país, mas eu volto a este vídeo, muitas vezes, para escutar essa música e entender que eu estou aqui, e que a minha função social, enquanto artista, é de não deixar a alegria acabar. Eu adoro me denominar de uma artista brincante. Esse é o meu tipo de teatro, é isso que me interessa, o que eu busco com as minhas figuras, um estado de brincante, estado que está aí presente no corpo das pessoas desse Brasil afora.

Iale Rodrigues - Nossa próxima convidada é a Isadora Lima. Ela estudou aqui na Universidade Federal de Pernambuco, e se formou em 2017. Ela é de Caruaru, teve seus primeiros trabalhos lá e depois ela veio estudar teatro no Recife. Ela foi desenvolvendo muitos trabalhos, dentre eles tem *A viagem de um barquinho* em 2016, *A encantada cidade do cão* em 2017, *Desde o começo* em 2017. *Encontrados perdidos na cidade da Península Hertz* em 2018 e *As páginas*, um experimento *on-line* de 2022. Ela também é professora de artes lá em Alagoas e artesã. Ela trabalha com crochê e faz vários bonequinhos. Isadora queremos conhecer um pouco mais sobre a história, sua arte.

Isadora Lima - Quero agradecer por esse convite, agradecer ao grupo, agradecer por essa fala maravilhosa de Odília que eu me identifico demais. Penso que não tem como não se identificar, em

algum momento nós vamos fazer essas conexões já que resolvemos tratar sobre esse teatro que é produzido no interior.

Não tenho muitos espetáculos. Dentro da minha trajetória, grande parte da minha vida fazendo teatro foi em Caruaru e isso não aparece na minha minibiografia hoje. Isso tem muito significado e eu vou chegar lá. Porque, hoje, falando para vocês, eu já cheguei até a falar para a Iale isso, desde que eu saí de Caruaru, eu não voltei mais para Caruaru. Mas eu costumo dizer que Caruaru não saiu de mim, não tornei a morar lá, não faço mais teatro na cidade, mas em tudo que eu faço, das coisas mais não antagônicas ao que eu fazia lá, eu consigo encontrar esses reflexos do que eu fazia, do que me produziu, do que me alfabetizou.

Porque é uma coisa de raiz e não tem como eu não usar referências que estão na raiz da minha história, dessa minha relação com a arte. Penso que o meu momento de artista ele está bem problematizador sobre essas questões do popular, essas questões das divisões geográficas do Brasil. O que é popular? O que é que o eixo Rio-São Paulo traduz de popular do Nordeste? Atualmente fico me questionando sobre isso.

Comecei pequenininha mesmo em uma Organização Não-Governamental (ONG) chamada Centro de Arte Popular Assunção (Cepa), eu era de escola pública. Tem vários projetos desses lá em Caruaru até hoje de ressocialização, projetos de teatro, dança, no contraturno da escola, para crianças. Tinha a escola e depois ia ao teatro, era a semana toda, um dia era teatro e no outro era dança popular. Eu fazia simultaneamente, passei uns três anos nessa ONG e era tipo uma escola teatral mesmo, era muito jogo de cena. Mais tarde, só na universidade eu vou fazer essa reflexão de "Caramba, eu já praticava as técnicas do teatrólogo Augusto Boal ali tão pequena e não sabia que era Teatro do Oprimido." Existia um compromisso, o professor ainda é meu mestre até hoje, admiro demais, ele ainda está lá em Caruaru atuando. E eu fazia também a dança popular nessa ONG.

Nas aulas de teatro, experimentamos jogos teatrais. Quando ia se aproximando o São João, era a época que acontecia a montagem

do espetáculo junino, os personagens populares apareciam, eram alguns misturados com coco, xaxado, baião, quadrilha. Fiz muito Mateus e Catirina, é meio natural a gente ser alfabetizado dessa forma, pelo menos eu entendo assim. A minha formação foi assim, a formação de muitos colegas meus, artistas caruaruenses, é parecida.

Começamos com essas primeiras experiências de teatro popular, na *Paixão de Cristo* também, e chega final de ano, fazemos Autos Natalinos. Fazíamos também esses estereótipos do nordestino, desses personagens da feira, esse foi muito meu começo. Fiz muito desses personagens, a vendedora de macaxeira, a cega, o trem antigo que passava e cortava a cidade.

Cada vez mais, eu estava entrando para o teatro que acontecia na escola mesmo, que é um movimento muito forte, eu acho que cresceu ainda mais. Percebo isso, que os artistas da cidade, eles entram, de alguma forma, dentro da escola. Por mais que não seja o professor efetivo, mas entra para fazer algum tipo de formação.

Hoje algumas escolas têm festival de teatro, um deles, eu tenho muito orgulho de dizer, fui eu que levei para escola na qual fui estudar. Ganhei uma bolsa em uma escola particular e me movimentei, junto com um grande amigo meu lá do teatro, o Williams Costa, a gente idealizou um festival, o Festival Exato de Artes Cênicas (Feac). Todo ano tem esse festival que é realmente focado no Teatro. Inclusive são esquetes de vários nomes do teatro, é bem interessante. E esse festival estudantil foi o que movimentou muito a gente, mesmo na escola, ou tinha o grupo da escola ou o grupo do próprio Teatro Municipal, a gente tem um diálogo muito forte para se manter criando.

Comecei a fazer isso e entrar muito forte no teatro estudantil, poder participar do Festival de Teatro do Agreste (Feteag). Acho que eu tinha uns 13 anos só, quando eu ganhei meu primeiro prêmio como atriz, foi no Feteag, na mostra do Recife. Vim pela primeira vez para o Recife, para ganhar esse prêmio no Teatro de Santa Isabel, isso para mim, era bem horrorizante.

São os dois grandes teatros da cidade de Caruaru, o Teatro João Lyra Filho e o Teatro do Rui Limeira Rosal do Sesc Caruaru,

que passou um tempo fechado em reforma e depois voltou. Lembro bem, que a gente ficava só no Teatro João Lyra e tinha esse diálogo com os festivais.

Quando eu comecei a fazer teatro com alguns dos artistas já renomados da cena de Caruaru, como por exemplo: o ator, diretor teatral e presidente da Associação dos artistas de Caruaru (Assartic), Jô Albuquerque, e o ator e diretor Gabriel Sá, eu percebi que eu já assistia antes eles, mas eu não tinha a proximidade, eu não estava no estudo com eles ali. Comecei a perceber que já tinha muita gente fazedora que me havia influenciado. Não cheguei a atuar com o teatrólogo Vital Santos, por exemplo, que eu sou apaixonada, mas Vital está na minha monografia, porque eu assisti muito trabalho dele ainda criança.

Eu sou filha dos filhos de Vital, porque tanto Gabriel Sá como Jô Albuquerque, eles foram os meus diretores e eles foram parceiros de Vital durante o tempo de vida dele. Nesse sentido, a presença de Vital Santos está muito na minha identidade, nas minhas escolhas estéticas. A minha monografia é sobre ele, tem até o título *Na arte do encontro a poesia vital de ser*¹, eu trouxe “vital” de vitalidade, mas brincando porque foi baseado no texto dele do *Olha para o céu meu amor*. Eu fiz uma oficina e tentei buscar os traços poéticos que eu encontrava nesse texto, que eu sou fã.

Será que eu vou pegar essa poética de Vital e jogar para uma galera que é do Recife, uma galera jovem, que não é de Caruaru, como é que eles se relacionam com isso? A gente criou diversos momentos poéticos bem interessantes, foi muito boa essa oficina, eu tenho muito orgulho dela.

O melhor do fazer teatral, nessa minha fase inicial de Caruaru, eram umas viagens, uma sensação quase nômade. A gente acabava de apresentar em um festival, se organizava, pedíamos auxílio da Prefeitura, íamos de loja em loja pedindo patrocínio, R\$50,00,

¹ NOGUEIRA, Isadora Laís Lima. **Na arte do encontro, a poesia vital de ser**: entre a poética de Vital Santos e a proposta metodológica do drama. 2017. Monografia (Curso de Licenciatura em Teatro), Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

R\$100,00, para conseguir fechar uma van e sair para o festival não sei das quantas. Não era para ganhar nada, às vezes não era nem competitivo o festival.

Era na Mostra de Teatro da Vitória (Mostev), em Vitória de Santo Antão, muitas vezes eram festivais dos próprios interiores. O pessoal se conhecia, trocava uma ideia, conhecia os artistas das outras cidades. O que era mais fantástico e eu amava, era essa força que o festival movimentava, mas ao mesmo tempo que eu amava, eu odiava também. Porque eu achava que estagnava.

Terminei meu terceiro ano do ensino médio, estava ótima fazendo essas burocracias para menores de idade, “autorização da mãe, vai viajar, faz o tal espetáculo, volta”, mas chegou um momento em que eu precisava me profissionalizar. Eu não queria fazer, como muitos fazem: “Viver e no final de semana me dedicar ao teatro, ou nos tempos vagos, mas eu vou trabalhar no comércio, vou fazer faculdade de outra coisa”.

Caruaru é muito potente para receber um curso de teatro na universidade, a UFPE de lá é gigantesca, não entendo por que não chegou lá ainda. Também não acredito que seja só esse meio, como Odília falou, de fato não é só a academia, tenho muitas críticas à academia. Mas na minha visão, terminando o terceiro ano e o que me mostravam para a independência financeira, profissionalização mesmo, você só tem a universidade, os cursos são esses que estão aqui.

Meio que entrei em desespero por causa dessa situação da universidade, ainda mais por cursar cinco períodos de administração na UFPE, e fiquei quase três anos na universidade. Eu vi a necessidade de me encontrar, abandonei no quinto período mesmo, que foi quando eu passei, decidi cursar teatro e fui ao Recife.

Neste ponto que acontece a grande ruptura no movimento, eu não estou mais naquela rede, os meus grupos de teatro lá começaram a montar peças sem me chamar porque eu não tinha tempo de voltar. Mas toda minha trajetória dentro da universidade, eu trazia a minha bagagem, eu fazia as minhas associações com a

minha experiência que eu tive em Caruaru. Ressalto, Caruaru não saiu de mim.

Não voltei mais para morar na cidade, mas eu tive um colega aqui, que eu morei com ele por um tempo, voltamos para lá, por causa de um festival. Montamos um espetáculo mesmo aqui no Recife, a gente leva para o Festival de Caruaru. Lá, além do Feteag, tem o Festival de Esquetes e Teatro Infantil de Caruaru, o Festic, todo ano tem esquetes, a gente montava e reaparecia. O pessoal meio que dizia: "Olha eles se achando porque estão fazendo faculdade no Recife, vieram mostrar seu trabalho e essas coisas". A verdade é que a gente não queria se separar de fato, é nosso amor primeiro ao Teatro João Lyra, é onde eu me sinto em casa.

Só que agora eu sou uma estrangeira, por mais que eu não tenha perdido a relação, o meu contato é essa relação virtual, mas eu não considero algo muito distante, eu ainda me considero da nova geração dentro do teatro em Caruaru. Tem uma história muito forte, muito antes de mim, não só Vital, mas a atriz Prazeres Barbosa também.

Não cheguei a ver a Prazeres em cena, quando eu entrei no teatro ela já estava lá no Rio, na Globo. Só que eu sei da presença daquela mulher naquele espaço, naquela história, de alguma forma aquilo me atravessa também.

Depois que eu vim para cá, eu comecei a me relacionar com a própria cena do Recife, eu conheci grupos que eu não conhecia porque, de fato, eu ficava na bolha de Caruaru e outras localidades do interior.

Em Recife, eu comecei a conhecer o pessoal da Escola Municipal de Artes João Pernambuco (EMAJP), fiz uma oficina e uma produção depois com o grupo de teatro Magiluth. Antes disso, eu trabalhei no festival TREMA!, durante duas edições, 2017 e 2018, por conta disso eu conheci vários outros grupos de outros lugares, como por exemplo o coletivo As Travestidas (CE).

Fui estagiária no Serviço Social do Comércio (Sesc), conheci meu companheiro lá. Montamos um grupo juntos, o Ocaso, que está aí até hoje. Porque além das afinidades sentimentais, a gente

tem uma afinidade muito bacana, estética mesmo. Ele também foi o responsável por abrir esses universos de questionamento da cena. E *Descomeço*, de 2017, que foi o espetáculo que eu estava em cena com oito meses de gravidez, problematiza muito essa situação.

Nosso grupo se apresentou inclusive no Outubro ou Nada (Mostra de Teatro Alternativo do Recife). Foi uma cena que, para a gente, é muito reveladora nesse sentido de qual o nosso lugar. Tanto ele que sai do Cabo de Santo Agostinho e vai ao Recife, ele é do movimento teatral de lá, nós não estamos mais nesse lugar, não somos mais do Recife também, a gente passou no concurso e foi embora para Alagoas, não conseguimos dialogar com essa cena teatral nova.

Não por não ter a cena, mas lá foi o problema do tempo mesmo, dando aula de artes e tendo que se revezar para cuidar de Maria, nossa filha, a gente não conseguiu, o tempo que tínhamos era para descansar mesmo. Voltamos para Recife no auge da pandemia para tentar matar essa fome de teatro mesmo, porque lá, durante dois anos, a gente não conseguiu fazer.

Aqui a gente tem uma galera próxima de nós, tem esse lugar de conforto. Eu voltei para cá, mesmo dando aula *on-line* em Alagoas, mas eu estou por aqui por essa fome de teatro. Não falei nada do artesanato e Iale me desculpe, você me apresentou aqui, mas o artesanato também veio como um cano de escape.

Pessoalmente, o fazer personagens porque dentro da minha história, principalmente de Caruaru, porque eu fazia Mamulengo lá com o mamulengueiro Mamu Sebá, Sebastião Alves Cordeiro, fiz bonecos, eu fiz crochê, também, durante muito tempo, mas nunca dava certo, tentei vender brinco, roupa, bolsa, não dava certo. Quando eu me encontrei nos amigurumis, que é o boneco de crochê, eu senti alta relação com o teatro.

Joe Andrade - Vamos agora passar para nossa próxima convidada, que é natural de Arcoverde. Débora Freitas, é atriz, pesquisadora de história do teatro pernambucano, roteirista, pesquisadora e intérprete em dança. Formada pelo curso do Grupo Acupe de Dança em 2013, arte-educadora licenciada em teatro pela

Universidade Federal de Pernambuco em 2019 e produtora cultural. Atualmente, a Débora é integrante do Bando Coletivo de Teatro, aqui em Recife, e Teatro de Retalhos em Arcoverde.

Débora Freitas - Vou falar um pouquinho sobre a minha trajetória. Eu sempre quis fazer teatro, eu sou realmente, literalmente, “cobra criada” do Sesc, porque eu estudei no Sesc, onde fiz a educação infantil, e a gente tinha muito acesso a peças. Sempre vinha peça infantil, a gente assistia, a própria dinâmica de estudo do Sesc envolve muito essa metodologia do jogo teatral, essa brincadeira de entrar no personagem, eu sempre me identifiquei muito com esse lugar da expressão cênica.

O primeiro personagem que eu fiz foi no Sesc Arcoverde no Auto Natalino, que era o nascimento de Jesus. Como eu sempre fui muito desenrolada, porque eu gostava muito de fazer teatro, me botaram para fazer Maria. Daí veio o menino que fazia José... eu me deitava no chão e ele dizia: "Ai meu Deus, não sei o que lá, está passando mal, vai ter um menino"; na hora que a gente estava ensaiando ele pisou na minha barriga e aí eu disse: "Ah, não, não quero fazer esse personagem, não, não me bote que eu não quero.". Me colocaram para fazer o Anjo Gabriel e para mim, foi incrível, porque eu lembro dessa primeira vez que eu entrei no palco, que eu olhei para o público, todo mundo olhando para mim, eu senti aquele: "Eu nasci para fazer isso". Saindo da sala veio a professora: "Meu Deus! Parabéns!".

Eu lembro, eu nunca vou esquecer essa sensação, eu acho que é isso mesmo que eu quero fazer da minha vida. Em 2011, eu comecei a fazer teatro no Sesc, e em 2012 eu fiz uma leitura dramatizada em um projeto também do Sesc. A gente fez a leitura de *Rastro atrás* de Jorge Andrade, e foi minha estreia fazendo teatro. Também comecei a fazer teatro na escola, que a gente lutou lá, tinha uma galera também que queria fazer teatro no Colégio Cardeal, onde eu estudei, para ter aula de teatro. A gente conseguiu produzir lá.

Entrei no grupo Teatro de Retalhos, onde a gente começou a brincar um pouco com poesia, a gente usou algumas músicas de

Chico Buarque para brincar. Falando um pouco sobre a adolescência. Fizemos o espetáculo *Vamos brincar de poesia*, em 2012, que a gente apresentava nas escolas, apresentamos no interior, em Buíque.

O Teatro de Retalhos é um grupo daqui de Arcoverde que já tem 12 anos, eles têm muito disso de ir para outras regiões do interior e para as escolas, para as aldeias, para os quilombos. Ao longo desse tempo, eu estou no Teatro de Retalhos a, mais ou menos, oito anos. Como eu fui ao Recife fazer faculdade, em 2014, eu passei seis anos fora, agora que eu estou voltando para o grupo. Existiu esse distanciamento, mas de qualquer forma não muda, porque foi lá que eu comecei, é lá que eu estou agora.

Depois, em 2013, eu comecei a fazer dança. Conheci a dança contemporânea e me apaixonei, encontrei na dança essa forma de expressão do corpo, de uma forma muito fluida. O teatro requer uma técnica de voz, de entonação, de preparação de personagem, de construção da sua expressão, a dança não necessariamente. A gente tem dentro da dança essa hierarquia, essa coisa muito forte de técnica, de exigir técnica de balé, de contemporâneo, de jazz.

Na dança popular também, por mais que seja uma manifestação mais livre, tem determinadas coisas já pré-marcadas, segue um roteiro. De qualquer forma, a dança, você pode simplesmente fechar o olho e mexer o corpo, isso é dança para mim. A dança contemporânea me coloca nesse lugar de êxtase, vamos dizer assim: “Só vai”.

Em 2016, já na faculdade, eu participei da ocupação da UFPE, que foi um momento na minha trajetória não só pessoal, mas acadêmica, que me abriu muito o campo de visão. Tanto para a questão política, quanto para a questão dos nossos direitos e esse entendimento do que é ser estudante de arte. Também da minha visão artística, porque foi um momento da minha vida que eu me identifiquei mais com uma arte de protesto, com essa coisa mais do expurgo, de falar o que as pessoas não querem ouvir.

Isso interfere muito hoje, eu me identifico muito mais com essa linha teatro-dança, eu gosto muito de teatro e dança. Estou

estudando um pouco mais desse teatro do expurgo e dança da alma, que não necessariamente é uma dança que tem que ter uma técnica para dançar. A gente alonga, aquece o corpo, mas a ideia é livre, é o movimento inconsciente. Como se chama na psicologia, Livre Associação.

Voltei para Arcoverde em 2019, foi quando eu terminei o curso, logo depois veio a pandemia e eu fiquei muito preocupada, foi um pouco frustrante quando eu terminei porque eu fiquei morrendo de medo, eu achei que nada daria certo na minha vida. Porque eu tinha que ficar no Recife para conseguir trabalho ou me encaixar na cena teatral, e voltei, tive que voltar para casa bem triste.

Triste, porque achei que aqui não ia dar certo, mas para minha surpresa foi uma reviravolta muito grande, porque o sertão é incrível. Estou muito feliz com isso, porque Arcoverde realmente me surpreendeu. Estamos conseguindo produzir muita coisa, estamos conseguindo fazer cinema, que é uma coisa nova, se jogando nesse audiovisual. Estou começando a estudar um pouco de produção cultural, fiz a minha inscrição no Cadastro de Produtora Cultural (CPC), estou entendendo esse funcionamento de projetos, elaborando projetos.

Montamos uma produtora aqui, que se chama Toró de Ideias, e a ideia é... somos amigos, eu, Caroline Arcoverde, cofundadora do Teatro de Retalhos, atriz, palhaça, roteirista e produtora cultural; Djaelton Quirino, cofundador do Teatro de Retalhos, é ator, diretor, dramaturgo, palhaço e pesquisador; e Robson Lima, que é designer. Essa galera é do Teatro de Retalhos, grupo de que eu faço parte, e criamos essa produtora para ajudar os artistas daqui, que têm ideias incríveis, mas não sabem direito como escrever projetos. Porque o projeto, principalmente para o Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura), é um modelo já pré-estabelecido. A ideia da produtora é, justamente, dar esse suporte a esses artistas. Está sendo incrível.

Estamos aqui em Arcoverde, agora, realizando o Cine Arcoverde, que é um movimento de protesto também. Aqui temos o cinema Rio Branco, que é um dos cinemas mais antigos da

América Latina. E ele está fechado por falta de manutenção, por falta de interesse do governo.

Está acontecendo esse movimento dos Amigos do Cine Rio Branco, que é uma ideia de fazer esse espaço ter vida. Passando alguns filmes, já tem uma galera daqui de Arcoverde, lançando filmes também. Temos na programação o filme *Sertânia*, de 2020, com o Vertin Moura, que é um artista local. Se vocês seguirem lá no *Instagram*, Amigos do Cine Rio Branco, vocês vão acompanhar essa mostra. Também tem *D20 Vermelha*, de 2020.

Estou muito feliz de estar aqui, de ter voltado para cá e de estar tendo essa experiência de fazer arte aqui. Porque Arcoverde é uma cidade muito coronelista, é uma cidade muito preconceituosa, as pessoas julgam mesmo.

Depois do que aconteceu com a *Paixão de Cristo*, que a gente foi muito ousado em colocar Jesus de calça jeans e blusa vermelha, disseram que a gente estava fazendo campanha para o Partido dos Trabalhadores. A galera surtou mesmo, os moradores daqui.

A gente fez a última apresentação em 2015, a *Paixão de Cristo* era uma tradição da cidade. O pessoal começou a ousar, o nosso diretor é do grupo Tropa do Balacobaco. A gente teve essas ideias inovadoras de fazer um musical, teve um ano que colocamos Maria Madalena para cantar. O povo disse: “Não pode botar Maria Madalena para cantar, por que quem é essa mulher para falar assim? Não pode, é proibido”. A igreja caiu em cima de nós, dizendo que estávamos fazendo apologia ao feminismo, campanha para o Partido dos Trabalhadores, defendendo o aborto, enfim, “meteram o pau” na gente.

Algumas pessoas receberam mensagem dizendo que se fosse acontecer *A Paixão de Cristo*, a galera ia jogar pedra, íamos ser apedrejados. Parece uma coisa da época do próprio Jesus, mas aconteceu aqui, em 2015. Arcoverde é uma cidade muito arcaica, muito conservadora, por essa razão a *Paixão de Cristo* foi cancelada. Dois padres se juntaram, foram para as rádios dizer para a população não assistir ao espetáculo, que estavam dando “pérolas aos porcos”.

A Paixão de Cristo morreu em 2015, e foi uma frustração muito grande, o movimento teatral ficou bem desmoralizado, bem mais marginalizado depois disso, porque as pessoas perderam a fé mesmo. Tudo hoje aqui é mais no sentido de colocar: "Ah, mas vocês também do teatro, vocês querem mudar tudo, querem mudar a história.", ficou esse estigma na gente.

Agora, mesmo nessa pandemia, eu acho que estamos conseguindo virar o jogo, ocupar a Estação da Cultura, que também é um movimento que aconteceu aqui. Tinha a Estação do Trem que, em 2001, foi ocupada pelos artistas daqui e esse prédio, hoje que já tem uns 15 anos, mais ou menos, de arte, está muito vivo. Conseguimos um edital de iluminação e aconteceu essa reforma, o espaço que a gente chama de Espaço Circulador, um galpão onde são feitos os espetáculos, está ficando muito lindo, minha gente. Vai ter luz!

Estamos em um momento muito frutífero do Sertão de Arcoverde, e estamos conseguindo virar esse jogo, mudar mais esse pensamento das pessoas, mostrar que a arte tem outras possibilidades, que ela não é só isso, que não é esse bicho todo que as pessoas colocam. Está sendo uma troca muito boa com as pessoas, com o público, com os artistas, estamos conseguindo nos unir mais também. Fizemos um Conselho de Cultura aqui, temos uma Secretaria de Cultura que foi um movimento de luta daqui, dos artistas da cidade. Estamos vivenciando, apesar da atual situação do Brasil e do mundo, um momento muito bonito, só temos a agradecer mesmo e esperar que venha mais.

Prof. Rodrigo Dourado - O que me deixa mobilizado na fala de vocês é essa diáspora e essa volta. Parece que não tem muito como falar dessa cena do interior e não falar dessa saída, e nessa volta também. Porque, com exceção de Isadora que não está mais em Caruaru, Odília e Débora voltam. Voltam para as cidades de origem. Odília até fala de uma certa rejeição a essa escolha que fez lá atrás, não deveria ter feito essa escolha.

Me chama muita atenção também essa potência que tem no interior de Pernambuco, é engraçado pensar que o Sesc tem um

papel fundamental nisso. Tanto o Sesc Petrolina, o Sesc Arcoverde, quanto o Sesc de Caruaru. Nesse papel que Zé Manoel, José Manoel Sobrinho, teve ao pensar, desenhar, uma política cultural por meio do Sesc.

E como a cena do interior, também, ela tem uma tensão, uma certa encruzilhada entre as formas de fazer teatro mais convencional, da caixa cênica, e a cultura popular. Quer dizer, existe teatro nesses lugares, não precisou o Sesc chegar lá para existir teatro nesses lugares, não precisou nem mesmo haver o Teatro João Lyra Filho, assim como não precisou ter o Teatro do Sesc Arcoverde para existir teatro em Arcoverde. Existe uma cultura popular que é muito anterior a isso, que é ancestral, que já estava lá acontecendo no território.

Sammy Santos - Antes de fazer uma pergunta eu vou dizer a Débora que aqui na minha cidade, *A Paixão de Cristo* também foi proibida. Eu sou de Vitória de Santo Antão e a *Paixão de Cristo* aqui foi proibida há alguns anos, mas não foi pela ousadia ou pela inovação, foi porque o ator que fazia o demônio era mais ousado, chamava mais atenção que o ator que fez Jesus. Então um padre daqui, que já faleceu há alguns anos, proibiu e ficou assim durante muito tempo, casos de interior, né? A pergunta que eu vou fazer é aberta, quem se sentir à vontade pode responder.

Quero perguntar para vocês como seria possível conectarmos os grupos de artistas do interior, sobretudo os grupos de teatro de modo que o nosso cenário seja fortalecido, que a formação de público aqui também seja amplificada, porque é o desafio duplo para quem é do interior. Primeiro se solidificar enquanto artista, e depois ter um público que vai consumir o nosso produto. Penso que a saída seja unir os interiores, os grupos, começar no micro, mas como é que podemos fazer isso?

Débora Freitas - Temos que nos unir. Essas dificuldades do interior são históricas, são questões de acesso. Por isso foi criada a Ripa (Rede Interiorana de Produtores, Técnicos e Artistas de Pernambuco).

Essa rede está sendo incrível nessa questão política mesmo, na articulação dos artistas e produtores da rede do interior. Tem algo que é massa, até estava conversando com os meninos sobre, por exemplo, a questão do edital. Uma das discussões na Ripa é sobre essa questão dos editais e esse problema da porcentagem. Foi percebido que, aqui em Pernambuco, existe uma dívida histórica.

O estado tem uma dívida histórica com a população do interior. Quando pensamos que o Recife é a região metropolitana, mas o Recife é apenas uma cidade do estado que recebe 60% dos recursos. E os outros? E o agreste e o sertão? Que têm um território muito maior, têm muito mais habitantes, se fizermos a soma de todas as cidades. Então, é percebido que existe essa dívida histórica conosco, porque o recurso que deveria ser, em maior parte para a população do interior, por ser um território maior, não, fica concentrado na capital, por causa desse poder hegemônico, a Ripa traz essas questões para discutirmos e irmos nos fortalecendo também em nossos trabalhos.

Odília Nunes - Sammya, eu estava te escutando e já dizendo: "Isso já está existindo", porque a Ripa já vai completar um ano. Em 2019, no festival Chama Violeta, que acontece aqui em casa, no projeto No Meu Terreiro Tem Arte, eu propus uma mesa de conversa chamada "O teatro no interior - realidade *versus* possibilidades".

Tenho uma inquietação muito grande desde que voltei, vai completar seis anos do meu retorno, de me encontrar com essas pessoas que fazem teatro no interior, porque a cena teatral é imensa. Tem grupo na cidade de Exu que tem mais de dez anos, tem a cena teatral de Serra Talhada, Petrolina, Garanhuns, Arcoverde, Surubim, Caruaru, a Ingazeira, tem muita produção de teatro acontecendo no interior.

Agora o que acontece é que achamos, ainda acreditamos, que só quem sabe fazer teatro é o Recife. Porque isso é nítido. Não digo que seja uma rejeição minha ter saído, pelo contrário, eu só sou o que eu sou hoje e só penso o que eu penso, em relação a teatro e a arte, porque eu fui embora.

Vivi 17 anos aqui na minha cidade, que era Tuparetama na época. Era uma cidade de 7000 habitantes, tinha um grande festival: Festival de Teatro em Tuparetama. Não tinha oportunidade nenhuma porque acabava o festival e não existia mais nada de teatro, tinha um livro de teatro na biblioteca, que continha cinco peças da dramaturga Maria Clara Machado. Eu fiz as cinco, não tinha mais o que fazer em Tuparetama, apesar de ter esse festival, que quando mudou o prefeito o evento foi encerrado.

Digo isso, para entendermos que essa movimentação artística, ela vai muito além das manifestações da cultura popular, do Repente, dos Cocos, Xaxado, das tradições indígenas que temos no interior, sabemos que tem muitas, tem uma galera realmente criando mil coisas. Só que fomos criados para acreditar que precisamos ir ao Recife estudar, um estado desse tamanho e precisamos ir à capital para fazer uma universidade de teatro, se eu quiser isso para mim.

E como ficam pessoas como eu, que não têm condições de estudar teatro na capital? Eu já sabia, com 17 anos, que eu queria ser atriz, mas minha mãe não tinha condições de me mandar para morar no Recife e fazer universidade. E aí? Vou me casar, ter cinco filhos e pronto, como aconteceu com todas as pessoas que faziam teatro em Tuparetama. Isso poderia ter acontecido comigo? Poderia.

Não poderia porque o teatro disse: "Epa! você não, venha cá." Por meio dele, sou levada a Petrolina, depois me leva para Recife, Rio de Janeiro, Santiago no Chile, enfim, toda uma trajetória. Eu passo 17 anos aqui, 17 anos fora daqui, para mim é muito simbólico isso, esse retorno. Hoje eu digo: "Tão acertado voltar, foi acertado sair".

Porque eu pude ir lá fora, me nutrir, para chegar aqui e fazer uma coisa que é a grande coisa que precisamos fazer em Arcoverde, em Vitória de Santo Antão, aqui na Ingazeira, para que isso não aconteça, de a nossa *Paixão de Cristo* ser proibida, que é realizar a formação de público. Se tivermos uma formação de público que consuma e compreenda um Jesus de calça jeans, ou um diabo muito

mais animado que Jesus, foda-se a Igreja Católica, o público vai assistir e amar.

O que precisamos é focar nessa formação e, por falta de oportunidades, o interior historicamente é privado disso. Porque se nos perguntarmos assim: "Ah, Odília gosta de fazer teatro no terreiro?", meu amigo, eu não tenho outro canto para fazer teatro. Os aparelhos culturais do estado não estão aqui no interior, estão aí no Recife. Temos um teatro no interior que é um aparelho do Estado, que está em Triunfo, o Theatro Cinema Guarany. Tem épocas que ele nem funciona porque fica numa reforma infinita, é o único. Todos os aparelhos culturais do Estado estão aí na capital.

Quando Débora traz esse assunto do edital para piorar a situação, de novo temos um edital, graças aos deuses existe esse edital do Funcultura, mas desde que ele se entende por edital que ele só funciona aí para capital e região metropolitana. Esse ano é 60% porque a gente brigou e conseguiu 60%, mas antes era muito mais que 60%. Esse ano vai ser a primeira vez que 40% do recurso é destinado ao interior.

Voltando à minha fala, em 2019, quando eu tive essa oportunidade de conversar com outros artistas do interior sobre essas demandas todas, entendemos que para fazer alguma coisa, precisamos realmente nos juntar. Juntos plantamos, em novembro de 2019, a semente da Ripa.

Porque na minha cabeça era isso, era o povo do teatro que tinha que se juntar, porque eu sou do teatro, então vamos nos unir com o teatro. Deja (Djaelton Quirino), que é cofundador do Teatro de Retalhos, meu compadre, muito amigo de Débora, e veio com essa história de dizer: "Não, não vai ser só de teatro, vamos fazer uma rede com os artistas tudo, porque o movimento fica maior".

Hoje estamos aí com essa bomba na mão, eu faço parte do grupo gestor da Ripa e eu estou dizendo que é uma bomba, por quê? Porque a gente tem 300 associados de todo o interior, 70 coletivos, a gente já conseguiu mapear a produção do interior como o Governo do Estado nunca tinha feito. Então, para Secretaria de Cultura é muito fácil dizer assim: "Ah, mas os recursos ficam na

capital porque o povo do interior não produz", como assim não produz? Nós produzimos e muito, a Lei Aldir Blanc está aí para provar isso, tem muitas ações acontecendo no interior como festivais e produções, mas o Governo do Estado não tem interesse de dialogar com a classe artística do interior.

Por conta disso, Sammya, a Ripa existe, estamos há um ano, inclusive tem muitas pessoas daí de Vitória de Santo Antão inscritas, porque está na Zona da Mata, Agreste, todos os sertões juntos, e estamos em uma mega discussão para que essa reparação histórica aconteça e não só com o edital do Funcultura. Estamos juntos, principalmente, para ser uma teia, para ser uma rede afetiva entre nós daqui do interior, e está lindo. Você tem que procurar, a gente tem *Instagram* da Ripa, página no *Facebook* para que você se cadastre e chegue junto nessa luta, que é extremamente coletiva.

Pedro Basílio - Eu sou do interior, bem pertinho de Odília, eu sou de São José do Egito. Eu quero saber qual a diferença de uma criação, de uma concepção do espetáculo, seja ela de criação, seja no ensino de teatro fora da capital.

Odília Nunes - É a mesma coisa. O mesmo processo criativo que você vai ter aí usando o palco do Santa Isabel, é o mesmo espaço criativo de um processo que eu tenho aqui no meu terreiro. Estou ensaiando faz uma semana com as minhas filhas, a Violeta tem 13 anos, Helena tem 11 anos, elas já fazem teatro. Elas têm um espetáculo chamado *Nós sem nossa mãe*, de 2018, que elas estão sozinhas em cena e estamos ensaiando porque a gente vai ter que gravar um danado de um vídeo e isso traz suas complicações, necessidades de se adaptar para esse ambiente virtual que é bem complicado para quem não tem domínio. Mas os processos criativos vão acontecendo, das mais variadas formas, tudo vai nascendo, com suas belezas próprias.

Atualmente estou em um processo criativo, criando um espetáculo novo chamado *Fecundo*. Um espetáculo com um serzinho, um boneco, é uma personagem masculina. Eu tenho quatro personagens femininas que vivem comigo hoje em repertório, que é Bandeira, que é a minha palhaça e já tem 16 anos;

depois tem *Cordelina*, que é um espetáculo onde eu falo de ancestralidade, do sagrado feminino, que é com uma boneca gigante; tem a *Éster*, que é uma bonequinha miúda, de 18 cm; e tem a minha Catita, que eu brinco de Catita também. Agora apareceu o *Fecundo*, um senhor, depois de uma longa estada entre figuras femininas está me aparecendo um personagem masculino, eu fico inteiramente feliz e eu tenho certeza que isso é devido ao meu retorno para cá, para o interior.

Ainda não sei explicar muito bem, teoricamente, tecnicamente, dizer o que significa realmente isso, mas eu penso que *Fecundo* vai me trazer muito o masculino do Sertão. O masculino que eu acredito, passando através do meu feminino.

O bonequeiro e diretor Sebastião Simão Filho, se vocês ainda não conhecem, procurem, esse homem é para mim, a referência de teatro que a gente tem nesse estado. Esse homem sempre trouxe muito para a gente essa consciência da formação de público enquanto estive na Cia. Máscaras de Teatro, que foi a minha grande escola de teatro, sempre falamos muito disso da formação. Hoje, 17 anos depois, quando volto para o Sertão, que começo com o projeto No Meu Terreiro Tem Arte, eu entendo de verdade o que é isso, que formação de público é essa. Estou compreendendo cada vez mais, como que é para mim, Odília, chegar em uma comunidade que tem 180 habitantes, em uma comunidade rural.

Eu fiz meu êxodo urbano e eu moro hoje no pé de serra, em uma casa no meio da Jurema Preta, em uma comunidade que tem 180 pessoas que nunca tinham visto teatro. Como que eu vou apresentar teatro para essas pessoas? Quais os espetáculos que eu vou poder apresentar para esse público?

Provavelmente, se eu trouxer um Jesus de calça jeans e camisa vermelha, essas pessoas também vão se incomodar tanto quanto o padre de Arcoverde se incomodou, porque eles ainda estão no processo de formação, de entender o que é teatro e como é feito. Mas é, meu amigo, lindo perceber esses agricultores e agricultoras, as crianças daqui, debatendo teatro.

Nesses seis anos de projeto, mais de 100 espetáculos já aconteceram na minha comunidade, mais de 100. Poder ver as pessoas tendo esse acesso, gera em mim, enquanto criadora, é quase que um formigamento, uma provocação. De novo eu vou falar isso, de mim, enquanto artista, entender qual é a minha missão, qual é a minha função enquanto artista. Não quero ser simplesmente uma atriz de teatro, uma diretora de teatro, eu quero ser uma potência artística, desejo realmente entender, cada dia mais, a minha missão, a minha função social e política de ser artista.

A Isadora trouxe muito isso na fala dela também, e é uma coisa que eu acredito. O que é que eu posso fazer pela minha comunidade? Essa é a comunidade onde eu estou agora. Você vai fazer onde você estiver, cada um vai fazer, não estou dizendo que todo mundo tem que voltar a viver na cidade do interior, porque não é romântico. Não pensem vocês que é super fácil para mim estar vivendo aqui nessa comunidade rural fazendo teatro. Não é. Nunca foi tão difícil sobreviver, inclusive, como está sendo estes seis anos. Então, não é romântico passar 17 anos morando em grandes centros urbanos e resolver voltar para o interior.

Porque ao contrário de Débora, por exemplo, aqui na Ingazeira eu estou sozinha, eu não tenho toda a rede que tem Arcoverde não, porque por mais arcaico que Arcoverde possa ser, lá tem Sesc, tem estação de cultura, tem um monte de gente fazendo teatro, já tem conselho de cultura. Cada canto vai ter a sua realidade e, eu penso, que é isso que temos que focar. Qual é a minha realidade? Eu pego a minha realidade. Qual é a minha comunidade? É essa. O que é que eu posso fazer? Como que eu posso atuar? Para mim, quando vem uma pergunta dessa de como é fazer teatro, como ensinar teatro, é a mesma coisa de ensinar em Recife, São Paulo, Santiago do Chile.

Não tem diferença nenhuma em termos de dificuldades, em termos de desafios, porque eu estou a vida inteira pensando nessa formação de público. Como que eu vou falar de teatro para uma turma de universidade? Essa mesma conversa que eu estou tendo com vocês, eu tenho com adolescentes aqui da Ingazeira quando eu

vou dar uma aula de teatro por convite de alguma escola. A minha paixão pelo teatro, é só disso que eu posso falar, por mais que eu já tenha estudado todas essas teorias que existem desses europeus danados que chegam aqui, e dizem para nós como que temos que fazer teatro.

Tudo isso eu já estudei, quatro anos que eu passei na companhia – Cia. Máscaras de Teatro –, passamos oito horas por dia treinando, a gente fazia teatro físico, parecia uns doidos treinando, um vício. Eu não perdia nada de teatro, eu via tudo no Recife, desde o Palhaço Chocolate (Ulisses Dornelas) ao Magiluth começando. Assistia todos os espetáculos que tinha no Recife, pedindo ingresso, porque não tínhamos dinheiro para comprar o ingresso. Daí esse meu vício pelo teatro, essa minha paixão pelo teatro era e é a única forma que tem de passar adiante, não tem outra coisa.

Débora Freitas - Eu quero falar um pouquinho também. Quando eu voltei para cá, Pedro, como Odília falou, aqui em Arcoverde temos os grupos, tem o conselho, tem o Sesc, a estação da cultura. Toda uma rede cultural. Quando eu voltei para cá, a primeira coisa que eu fiz foi me encaixar com esse pessoal. Porque no teatro, sozinho, a gente não faz nada.

Me identifiquei com uma coisa que Odília falou, sobre a questão da construção artística, que eu também estou no processo de entender um pouco esse masculino, pelo viés do feminino. Gosto muito do gênero da performance, que aqui em Arcoverde é uma coisa muito nova, temos poucas pessoas que trabalham com isso. Fazendo um paralelo e uma diferença que eu percebo entre estar no Recife e estar aqui em Arcoverde, por exemplo, é essa questão da performance. No Recife, muita gente experimenta esse lugar da performance, na universidade mesmo, existia muita vazão para esse gênero nos trabalhos.

Aqui em Arcoverde isso ainda está começando, é bem novo. Tem uma pessoa aqui, que eu sempre falo dela, que para mim ela é uma referência nessa questão da performance local, a artista Gabi Cavalcante, uma mulher trans que faz parte do Coletivo Choque de

Monstros, de Arcoverde, que promove festas e eventos LGBTQIAPN+, é bem interessante. Ela traz essa linguagem da performance muito forte nas produções dela, e como eu gosto muito, tento sempre estar em contato com ela.

Penso que ao voltar, você tem toda uma experiência, concordo muito quando Odília fala que foi preciso sair. Também acho que a universidade para mim, por mais que tenha todos os problemas, me deu a oportunidade de construir uma rede de relações, os conhecimentos que eu tive, o privilégio de ter professores e pessoas que sempre admiramos. De repente você conhece essas pessoas, com os seus defeitos, porque todo mundo é humano. Isso foi massa para mim, foi importante voltar, ter essa visão de fora, desse pensamento crítico, do que eu quero e do que eu não quero também.

O que eu poderia te dizer é quando tu voltares para o teu cantinho, se joga com a galera que tiver nessa, que tiver criando na cidade. Os poetas de São José do Egito, um movimento de poesia muito forte, a galera já nasce declamando, é impressionante. Então se joga. O mais importante é essa rede mesmo, a gente se juntar com os nossos parceiros e ir criando junto esse processo de território.

Prof. Rodrigo Dourado - Quero só observar como essas coisas são interessantes, porque você falou da questão da performance em Arcoverde. Eu fico pensando que a historiografia oficial da performance, ela tem duas genealogias. Ela tem uma genealogia que é a performance surgida no século XX, a partir das vanguardas, Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo e os ismos todos, nas décadas de 1910, 1920 etc.

Mas tem uma outra genealogia da performance, que o Marvin A. Carlson em seu livro *Performance: uma introdução crítica*², vai traçar: a performance está lá nas comédias populares da Grécia, no ritual, nos contadores de história, dançarinos, poetas, palhaços da feira, da rua, no homem da cobra, em tudo isso. Penso ser curioso

² CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

que você esteja identificando essa performance mais contemporânea. Mas eu tenho certeza, convicção absoluta, que em Arcoverde tem uma galera que já faz performance há muito tempo sem se nomear dessa forma.

Essa tradição dos poetas que você própria está citando de São José do Egito, dos cantadores, do Repente, dos improvisos poéticos que tem aí no sertão, no interior, isso é muito performance. Pensei em falar isso, para lhe provocar a pensar a sua performance nessa tradição, nessa fricção do que é mais contemporâneo, com isso que já tem, que já está aí, que é uma tradição territorial.

Porque se você parar para pensar, o *Slam*, esse formato, é a retomada de uma tradição popular, do improviso de cantoria, que já está aqui no interior há séculos. E reaparece na cultura urbana, da periferia. Tudo meio cíclico, nada é novidade.

Romero Paulino - Eu sou do interior, sou natural de Sairé. Depois que aconteceu a pandemia, eu passei esse momento todo em casa e depois de um certo tempo eu comecei a integrar um grupo de teatro de Bezerros, a Cia. Filhos de Pan, sendo que eu moro aqui em Sairé. Na companhia um dos questionamentos que fazemos é sobre essa questão de público, principalmente, aqui no interior. Que é uma coisa que ainda é muito nova, muita gente não tem o hábito de assistir teatro, não sabe quase nada, não tem conhecimento de como é, do conceito, da estética, nada. Existe um pouco essa questão de público, de formação de público, de mediação.

Quero saber de vocês, a partir do que vocês têm de experiência, como é que funciona essa formação de público, de que forma pode acontecer?

Isadora Lima - Eu posso falar um pouco. Romero, que massa que tu é dali, bem pertinho, massa as identificações também, não só você, né? Deu para perceber que tem uma galera aqui do interior. Sobre a formação de público que a gente já começou a falar, eu acho que é unânime esse acreditar que é importantíssimo, necessário, é urgente, principalmente para a manutenção dessa cultura, que é um direito humano sobretudo.

Acredito, principalmente, agora, que a formação de público é muito sobre ver teatro. Estou um pouco cansada das discussões, pós, ou antes, mesmo sendo professora, estou esgotada de sala de aula, de debate *on-line*, cansei geral. Estou dando aula para uma escola, eu dou aula para mais de 800 alunos, uma realidade extremamente coronelista, muito mais do que qualquer pessoa citou por aqui. É uma realidade que eu achei que já estava bem ultrapassada, mas eu me deparei com isso. É uma escola gigantesca, que tem um teatro fechado há mais de 30 anos, e a grande maioria, a massa, nunca viu teatro.

Eles têm a cultura popular do território, da própria cidade de Coruripe em Alagoas, que é bem ao litoral, mas é afastada da capital. Afastada não, porque é a uma hora mais ou menos de distância, mas afastada no quesito de não ver teatro, não vão para Maceió, não assistem peças. Eu acredito, enquanto professora, que por mais que eu esteja ali, na minha uma horinha de aula que me resta, que é o que me é colocado, com 20 turmas, cada turma com mais 50 alunos, você acha que consegue criar alguma coisa, mas eu acho que é uma grande mentira.

Conseguimos de fato plantar sementinhas ali, mas a estrutura da educação é uma estrutura desumana com o professor de arte, com o professor de sociologia, professores de disciplinas essencialmente tão importantes como matemática, português. Somos massacrados na sala de aula e mesmo assim conseguimos tirar leite de pedra, vamos tentando.

Eu dou aula na mesma escola que o meu companheiro, João, porque é enorme, só de ensino médio são vários primeiros anos, A, B, C, D. Todo o alfabeto de primeiros anos. Todo alfabeto de segundos anos e somos nós dois – professores de arte na escola. E tanto ele como eu, conseguimos fazer intervenções na cidade, foi incrível, numa cidade pequena, em que não acontecem esses eventos.

Fizemos intervenções artísticas com os alunos, todo mundo de olhos vendados, intervenções sobre o dia da mulher, violência contra a mulher, vários movimentos como esse. Ele conseguiu,

inclusive, montar um grupo de teatro para movimentar mesmo, "Ah, vocês não viram teatro? Vocês precisam ver teatro!". Não adianta apenas abordar a discussão, é preciso fruir.

Porque não é só teatro, a gente tem que abordar as artes visuais, a dança e a música. Por mais que se fale, a gente perde tanto tempo, que formaria mais público se eles vissem teatro, se eles fizessem teatro, mas a dificuldade é gigantesca. Acredito que os momentos que eles vislumbraram os poucos experimentos que conseguimos fazer, o espetáculo que João conseguiu montar com o grupo, que ele desenvolveu no contraturno, eles conseguiram aprender ou pelo menos sentir muita coisa, por mais que não tivessem a compreensão lógica, mas muito mais do que só falar, o importante foi fazer. Eu fico nessas, claro que a fala é importante, a história é importante, mas eu fico com essas dúvidas.

Existe um performer Rosberg Adonay, que é meu grande amigo, maravilhoso, que ele faz um movimento solitário, mas muito potente do *Gato Negro*. Que é o *Poeta Preto*, de 2017, um projeto que ele já conseguiu aprovar, de Caruaru. Ele faz vários espetáculos, dirigindo, atuando, fazendo iluminação, tudo sozinho. Ele conseguiu movimentar um grupo pequeno lá, tem essa galera que vai para a ancestralidade.

Tem uma galera do grupo Feira de Teatro que mexe com perna de pau, que é o grupo mais tradicional de Caruaru. São vários vetores, vários movimentos artísticos diferenciados, a galera do Repente que mistura arte com Repente e com poesia de cordel. Se tivermos um espaço para o público, de modo geral, leigo, conseguir apreciar cada vez mais isso, se vier o incentivo, a união que proporciona a essa galera de ver, assistir, estará sempre acontecendo. Essa é a grande formação de público, as pessoas precisam ver teatro.

Odília Nunes - Eu quero falar sobre isso também. Vou falar muito da minha experiência aqui no interior, nessa comunidade rural em que eu estou vivendo, que eu penso ser um caso muito à parte de tudo. Eu não tenho essa dúvida, não consigo querer simplesmente fazer com que as pessoas vejam teatro, apesar de super concordar com o que Isadora colocou. Penso que precisamos

ver teatro para a gente poder falar de teatro, precisa ver teatro para aprender a gostar de teatro, não tem como a gente saber o que é teatro se a gente não vê teatro.

Concordo plenamente com isso, mas no meu caso, por exemplo, de estar realizando um projeto, como eu estou realizando, em uma comunidade rural, eu tenho que ter para além desse meu desejo de criadora e artista, querer mostrar teatro... 100 espetáculos, quando eu falo que já aconteceram, eu me questiono onde em Pernambuco, uma comunidade recebeu 100 espetáculos em cinco anos. Gostaria muito de ter outras comunidades. Só que o que acontece? Tenho que pegar isso e entender o tamanho da responsabilidade que eu, enquanto curadora desse projeto, tenho em mãos. Porque, por exemplo, eu ainda não consigo mostrar um espetáculo que tenha cenas de nudez na comunidade. E não é porque eu estou censurando o trabalho do meu amigo que tem um nu, é porque eu preciso olhar para comunidade onde eu estou inserida.

Não quero, de forma alguma, chegar na minha comunidade, depois de ter passado 17 anos fora consumindo os mais impressionantes espetáculos na face da terra e achar que eu tenho que chegar aqui e enfiar goela abaixo vários espetáculos. É importante a gente olhar para essa comunidade e tentar entender como que eu vou dialogar e dar valor a esta comunidade. Não quero ser uma nova colonizadora, apesar que não tem como, não tem como chegar com um projeto de arte na comunidade rural e achar que você não vai influenciar na vida das pessoas, porque isso é mentira. Mas como que eu faço com esse impacto de colonização? De intervenção?

Estou chegando e dizendo para as pessoas que elas vão precisar consumir teatro a partir de hoje, nesse sentido é uma colonização, sim. Mas como essa colonização pode impactar o menos possível na vida dessas pessoas? Acredito que, na comunidade onde eu estou, tem muitos grupos, são grupos diversos, tem o grupo das velhas, dos velhos, os católicos, os evangélicos, as crianças, os mais tímidos, enfim. Débora já veio aqui, ela sabe como é. Existem vários grupos de dentro da

comunidade, eu enquanto curadora preciso surpreender cada grupo desses em separado. Claro que eu já sei, enquanto curadora, o que é que a comunidade como um todo vai gostar de ver, de assistir, mas eu quero ficar dando também umas alfinetadas.

Essa cena as crianças não podem assistir, então como é que eu faço? Um espetáculo às 23 horas da noite, no meu labirinto, no meio da Jurema Preta, para que eu possa atender outro grupo que não sejam as crianças. Precisamos entender a comunidade onde estamos inseridos. Quando eu falo que não é romântico voltar, eu estou falando disso. Eu não sei quantas pessoas tem em Sairé, Romero, mas eu imagino que deva ser uma cidadezinha pequena. A dica que eu dou é você olhar para essa comunidade rural de onde você é, olhar de verdade, olhar e entender o que é que você pode botar em cena. O que você pode oferecer para essa comunidade, que valorize essa comunidade, porque não é simplesmente dar teatro e acabou, final feliz.

Porque vamos estar só sendo mais um colonizador, temos que dialogar com essas pessoas, porque precisamos entender que teatro é conhecimento, teatro transforma, não tem outra. O que damos, eu acredito muito quando eu estou fazendo teatro, que eu dou para as pessoas energia, o que eu transmito é uma sensação de esperança. O que é que eu quero dar para essas pessoas? O que é que eu quero deixar na minha comunidade?

Gabriela Braga - Eu sou de Petrolina e, Odília, Sebastião é meu mestre. Estou fazendo teatro por causa dele. Uma coisa que eu fiquei pensando muito foi porque lá em Petrolina não tem teatro nas escolas, tem teatro no Sesc e como que a gente luta para entrar. Porque eu fico pensando, como é que eu posso dar aula de teatro se eu for para lá?

Porque eu sei que lá já tem um polo artístico bem grande, a galera luta muito, principalmente através do Sesc, com o Festival Aldeia do Velho Chico, com a Cia. Biruta de Teatro, mas ainda falta ter uma educação artística básica. Porque não temos. A minha vida toda, se não fosse minha família que já trabalha, que tem artista,

Sebastião também foi influência muito forte na minha vida, mas fora isso não teria nada.

Isadora Lima - Gabi, de fato é algo que fica sempre conosco, esse tipo de pensamento. Em Caruaru, eu cheguei até a comentar na minha fala inicial, o teatro sempre está ali colado com a escola, mas na grande maioria são as escolas particulares. Esse meu último momento, que eu sempre participei da ONG, quem é de escola pública se inscreve e tem que estar na escola, tem que ter boas notas para continuar no teatro da ONG. É um movimento da Igreja Católica, que estão tentando devido a essa culpa aí, por isso fazem essas ações e é cheio de restrições de fato. Não tem esse diálogo libertador, mais profundo, ficamos sempre fazendo mais do mesmo, mas também que eu não acho de todo mau. Pelo menos está ali presente, mostrando e fazendo.

As escolas particulares, em Caruaru, começaram com esse movimento de festival de teatro, mas é isso, né? Vai para a elite, tem professores, no colégio mais caro de Caruaru, há mais de 20 anos, eu acho, dando aula, e é sempre o mesmo professor. Tem as disciplinas de teatro, mas é para o alunado que quer, que é desenrolado. Tem a sua importância, mas eu acho que não é o ideal ainda. Se tivéssemos no currículo mesmo, como obrigatória, para pensar o teatro muito mais para além do fazer teatral, enfim, seria muito mais interessante de fato.

Eu, como uma professora de arte, no ensino médio em escola pública, como eu falei aqui, foi muito assombroso quando eu cheguei. Principalmente por isso, por propor práticas teatrais e ninguém conhecer, nem saber o que é teatro, nem nunca ter visto, mas de fato eles fazem. Me aproximei muito da galera que eu percebi lá, que tinha muito dos meus alunos que compõem, tem batalha de *Rap* e me apeguei a isso.

Bom isso existe, beleza, eles não viram esse teatro que eu vi, ou esse movimento que eu estava acostumada em Caruaru, que era um movimento muito natural de assistir, o teatro estava fechado e eu fiquei muito impressionada com isso. Fui me aproximando muito dessa realidade, da própria escola. No meu caso, onde fiz o

concurso, que passei para professora de arte, eu fico puxando sempre a sardinha para o meu lado, porque querendo ou não é a minha formação.

Tem um erro aí, um erro lógico, de legislação, de que estamos sendo formados para dar aula de teatro, mas se chegarmos na escola e quisermos intervir na escola pública, vamos ter que rebolar para passar pelas outras linguagens.

Temos uma formação, é nosso desejo atuar nessa formação. Estamos nos formando para quê? Pensando a formação em licenciatura, se quando chegar o momento e passarmos em um concurso público, vamos ser professores daquela realidade e não vamos ter o espaço para atuar como gostaríamos. Porque atuar em um Sesc, em um ensino não-formal, é um sonho. Iríamos de fato nós jogar ali com o teatro, mas e na escola? Que é uma carência, que precisa da nossa presença ali, como é que fica? Eu respondo me perguntando.

Prof. Rodrigo Dourado - Essa fala nos puxa para um debate sobre arte-educação, sobre pedagogia do teatro, sobre escola. No Brasil inteiro não é muito diferente. Não tem. Ninguém aprende teatro na escola. Não existe ensino do teatro na educação básica do Brasil, não existe. É muito raro, é muito pontual, a ligação é frágil, ela vai e vem e cada governo faz o que quer.

Por exemplo, no Brasil ninguém lê dramaturgia na escola, você não conhece a obra do dramaturgo Nelson Rodrigues, não aprende sobre dramaturgos brasileiros. Você não faz ideia do que é literatura dramática. As escolas da capital que têm mais oportunidades com o teatro, de levar os alunos ao teatro, quando fazem, é para o teatro mais comercial, é por uma estratégia comercial, porque o produtor vai na escola. Vende os espetáculos e a escola vai ganhar uma graninha, aí leva os alunos, aí entope os meninos de pipoca e guaraná. É um caos essa relação com o ensino do teatro mesmo.

Mas é massa a tua fala porque acende um alerta, eu acho que para a turma em geral, que é assim: vocês vão ser multi-linguagem, assumam isso. Vocês não vão conseguir dar aula somente de teatro

e vocês vão encontrar ambientes muito hostis. Vocês vão encontrar ambientes muito desfavoráveis. Tem escolas que não têm espaço para recreação, tem escola do Recife que suspende o recreio, o horário é acelerado, porque as crianças não têm espaço para recreação. Então, imagine uma escola que não tem espaço para o respiro, não tem espaço para brincar, para soltar o corpo, é uma loucura. Essa é a realidade brasileira.

Débora Freitas - Quero compartilhar um pouquinho da minha experiência que estou tendo aqui em relação ao tema. Aqui em Arcoverde também, como Isadora falou, tem essa situação das escolas particulares. Esse colégio que eu estudei, o Colégio Cardeal, é um colégio diocesano particular, eu era bolsista. Aqui em Arcoverde temos esse movimento, muito grande, de teatro de pastoral, que é esse teatro da igreja. A história aqui começa muito com isso.

Esse colégio tinha aulas de teatro, agora, eles estão com um professor que é integrante do Teatro de Retalhos, que é o ator Alex Pessoa, e é muito interessante de como muda quando, realmente, é uma pessoa que já tem uma história no teatro. E eles estão tendo acesso a isso, a dramaturgias, a prática, a real experiência teatral, é uma conquista para cá, mas é uma realidade da escola particular, as escolas públicas não têm isso.

Uma situação que está acontecendo muito comigo aqui e aconteceu mais antes da pandemia e agora está meio parado mesmo, foi a questão de projetos sociais, que está tendo e eu achei massa essa nova perspectiva de ocupação do espaço. Fiz uma oficina muito legal na Gerência de Saúde. Era um projeto que tinha lá, Saúde a Toda Hora, em 2017, quando os funcionários tinham momentos de relaxamento, de geração de saúde mesmo, alimentação... E me chamaram para fazer uma oficina e foi linda essa troca, de trabalhar e estar nesse espaço da saúde, foi novo para mim.

Também fiz um projeto da prefeitura que é a Arena Emergencial de Apoio às Pessoas em Situação de Rua, em 2020, que foi na época da pandemia. Eles fizeram um local para acolher as pessoas em situação de rua. Fizemos um projeto de leitura

dramatizada com eles, foi uma experiência muito legal. De outros lugares que vão aparecendo, que nem esperamos, mas que é interessante também. De um jeito ou de outro vão aparecendo oportunidades diversas.

Prof. Rodrigo Dourado - Inclusive na disciplina de Metodologia do Ensino de Teatro 3, na qual se trabalha com dois encenadores, Augusto Boal e Bertold Brecht, desde que eu a assumi, eu a converti em uma disciplina também voltada para o terceiro setor, para o trabalho social, para projetos sociais, a gente experimenta o trabalho com grupos de mulheres, grupos de pessoas em situação de rua, grupos de jovens de comunidade, justamente porque não tem garantia que vai ter trabalho para ensino do teatro no ensino médio, na educação básica e formal. Não tem. Então, é o terceiro setor que está acolhendo, basicamente.

Odília Nunes - Quero comentar também sobre o ensino, que eu já quero dar uma cutucada em vocês universitários. Eu não posso sair daqui hoje sem fazer isso, mas como uma provocação. Acredito muito que o teatro é a arte do encontro, para mim o sentido do teatro é isso. Ter a capacidade de potencializar alguma coisa, transformar um pensamento em uma obra de arte e me encontrar com alguém e compartilhar isso. Para mim esse é o sentido do teatro. Acredito que precisamos dar um retorno para o teatro, porque eu tenho certeza de que vocês já ganharam muitas coisas do teatro. Eu ganhei muitas coisas do teatro. Hoje, sou o que sou por causa do teatro.

Não acredito que é obrigatório fazer uma universidade, na dificuldade que é, que eu imagino porque nunca fiz, mas eu tenho muitos amigos que fizeram, por isso eu sei da dificuldade que é esse universo acadêmico. Passar por tudo que vocês passam, simplesmente, porque vocês acreditam ainda nessa velha balela, de que para trabalhar vocês precisam ter esse bendito canudo. E para arte é ainda pior, que você vai ser um artista melhor se você tiver um danado de um diploma. Isso é... desculpa eu não sei se alguém já disse isso para vocês, mas isso é mentira, é uma mentira cabeluda.

Estejam fazendo essa universidade, pelo amor do deus grego Dionísio, para que vocês possam retribuir para o teatro alguma coisa. Precisamos fazer algo, precisamos nos mexer. Não precisamos nos movimentar só quando nos formarmos na universidade ou só quando nosso espetáculo estiver pronto para apresentarmos ao nosso público. Nós não precisamos nos mexer só quando a pandemia passar. E enfatizo, este encontro de hoje, este ato de estar dedicando nosso tempo para falar sobre teatro, isso para mim já é fazer alguma coisa.

Prof. Rodrigo Dourado - É bem isso Odília, são as estratégias e caminhos que podemos seguir para intervir, fazer algo com o teatro e por ele. Gente, queria agradecer muito a presença de vocês, mas precisamos ir agora para as palavras finais.

Débora Freitas - Quero agradecer por essa oportunidade. É ótimo fazer essa troca, porque é conversando que nos entendemos. Essa rede que é feita, de falar sobre seu território, trocar com outras pessoas de outros territórios também, isso é muito massa. Estou muito feliz de estar aqui com vocês. Quero agradecer, mandar um cheiro no coração de todes e é isso.

Isadora Lima - Preciso agradecer, de fato está sendo e foi muito especial esse convite, foi incrível conhecer todes vocês. É uma potência muito grande mesmo, acho que é unânime, para a gente, falar sobre o que amamos que é o teatro, ver por tantos prismas, tantos olhares. São várias perspectivas e ver o quanto podemos aprofundar isso.

Odília Nunes - Para mim é muito importante esse espaço de fala, poder ser ouvida, poder conversar. E quero terminar dizendo que preciso que vocês sigam esse processo de vocês, sem pensar no resultado, não tenham medo, só sigam. Encontrem em vocês mesmos a motivação e se responsabilizem pelo teatro.

5. MANIFESTAÇÕES POPULARES - CAVALO MARINHO, MAMULENGO E AUTOS NATALINOS

Convidadas: Andala Quituche, Cássia Domingos e Mestra Titinha

Data: 08/04/2021

Editores Principais: Breno Pereira, Rodrigo Dourado e Tales Pimenta

Revisão de dados: Andrea Veruska

Prof. Rodrigo Dourado - Bom dia. Hoje, nós pensamos em fazer um debate sobre as manifestações da Cultura Popular que, infelizmente, ainda são muito distantes da universidade. A universidade está muito fechada no modelo de formação eurocêntrico, que olha bastante para o teatro e para as formas teatrais que estão fora do Brasil, distantes da nossa região, modelos e personagens de uma história que não é a nossa história propriamente.

É um processo de colonização longo, duradouro e difícil de reverter. Nesse ponto, para revertermos um pouquinho esse processo, nós estamos fazendo esse debate e pensamos em trazer três representações dessas manifestações da Cultura Popular, que são o Cavalo Marinho, o Mamulengo e os Autos Natalinos.

Mais para a frente, ouvindo vocês, certamente vamos entender que todos têm relações, para pensarmos como tudo isso faz parte de uma grande e única história, a ancestralidade da Cultura Popular. Eu vou passar a palavra para o grupo. É uma alegria receber todas vocês.

Sabrina Wilma - Bom dia! Eu vou apresentar a Andala Quituche. Ela é mãe de Aruandê e Pétala. Licenciada em Letras pela Universidade de Pernambuco (UPE), em 2012, no *campus* Mata

Norte. Ela começa a integrar, no ano de 2010, o Cavalo Marinho Boi Pintado do Mestre Grimário (José Grimário da Silva) e hoje é a sua atual presidente, produtora e folgazã do Brinquedo.

Em 2017, ela ganhou o segundo lugar do prêmio Ariano Suassuna de Dramaturgia pelo governo do Estado com o texto *Sina*. Ela é conselheira do Conselho Estadual de Política Cultural de Pernambuco e é integrante do Cavalo Marinho Flor de Manjerona, e da Rede de Mulheres Pretas Afrocentradas. Em 2019, ela lançou seu primeiro livro infantil *Mateus e Bastião em cana boa pra chupar*. Em 2020, ela fundou o museu das Tradições do Cavalo Marinho no município de Aliança - PE. Muito obrigada por aceitar estar conosco.

Andala Quituche - Eu que agradeço! É uma lisonja, uma menina preta estar se reconhecendo em outra mulher preta, isso me deixa muito feliz. Para nós, mulheres, e acima de tudo mulheres pretas, o nosso dia a dia não é fácil, quando se é mãe, você acaba tendo como prioridade esse afazer. Mas você também é pesquisadora, é brincante da Cultura Popular, atriz.

Ontem eu estava dando aula também, no Centro de Educação (CE) da UFPE, a convite da professora Auxiliadora Martins e estávamos com uma extensão que se chamava “Figuras”, exatamente em cima das personagens do Cavalo Marinho Boi Pintado, do Mestre Grimário. É todo o repertório de memória dele e o curso de extensão é com Grimário e comigo. No segundo dia de inscrição, tivemos que encerrar as inscrições com menos de 48 horas porque já tinha 100 alunos. Antes tivemos a presença, que foi na primeira aula, a abertura, de 47 pessoas. Em plena pandemia, de forma virtual conseguimos atingir um público tão imenso, de um curso de extensão da Universidade Federal de Pernambuco.

Começando a minha trajetória, eu sou Andala Quituche, como fui apresentada, eu sou esposa do Mestre Grimário. Ele é o dono do Cavalo Marinho Boi Pintado e hoje eu sou a principal representante do Cavalo Marinho no sentido da produção. Desde a minha entrada, o Cavalo Marinho saiu do *status* de só uma brincadeira e hoje consegue se autopromover, coisa que não é muito fácil para as

culturas populares de Pernambuco. Sobrevivendo da própria cultura e, principalmente, de uma tradição cultural tão delicada no seu fazer.

Meu livro *As astúcias de Mateus e Bastião em cana boa pra chupar*, de 2019, é meu primeiro livro infantil e foi provocado, sim, pelo meu filho mais velho, Aruandê. Quando eu ganhei com o texto *Sina* o segundo lugar no prêmio Ariano Suassuna, ele veio: "Mãe, faz alguma coisa para criança, para eu fazer teatro de criança", e eu: "Sério, filho? Você quer fazer?". Ele já tinha feito curso de teatro com Agrinez Melo, Samuel Santos e Naná Sodré do grupo O Poste. Eu disse: "Está bom!" e fiquei com essa provocação, só que eu tenho a minha literatura própria, que na minha escrita, geralmente sempre cai para o cunho mais erótico, ou de questões psicológicas, enquanto mulher preta e tudo que carregamos.

Só que eu fiquei muito encucada, meu filho nunca me pediu nada. Eu precisava dar alguma coisa para o meu filho. Como vivemos nas produções, eu vi que o edital do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura) estava aberto e, curiosamente, eu fui ler, porque eu só vou na área de Cultura Popular, não tinha me apegado ainda à literatura. Eu disse: "Eita, dá para publicar um livro. Vamos lá!".

Esse livro foi aprovado e, assim, não só aprovado pelo Funcultura que me deu aval de que realmente eu poderia entrar nesse universo infantil, mas ele tem o esboço atrás, da professora Auxiliadora. Fui vendo que a própria editora que fez o livro tinha a necessidade de se ter a nossa Cultura Popular nessa escrita infantil.

Eu fiz pela Editora Coqueiro, os donos falaram muito, elogiaram de certa forma esse trato infantil. Pegaram vários livros infantis que eles têm, que trabalham, publicam, neles o universo infantil na Cultura Popular é pouco explorado. Eu não fiz só um, eu acabei fazendo a coletânea. São cinco livros, e eu estou esperando para publicar aos poucos. *As astúcias de Mateus e Bastião* é o primeiro e os outros virão em sequência, o próximo será *Catirina, um amor de menina*, quando eles vão se encontrar com a

Catirina, com o próprio Boi, porque o livro é totalmente inspirado no universo do Cavalo Marinho.

Quando eu comecei a frequentar a brincadeira de dentro, em 2010, eu entrei no Boi Pintado. Eu ia para o interior fazer as minhas pesquisas e fui até Condado, Aliança e Glória do Goitá, municípios da Zona da Mata de Pernambuco. Se questionamos, por alguma forma, que ser mulher não é fácil, nós que somos da região metropolitana, imagina que para a mulher do interior é bem mais complicado.

Ela é uma mulher, sim, submissa, eu não posso generalizar, mas ela é uma mulher submissa. É aquela simples dona do lar, as meninas realmente se casam cedo, são mulheres rurais. Aquela coisa que eu imaginava, mas que só via em filme ou em novela, essa é a realidade da maioria das mulheres da Zona da Mata. Elas não brincam de Cavalo Marinho, elas vão para as sambadas, olham do começo ao fim, mas não participam ativamente.

Para quem teve o privilégio de conhecer o Cavalo Marinho do começo ao fim, ele é uma apresentação de mais ou menos oito horas, uma grande cena teatral. Já teve sambada que começou às oito horas da noite e encerrou às seis horas da manhã. O pessoal realmente passa a madrugada naquele universo fantástico do Cavalo Marinho e tinha poucas mulheres fazendo, até hoje são poucas.

Existem registrados na associação dos Cavalos Marinhos 13 grupos, mas na ativa são seis. O mais recente construído é exatamente o Flor de Manjerona, um Cavalo Marinho só de mulheres, que foi inaugurado em dezembro de 2019. São as filhas do Mestre Salustiano (Manoel Salustiano Soares) que se juntaram com os brincantes e outros grupos da brincadeira.

A minha atuação no Cavalo Marinho se deu por curiosidade também, eu fiz uma oficina com o diretor Carlos Alberto Carvalho, na época era o Curso Partitura Corporal do Ator Brincante e ele usa essa memória do corpo do brincante para fazer os personagens no teatro. Eu ainda não sabia direito, somos pernambucanos, mas não conhecemos a nossa Cultura Popular.

Eu sou de Rio Doce, na periferia de Olinda, mas eu não conhecia o Cavalo Marinho, que é da Zona da Mata. Hoje eu moro em Tabajara, também em Olinda, perto da Casa da Rabeca. Todo ano tem um encontro de Cavalo Marinho, dia 25 de dezembro, isso é sagrado na Casa da Rabeca. Eu vim conhecer o Cavalo Marinho dessa forma, eu já tinha mais de 20 anos. Desconhecemos as nossas tradições culturais, a nossa Cultura Popular. Quando eu vim conhecer já foi por causa de outras artes que me levaram a vir para a Casa da Rabeca e ver de perto. São vários grupos ao mesmo tempo e são várias rodas, cinco ou seis grupos se apresentando ao mesmo tempo e o povo em cima.

A princípio eu achei que eles estavam brigando e depois eu entendi, é o momento do movimento "Tombo do Magúí" e é bem inicial. A academia acabou intitulando como "Mergulhão", por isso hoje se chama de "Mergulhão". Minha vida nunca mais foi a mesma depois dessa experiência, ela é ocular, auditiva, física e ela é ancestralidade.

A partir do momento que eu adentrei esse universo do Cavalo Marinho, que não é fácil, hoje eu considero que está mais aberto e meu esposo, o Mestre Grimário, ele é um dos mestres com que se tem mais facilidade de você chegar próximo e aprender. Há mais de dez anos, quando eu comecei a ver o Cavalo Marinho, esse acesso era quase difícil, os mestres não se abriam.

Eu ia para a Zona da Mata, Aruandê tinha um ano, eu o colocava naqueles saquinhos de pendurar bebê e ia me embora para Condado, dormir ao léu com a criança para ver as sambadas. A partir disso, é que eles começaram a me acolher: "Quem é essa louca que vem do Recife com um bebê no colo, que fica encostada aqui na porta feito mendiga?"; e eles diziam: "Não, minha filha, pode entrar, espere que a barra do dia chegue para você ir embora". Foi quando eu comecei, de fato, a adentrar as casas e as vidas deles e hoje eu transito tranquilamente por todos os grupos, coisa que naquela época também não era muito fácil.

Eu transito muito bem, tenho uma relação muito boa com todos os grupos de Cavalo Marinho, mestres e brincantes, até que

me tornei a esposa de um mestre que é o oposto de mim. É um homem rural e eu uma mulher suburbana. É muita história.

Aos 10 ou 11 anos, eu comecei a ler sobre mitologia egípcia, do nada, ninguém me ensinou, eu é que gostava e pesquisava. E isso tudo que eu sou se juntou e foi quando eu escrevi meu texto *Sina*. Ela vive latente na minha cabeça, a mitologia egípcia, as histórias, os Deuses, Ísis e Osíris, amo a paixão dos dois. Para escrever essa dramaturgia, essas narrativas da mitologia egípcia adentraram o universo do Cavalo Marinho. De alguma forma elas se entrelaçam para a construção, para o entendimento das personagens como elas se deram.

Eu aconselho que vocês que leiam. Até para conhecer outros universos, do interior, o universo interiorano talvez seja o mais distante da nossa realidade. Acabamos conhecendo as produções que vêm de fora, da Europa, Estados Unidos, os nossos heróis são dos Estados Unidos e não exaltamos a nossa própria essência, a nossa própria realidade. *Sina* vem disso.

Eu estudei em Nazaré da Mata e atrás da universidade, da UPE (Universidade de Pernambuco), tem o canavial, é onde termina a universidade. Não tinha muro, era exatamente canavial. Eu era a aluna que pegava tipo nove, dez disciplinas de uma vez só, exatamente por ter um bebê. Eu amamentava e ficava de manhã e à tarde na universidade. Só que na UPE, na transição de turnos, da tarde para a noite, fica quase sem alunos, só alguns funcionários e poucos professores.

A faculdade ficava vazia porque os alunos que vão à tarde, eles vão e não voltam, geralmente moram distante. As pessoas que saem do Recife, para estudar em Nazaré, vão de ônibus ou vans que levam e trazem de volta. A universidade ficava vazia nessa transição do turno da tarde para o da noite. Eu ficava exatamente estudando nessa barra, no final da universidade para o canavial.

Minha gente! Eu vi uma menina de cabelo cacheado, preta e eu disse: "Nossa, eu estou vendo coisa", eu ainda não tinha adentrado na religião de matriz africana, o Candomblé, e hoje eu sei que realmente eu tenho visões. Talvez tenha sido uma das mais

explícitas para mim, para quem acredita, foi ver essa entidade. Eu via, principalmente, cabelo, o pessoal brincava: "Foi Comadre Fulozinha que tu viu", e a cana mexia. Fiquei com tanto medo, que eu saí correndo e esqueci até o celular lá. A aparência física dela não saía da minha cabeça e, para mim, ela era uma das deusas egípcias que eu imaginava sempre, desde criança.

A Catirina do meu texto é a do Cavalo Marinho, que são as figuras que eu posso dizer que são cômicas, são os palhaços da Cultura Popular. Junto com a Catirina, tem o Mateus e o Bastião, e eu trouxe esse universo do Cavalo Marinho para uma realidade comum, para uma situação rural, normal de engenho.

É uma grande tragédia da Cultura Popular e um grande empoderamento feminino da Catirina, esse é o meu texto *Sina*, tanto meu texto quanto meu livro são baseados no Cavalo Marinho. No livro, eu sempre retrato as astúcias de Mateus e Bastião, mas também são crianças, eles pertencem ao universo infantil. Para mim, são formas de estratégia de salvaguardar a tradição.

Para quem não conhece o Cavalo Marinho, ele é considerado um Auto de Natal e o escritor Mário de Andrade, quando eu fiz a minha pesquisa, ele retratou e definiu muito bem o que seriam as nossas tradições culturais, chamando de danças dramáticas. No Brasil é onde temos essas danças dramáticas, onde conseguimos, dentro das nossas danças, dramatizar. Como a quadrilha junina que tem aquele momento de interpretação teatral, o Bumba Meu Boi é um grande espetáculo teatral dançado, o Cavalo Marinho também.

Ele é dança, música e interpretação teatral. Ele chama de danças dramáticas e, para mim, essa é a forma que se encaixa o Cavalo Marinho. Ele é um Auto de Natal porque a tradição do Bumba Meu Boi faz referência a essa vida, esse nascimento do menino Jesus, e é isso que o Cavalo Marinho intrinsecamente retrata, além da louvação aos Santos Reis do oriente.

A parte religiosa que existe no Cavalo Marinho vem da Europa para cá, chegando aqui no Brasil, essas tradições, elas se adaptam à realidade dos povos negros e indígenas. É por isso que é fantástico. No Maranhão se deu de uma forma, aqui em Pernambuco aconteceu

de outra, o Bumba Meu Boi, Boi Bumbá, Boizinho. As nossas culturas populares não são de fácil definição, dependendo da região, as pessoas que a fazem não têm escolaridade.

Para fazermos teatro precisamos de um texto escrito e toda aquela grande teatralidade dos textos da Grécia, Itália, que chegam até aqui. Temos todo esse registro escrito para se ter um teatro. A nossa cultura não tem esse registro escrito, o povo preto não sabia escrever, os indígenas não sabiam escrever, tudo era passado oralmente.

Quando chega na Zona da Mata, os poucos relatos que os mestres podem definir, e eu me apego, exclusivamente, à fala dos mestres e não tanto ao que as pesquisas acadêmicas possam dizer, mas eles se apegam que aqui teria uma espécie de cortejo religioso, que eu acredito que se aproxima do formato de Reisado. Algum grupo, dessa forma, perdido pela Zona da Mata se encontra com esse formato do Bumba Meu Boi e aí você tem o Cavalo Marinho.

Ele é formado por um banco, o banco que eu digo é a música, literalmente cinco músicos em um banco, você tem a rabeça, o pandeiro, as bages de taboca e o mineiro/ganzá, e você tem uma musicalidade exclusiva desta tradição, uma música única. A forma de ela ser recitada, de ela ser falada, lembra muito o Repente. Praticamente o texto, a grande dramaturgia do Cavalo Marinho é recitada e chamamos de "loas e toadas". As loas são os versos propriamente ditos que as figuras falam e a toada é a musicalidade que cada figura tem.

Figura é o nome que usamos para as personagens. Na dramaturgia teatral, chamamos de personagem, por exemplo: Julieta, Romeu, etc. Já no Cavalo Marinho são figuras. Os artistas que fazem, que colocam as figuras na brincadeira, são os Figureiros, que seríamos nós, atores. Mas o que acontece com esse figureiro? Esse corpo presente no Cavalo Marinho, por ele ser da Zona da Mata, as pessoas que as fazem, são trabalhadores rurais.

Quando eu adentrei, há mais de dez anos, no Cavalo Marinho, a maioria deles ainda trabalhava com o cultivo da cana. Acho que só os filhos e netos desses últimos mestres e alguns já se foram

nessa temporada de dez anos para cá, mas são os filhos, netos e bisnetos que estão saindo desse trabalho rural. A própria forma da política cultural, hoje, de trabalhar essas tradições, possibilita a eles não irem mais para o corte da cana. Mas eles trabalhavam, inclusive o meu esposo, ele trabalhou de carteira assinada mesmo, como cortador, cambiteiro. Desde os 13 anos de idade ele tem a carteira assinada como trabalhador rural.

Esse povo brincante, usamos o termo o “brincante”, na Zona da Mata, de *foigazão*, que é aquele que *foiga*, é o que eles dizem. O foigazão vem daquele que brinca, que foiga, que sabe botar fogo, botar lenha, que sabe pisar. Esse corpo vem de toda essa memória da Zona da Mata.

Tem um documentário que temos do Cavalo Marinho Boi Pintado. Sigam o nosso canal do *YouTube*. Lá tem uma passagem que vocês podem até ver o povo no canavial trabalhando e o pessoal brincando, fica bem próximo esse universo e o corpo como se dá.

O corpo da Cultura Popular é um pouco mais curvado, um corpo que se curva para terra, para o trabalho rural, do plantio para semear, tirar a cana, plantar algodão e plantar café, dependendo da região de onde você tirou. É um pé que se pisa plantado no chão, são os joelhos que estão sempre naquele estado de tensão, nunca de repouso, não é um corpo em repouso, é um corpo sempre em atividade e de memória direta do trabalho.

A brincadeira feita por esses canavieiros, que passam oito horas trabalhando no cultivo da cana-de-açúcar e, ao “largar” do trabalho, vão direto para a sambada, vão direto à brincadeira. Aquele corpo que estava no trabalho é o corpo que vai continuar a dançar, é um corpo de resistência. É muita resistência física você aguentar oito horas de brincadeira, oito horas sambando, cantando e botando figuras.

No Cavalo Marinho, meu esposo diz que tem 72 personagens, eu já vi mais de oito horas de brincadeira e não cheguei a contar 30 figuras porque tem figuras que chegam e não chegam só, a exemplo da Velha do Bambu, que é uma das cenas que eu gosto. Ela não chega só, ela traz mais 5 figuras, mais cinco personagens

com ela para poder fazer a grande cena. Tem figuras que vêm e vão sozinhas, como o Pisa Pilão, o Soldado da Guarita.

Finalizando essa fala inicial, são várias cenas dentro de uma grande dramaturgia. Ela é musicalizada do começo ao fim e é dançada, são foigazões que realmente têm esse fogo. Tem a memória do corpo, que sai de um trabalho rural direto para o teatro, rumo à interpretação. Dessa brincadeira, que foi o que eu já vivi, ela volta para o trabalho rural ao amanhecer. São corpos que ficam ligados, são corpos resistentes. Se você for reparar a estrutura física desses brincantes, eles são pessoas com músculos bem tensos, os músculos rígidos, que não vão para academia, mas que têm um corpo bem resistente.

Beto Steremberg - Vou fazer um breve panorama de quem é a Mestra Titinha. Quem me falou dela pela primeira vez foi Célia Regina, uma importante bonequeira e atriz daqui do Recife.

Nascida Edjane Maria Ferreira de Lima, mais conhecida como a Mestra Titinha, nasceu em Glória de Goitá, interior de Pernambuco. Ela é mestra Mamulengueira, bonequeira fenomenal, uma artesã de mão cheia e é a líder do grupo de Mamulengo Flor de Mulungu. É cofundadora da Associação dos Mamulengueiros e Artesãos de Glória de Goitá, fundada em 2003, e também trabalha como secretária do Museu do Mamulengo de Glória de Goitá. Bem-vinda Mestra Titinha.

Mestra Titinha - Obrigada! Eu agradeço a oportunidade de mostrar um pouco do trabalho, do museu, da associação e o meu, pois eles estão ligados. Eu sou Edjane, pode me chamar de Edjane ao invés de Mestra Titinha. Eu comecei em 2000, através de um projeto do Centro de Revitalização de Mamulengo de Pernambuco, a bonequeira Célia Regina fez o mesmo curso que o pessoal da associação, em Olinda. Esse projeto foi trazido pelo Fernando Augusto Gonçalves, que é um ator e bonequeiro, ele era do museu do Mamulengo – Espaço Tiridá, coordenador e presidente, também integrante do grupo Mamulengo Só-Riso.

Fernando Augusto trouxe junto com o Mestre Zé Lopes (José Lopes da Silva), o projeto Centro de Revitalização de Mamulengo

de Pernambuco, em que iam vingar dois centros de revitalização, um em Glória do Goitá e outro em Olinda. No término do projeto, em 2002, Glória do Goitá fundou uma associação, nesse sentido, o Centro de Revitalização em Olinda não vingou, infelizmente lá não deram continuidade, e, em Glória, a associação herdou esse Centro de Revitalização, que era o nosso museu do Mamulengo. Lá tem exposição de fotografias de mestres que já se foram e produzimos bonecos, o ano todo, dentro desse espaço. O antigo Mercado Público de Glória do Goitá vai fazer 106 anos.

Esse mercado público é de 1915 e foi cedido, na época, pela prefeita à associação. Quando ela foi fundada em 2003, legalmente, porque ela veio no final de 2002 e legalizamos com a ata e o estatuto em 2003, foi que se fez o registro. Vimos que tínhamos um museu comunitário, não só um memorial, porque estávamos aqui produzindo bonecos, o ano todo, em uma bancada de quatro metros, com bancos de madeira e falávamos da tradição e da memória dos mestres que se foram.

Na época, a nossa presidente era a artesã Vera Lúcia Rufino, foi a nossa primeira presidente, a associação foi fundada por 17 pessoas, mais mulheres do que homens. Sempre teve uma liderança mais feminina desde sua fundação. Com o passar do tempo tivemos uma evacuação muito grande na associação, em 2006 a presidente entrega a presidência à artesã Lucineia Lemos. Tinha muitos conflitos também, é bem claro dizer que a associação não é uma coisa perfeita, tem conflitos internos que atrapalham muito a evolução da Cultura Popular na região. Com esses conflitos que existiam, a Lucineia vem entregar a presidência e a vice assumiu, a artesã Marilene Silva.

Tínhamos 15 dias, a associação fazia parte tanto da Fenearte (Feira Nacional de Negócios do Artesanato) quanto do Sesi (Serviço Social da Indústria) - Bonecos do Mundo, que é um festival que acabou. Era um Festival idealizado pela curadora Lina Rosa Vieira, que é da Aliança Comunicação, e, nesse festival, a associação tinha barraca de venda, onde se vendia bastante. Vendíamos, na época, em torno de 6 mil, 8 mil bonecos de 20 e 30

reais. Vendíamos baús de bonecos, grandões mesmo. Faltando oito dias para fecharmos esse baú de boneco, a vice-presidente também desejou sair do cargo.

Até então eu era apenas artesã, não era da diretoria, quando aconteceu a reunião para entregar o cargo, a vice-presidente chegou e disse que não queria mais a função, eu vi que nós iríamos acabar com uma entidade que já estava caminhando, já tinha nascido e estava caminhando só. Eu assumi a presidência, me candidatei em 2006 e fiquei na presidência até 2020. Porque quando você assume uma associação com tantos conflitos é muito difícil outro artesão querer assumir.

Quando eu assumi, em 2007, eu vi a necessidade de crescer o número de bonequeiros e via que a evacuação que se tinha vinha também da questão de que só vendíamos os bonecos. Não éramos mamulengueiros, só éramos artesãos. Foi quando fizemos a inscrição no Mecenato de Incentivo à Cultura (MIC), eu fiz como presidente, o primeiro projeto, ele foi aprovado e ganhamos o incentivo financeiro.

O intuito era trazer mais bonequeiros, ministramos uma oficina para os jovens aqui da comunidade, atraímos mais associados e bonequeiros. Com esse mesmo recurso pagamos o Mestre Zé de Vina (José Severino dos Santos), demos uma contribuição para eles virem ensinar a brincadeira do Mamulengo, bonequeiro é quem faz o boneco, mamulengueiro é quem dá a vida ao boneco. Tínhamos uma noção que o mamulengo era bem fácil, eu vejo a Andala Quituche falar, e realmente tem todo um contexto dos personagens.

Os personagens têm as loas e as toadas, nenhum personagem de Mamulengo entra na brincadeira: "Puf, cheguei!", ele tem que ser chamado, cantando a música dele. Nós não tínhamos essa noção enquanto bonequeiros, achávamos que as coisas eram bem fáceis, e não eram. O Mestre Zé de Vina nos ensinou, ele falava bem rápido porque os mestres da cultura popular tradicional geralmente falam bem rápido. Começamos a gravar para entender as loas que ele estava falando e as toadas, porque senão, não

iríamos aprender. Você vê nossa brincadeira hoje e entende, mas os mestres mais antigos, quando eles brincam a mesma toada que eu falar, você não vai entender, porque eles falam bem rápido. É igual na brincadeira do Cavalinho, eles falam muito rápido, quem conhece o que ele está cantando, a toada, a loas, sabe o que eles estão falando.

Esse curso foi de um mês, após o curso fundamos o Mamulengo Nova Geração, que é onde eu chego. Existe outro Mamulengo Nova Geração do Mestre João Galego (João José da Silva), mas não tínhamos o conhecimento de que existia outro Mamulengo com esse mesmo nome. Quando colocamos o nome foi no intuito de demonstrar uma nova geração de brincantes, porque quando começamos a ver as loas, as passagens, as toadas, percebemos que algumas passagens eram muito pesadas. Aqui no interior, chamamos de pesada uma coisa que na realidade é racista, machista e violenta. Para nós era uma coisa que a nova geração tinha que começar a transformar.

O Mamulengo Nova Geração começou fazendo, aqui na cidade, apresentações, depois percorremos os municípios da região, depois fomos para São Paulo, Rio de Janeiro e percorremos os estados, levando o Mamulengo Nova Geração da maneira que brincamos. Era o meu irmão Mestre Bila (José Edvan de Lima) dentro da barraca, como mestre, tinha a Joelma Félix, também mamulengueira, fazíamos essa revezada. A Jacilene Félix é a nossa "Mateus" e até hoje fazemos questão que essa figura seja uma mulher. E eu era a contramestre do Mamulengo Nova Geração, que é o segundo mestre dentro da barraca, durante a brincadeira. Enquanto o mestre está trocando o boneco, a contramestra está cantando ou também está botando algum personagem na brincadeira.

O Mamulengo Nova Geração foi seguindo, e hoje é um dos grupos de Mamulengo mais atuantes. Você coloca Mamulengo Nova Geração, por mais que o João Galego seja mais antigo do que o nosso, aparece mais o nosso pelas mudanças que estamos fazendo na questão de criticar a violência. Tem passagens que nós também

modificamos e, no ano passado, eu fundei o Mamulengo Flor do Mulungu.

O mulungu é a árvore que dá uma flor chamada *Erythrina*, é uma flor belíssima, laranja. Eu pensei, eu já estou no Mamulengo desde 2008 com o Nova Geração e tem gente que critica. Não é que não recebamos críticas dos mestres mais antigos, já passei também pela rejeição na brincadeira, os mais velhos diziam que o grupo não ia prestar só porque tinha mulher brincando.

Tínhamos que criar e valorizar as mulheres que estão desde o início da associação. Temos a Genilda Félix, a Stéfani Leite que é a esposa do Mestre Bila e tem a minha filha, a Jennefer Maria, que também é bonequeira e, hoje, é a minha contramestra. Você vê uma adolescente de 15 anos aceitar fazer parte de um grupo de Mamulengo popular, em um mundo machista. Tanto o Cavalo Marinho, quanto o Mamulengo, e o Maracatu são brincadeiras populares que reverberam práticas machistas da sociedade. Ela aceita, pois sabe que a brincadeira é para qualquer pessoa, tanto mulher como homem.

Quando brincamos com o Mamulengo Nova Geração, em 2010, foi nossa primeira brincadeira da zona rural. Lá as brincadeiras duravam de oito da noite às quatro horas da manhã, oito horas de função, o dia raiava e o Mamulengo lá no terreiro brincando.

Fomos brincar em uma festa de Santo Antônio aqui em Palmeiras, uma comunidade de Glória do Goitá. Quando viram eu e a Jacilene, encostaram logo três senhores idosos, aqueles senhores de Mamulengo tradicionais de terreiro, e falaram: "Você faz o quê?", eu disse: "Brincamos com Mamulengo", e nisso o meu irmão Bila estava montando a barraca do Mamulengo Nova Geração. As barracas do Mamulengo parecem um vestido de noiva, são cheias de detalhes, de placa, de tecido.

Aquele senhor olhou para Jacilene e disse: "E tu faz o quê?", e ela respondeu: "Eu sou Mateus.", e ele comentou: "Mateus! Misericórdia!". Foi quando ele chegou para mim e disse: "E Mamulengo com mulher presta?", eu nunca tive medo, é por isso

que encaramos o teatro de bonecos como uma coisa básica e eu falei para ele: "O senhor é filho de dois homens ou de uma mulher e um homem?", ele respondeu: "Não! Minha mãe é uma mulher", então eu falei: "Sua mãe presta? Se o senhor ver o espetáculo e ele não prestar, o senhor diga. Agora só porque está vendo que eu sou mulher, você vai dizer que não presta?", ele disse com deboche: "Eu quero ver!".

Eles tomaram o ganzá da Jacilene, estavam na frente, intimidaram ela. Nós brincando de boneco, improvisamos, pedindo para devolver o instrumento para ela. Quando fazíamos assim: "Oh, Mateus!", quem respondia eram eles. Eles foram buscar sanfona, zabumba, fizeram um banco de Mamulengo na frente e a Jacilene se sentiu recuada e o boneco começou a brigar com eles, dizendo a eles para devolver o instrumento porque não falava com eles, falava com o Mateus, que era a Jacilene. Eles devolveram o instrumento da Jacilene e ela continuou respondendo.

Fizemos as passagens que eles mais gostam que é a do Goiaba, uma passagem violenta, racista. Na brincadeira, o Goiaba agarra Carolina que é uma boneca formosa, bonita, e ele acaba com a festa. No começo o Goiaba diz: "Se não tem muié dançando, acaba". Quando a Carolina chega, ela diz: "Oh Mateus! Eu escutei um forrozinho tão bonzinho", o Mateus responde: "Oh, minha filha, o Goiaba mandou parar", o Goiaba fala: "Deixe essa senhorita dançar comigo, dança?", a Carolina responde: "Só um pedacinho". Ela vai dançar com o Goiaba e ele a agarra a pulso e faz assim: "Carolina, suba por cima de mim e me faça uma tábua de pirulito. A mulher só presta amaciando a carne".

Na nossa brincadeira não fazemos isso de ele agarrar ela, e o Mamulengo Nova Geração faz porque a Carolina mete a mão na cara do Goiaba e vai chamar o avô, que é o Seu Angu. Ela se defende e chama o seu avô para defendê-la, isso acontece no Mamulengo Nova Geração. Antigamente não, ela ficava apanhada e ia chamar o avô.

O avô quando chega e ele chega na passagem tradicional do Goiaba, e Goiaba está lá, é um boneco preto dos dentes branco e o

avô diz: "Eu cheguei para pegar um tal de go... go... Goiaba que agarrou minha netinha a pulso", e quando ele olha de lado está o Goiaba, ele fala: "Mateus, tu viesse de carro?", o Mateus diz: "Vim", o Avô responde: "E não é que um pneu caiu do lado aqui", já chamando o Goiaba de pneu.

Eles morrem de rir quando começa a mexer com a questão do racismo e o nosso Goiaba fala para o Seu Angu, o nosso do Mamulengo Nova Geração: "Você sabia que você me comparar a um pneu isso é racismo, isso dá cadeia?" e o Seu Angu continua dizendo: "Que vai dar cadeia que nada, Mateus, eu vou te dizer um negócio, subindo aquele inteiro para falar com nosso senhor, que não dê dinheiro a nego, nego falou mal do nosso Senhor, moleque ama nego, mas cachorro também. Cachorro tem rabo, nem rabo nego tem". Isso o tradicional brincava, nós não falamos essas loas.

Quando ele fala, o Goiaba tenta agredir o Seu Angu, que é um velho, ele também fala da questão do estatuto do idoso, da violência. E, ainda, apuramos 30 reais e esse dinheiro era para matar um ao outro na brincadeira do terreiro. "Eu pago tanto para matar o Goiaba, pago tanto para matar o Seu Angu" e os senhores que estavam assistindo a brincadeira se arretaram porque no final não matamos nenhum dos bonecos, os personagens fizeram as pazes.

E quando encerramos a brincadeira, às 4h da manhã, eles chegam atrás da barraca, os velhos, né? e dizem: "Por que vocês não mataram o Goiaba? Não pagamos?", nossa saída, como Nova Geração, daquela brincadeira que sabíamos que um tinha que morrer, pois apurava a partir daquela brincadeira violenta, falamos foi o seguinte: "Como é que eu vou matar o Goiaba se o valor for igual do seu Angu?", o senhor disse: "Ah, o valor foi igual?", "Foi, não tem que morrer nenhum, foi empate". Foi uma maneira de não matar o personagem que eles queriam e continuar a brincadeira. Até eles gostaram, agradeceram e disseram que foi bom, "mesmo com mulher o Mamulengo foi bom".

Quando fundamos o Flor de Mulungu, que é o só de mulheres, são as flores do mundo que brotaram na associação. Na nossa primeira brincadeira, eu também tive uma reclamação da Jacilene.

Tinha um bêbado, Mamulengo atraindo bêbado, eles são o público principal.

Eu passei uma cobra, quem conhece parece um jacaré, mas é uma cobra que engole gente, é uma lenda. Nessa passagem, a cobra que eu brinquei ela tem cabelo, eu fiz a cobra e o Mestre Bel (Gilberto Lopes) colocou uma pelúcia no final da cobra. E o Seu Arquejo, um personagem, falando tudinho e está lá o personagem Compadre Caso Sérió, dizendo assim: "Oh, Mateus, como é que a cobra parece?". O Mateus diz: "Cobra verde, não me morda que eu não trouxe curador".

Quando parecia que ele foi brincar com a cobra, que ele foi bater com a cobra, o bêbado fala: "Agarra Mateus! Quem gosta de cobra é tu!", a Jacilene ficou bem desconfortável, porque ele estava jogando o personagem da cobra para Jacilene com outro sentido por ela ser mulher. Ele continuou gritando na frente da barraca: "Agarra Mateus! Quem gosta de cobra é tu! Agarra! Tu não gosta de cobra? Quem leva a cobra é tu!".

Quando ele falou "quem leva a cobra é tu", eu entrei como o personagem Caso Sérió, e disse: "Oh Mateus! O cabra tá dizendo o que para tu?", ela disse: "Não, ele tá mandando", Eu disse: "Oh meu filho, quem gosta de cobra cabeluda é você, o Mateus não gosta não, quem gosta é você, leve a cobra cabeluda, você não é acostumado a levar?".

Isso fez com que o bêbado recuasse pela primeira vez, ele se sentou na plateia, bêbado não se senta, eles sempre ficam agitando. Ele sentiu o que o Mateus estava sentindo, constrangimento. Eu encerrei a brincadeira e ele não sabia que era uma mulher que estava dentro. Sendo que ele recuou porque na frente da barraca, tinha três mulheres, Genilda, Stéfani e Jacilene.

Foi uma maneira de ele recuar e terminou a brincadeira lá e a cobra arretou tanto ele que ele quase saiu da brincadeira. Eu disse: "Oh Mateus, cadê o cabra? Engoliu tanta cobra que se calou?". Quando você está com um personagem lá dentro, não sou eu, Edjane, que estou lá dentro, é o personagem. Quando eu saí, ele disse: "Fosse tu, é?", e eu: "É, e o que é que tem? Não fui eu que

mandei você engolir cobra não, foi o Compadre Caso Sério.", e o bêbado olhou e saiu. Nós que estamos neste mundo, sabemos da cultura popular que, infelizmente, é um local que vem com a reprodução do machismo dentro da brincadeira.

Ano passado tivemos o primeiro Fórum do Brinquedo Popular, que era o Cavalinho com o Mamulengo, são culturas ligadas, as duas são iguais, existem conexões entre as passagens do Mamulengo e do Cavalinho, são irmãs essas duas brincadeiras.

E o Mestre Zé de Bibi (José Evangelista de Carvalho) veio dar uma oficina, só que a oficina de Cavalinho era da Mestra Nalva (Josinalva de Carvalho), sua filha. Tinha a oficina do Mestre Zé de Bibi e tinha a oficina da Mestra Nalva. No momento, sentimos que ela não tinha liderança na oficina de Cavalinho. Até na oficina dela, que era para mostrar a dança, quem veio ensinar foi o pai dela, mas a oficina era dela.

Na brincadeira dele, teve uma apresentação com o Cavalinho dele, adulto, e Nalva teve uma apresentação com o Cavalinho mirim, que é o dela, com os netos dele. Até no Cavalinho mirim quem coordenou na hora a brincadeira foi ele. Eu perguntei: "Oh Nalva, porque tu não está lá dentro coordenando as crianças?", ela disse: "Tu não viste que o Mestre Zé de Bibi mandou eu sair de dentro?", eu não entendi, mas percebi que ali também se expressava uma questão de machismo.

Uma outra coisa que me marcou na questão do Cavalinho e o Mamulengo, que eu penso diferente, foi que, na brincadeira, a Nalva não tinha noção que o Cavalinho vem de uma religião afro, ele vem do Candomblé, todos os mestres se preparam para aquilo.

Normalmente, é como Andala falou, você tem que se entregar na brincadeira do Cavalinho. O Mestre Zé de Bibi, quando ele brinca a noite, ele pisa vidro com os pés, quebra uma pedra gigantesca, ele deita lá e o "cabra" pega uma marreta que mata boi e quebra a pedra no estômago dele.

Quando eu frequentava o terreiro e as festanças lá, eu percebi que ele se isola no quarto e vem, ninguém pode tocar nele, ele pisa e você não pode tocar nele. Eu disse: "Isso tem algo de ritual", alguma coisa que ele faz, se prepara espiritualmente, eu me toquei logo, né? E eu fiquei até espantada de Nalva não entender. Ela disse que não via o Cavalo Marinho com influências da religião de matriz africana, do Candomblé, ela via apenas como uma dança o Cavalo Marinho.

Em uma pergunta que foi feita em uma roda com eles, perguntaram o seguinte: "Vocês se preparam? Tem alguma alguma religião que faz com que vocês se preparem, fechem o corpo para brincar o Cavalo Marinho? Para fazer algumas ações dentro da brincadeira?", ela falou que não via essa questão religiosa no preparo da apresentação. Já o Mestre Zé de Bibi falou que sim, que eles têm um amuleto, um saquinho plástico que tem até dente de gente, dente de defunto: "Aqui tem dente de gente!".

Eu sei que o Mamulengo que eu brinco, o tradicional, tem também. Temos a personagem Chica do Cuscuz. O Mestre Zé Lopes quando cantava, ele não cantava com as loas de Mestre Zé de Vina, ele cantava com uma música do Candomblé. A Chica, quando ela vai tirar o espírito, pois a Quitéria baixa o espírito e vem a Carolina e baixa também e fica tudo lá, chama a Chica e ela chega dizendo: "Oh preta velha do macumbê, do macumbê, do macumbá". Ele cantava uma cantiga, uma música do Candomblé e as bonecas voltavam, pulando.

Teve épocas que o falecido Mestre Zé Lopes contava em entrevistas que já viu pessoas, por ele cantar a música, incorporarem na frente da brincadeira. Eu sou católica, respeito todas as religiões e não vou dizer a brincadeira que eu brinco não tem essa questão de Candomblé, ela tem sim essas influências.

O que é incrível é que a Jacilene, o nosso Mateus, é evangélica. Eu disse a ela: "Tu vai apanhar quando estiver à frente", porque o Mamulengo, infelizmente, a cultura popular e o evangélico não se encontram.

A primeira coisa que o pastor dela mandou foi criticar a personagem do Diabo no Mamulengo. É uma passagem tão

comum na tradição, mas ele falou que aquilo ali era o demônio. E realmente é o Diabo, porém, ele vem para castigar quem não presta. Na nossa brincadeira o Diabo chega e pergunta: "Mateus, quem é que eu levo?", ele não tem essa questão de usar para maldade.

A Morte, ela mata o Bambu, que é outro personagem, o Diabo vem levar o Bambu que sonhou com a noiva, que é a Morte, e o Diabo pergunta quem que vai, para ele levar mais gente. Antigamente, nos terreiros diziam: "Leva coronel fulano, leva o vereador tal". Era uma dinâmica de brincadeira, do Diabo estar levando as pessoas.

Existe essa questão, de bloqueio religioso, principalmente na questão evangélica. Tem evangélicos que passam com um balde de água aqui, que entraram no museu do Mamulengo, e ficam jogando nos bonecos, e nós na bancada começamos a rir. Eu digo: "Fez a limpeza geral?", "agora está tudo limpo". Levamos com naturalidade porque se formos fazer o que eles fazem é uma maneira de entrar em conflito e ninguém vai ganhar nada. Sempre levamos com a brincadeira do Mamulengo.

Hoje ninguém pode jogar água porque os bonecos são acervo e podem ficar danificados. Agora é outra história, o museu está com um projeto de inventário, que está catalogando, organizando e limpando os bonecos.

Essa ligação da cultura negra dentro do Mamulengo, temos uma noção bem básica do que existe, mas tem personagens como a Catirina, ela é uma lavadeira, tem um menino branco no colo. O Caroca, seu esposo, que é agricultor. No Cavalinho é mais no corte de cana, mas o Mamulengo fala mais da agricultura mesmo. Ele tem uma enxada, uma trouxa e o Carquinha chega e faz assim: "Oh, oh, oh você aí, você viu minha nega véia por aí?", a pessoa do público responde: "Não, não vi não.", e ele fala: "Oh meu filho, eu tava em casa e a Catirina tava no rio, tá lavando roupa. Quando eu procurei a nega veia, a nega veia tava com um bucho maior do que uma jaca. Minha nega veia vai parir".

Conta essa história da mulher parideira, do interior, o marido era da roça, casavam-se cedo, a mulher tinha que lavar roupa, cuidar dos

meninos. A nossa Catirina tem chapinha e cabelo vermelho. Eu concorri com um esquete, que a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB) abriu um edital, que já saiu o resultado.

No meu esquete, eu fiz o Caboclo de Lança e fiz a Catirina. A minha Catirina, ela demorava para entrar, ela não paria. A Catirina, quando chegava, ela dizia que estava terminando de lavar roupa, ela está com a trouxinha, porque ela ia à faculdade, pois ela passou no vestibular e vai fazer Direito. E Mateus perguntava a Catirina: "ih, tu vai fazer Direito? E os meninos? E teus 116 meninos vão ficar com quem?" e ela diz: "vão ficar com Caroca.", o Caroca entra dizendo que vai ajudar a nega velha dele porque ela, agora, vai fazer faculdade. E o Mateus pergunta: "e porque tu vai fazer Direito?" e ela responde: "os 116 meninos, minha filha, advogado é caro demais. Eu tenho que fazer a defesa dos meus meninos.".

Hoje, colocamos a mulher empoderada dentro do Mamulengo Flor de Mulungu, no qual, hoje, ela vai fazer faculdade para ser advogada, é uma maneira de evoluir um personagem.

Recebemos críticas que estamos mudando a tradição, foi o que eu falei ontem em uma *live*, o que é tradicional? Eu aprendi com Mestre Zé de Vina que as loas e as toadas são tradicionais, mas o improviso dentro da barraca não é o tradicional, é do mestre. O mestre é quem escolhe se a mulher vai apanhar, o mestre quem comete ou não o racismo para com o Goiaba, ele tem outras opções de improviso.

Somos de uma geração que não precisa disso, antes eu entendia a violência do terreiro, porque os mestres, eles apuraram da violência o cachê. O dono da barraca de Pitú autorizava a brincadeira no terreiro e eles diziam: "o que apurar é seu e o que eu vender é meu". Os mestres não tinham cachê, eles brincavam até o dia raiar para poder apurar dinheiro, claro, eles também brincavam por prazer.

Ali estava a diversão deles depois que saíam do roçado. E eles metiam o pau nos bonecos, era cacete até o final do dia, ali eles apuravam porque as pessoas valorizavam a violência e davam o dinheiro.

Hoje, o Mamulengo Nova Geração trabalha com cachê, então não preciso ficar utilizando violência. Eu não quero mostrar para minha filha que mulher tem que apanhar, até porque ela vai ser uma Mamulengueira que pode vir a transmitir isso também. Essa questão da mulher se empoderar dentro do brinquedo popular depende de nós mesmo, da nova geração, por mais que receba críticas que estão mudando, que o contexto é diferente.

O que é contexto para mim? A mulher ter que trabalhar, parir e cuidar do marido? E ainda a Catirina tem um menino branco que mostra que ela traiu o Caroca. É esse o contexto da mulher? A mulher que vai parir, que cria, trabalha na roça e ainda trai seu marido? Nesse contexto, o Mamulengo Nova Geração e o Mamulengo Flor do Mulungu vêm modificando. O mês passado fez 11 anos do Mamulengo Nova Geração.

Prof. Rodrigo Dourado: Eu estou adorando essa conversa, está me lembrando muito de uma fala de Hermilo Borba Filho, no livro *Fisionomia e espírito do Mamulengo*¹, em determinado momento ele diz sobre algumas pessoas pensarem que a cultura popular é estagnada, fechada em uma forma fixa que não se modifica. Ele dizia mais ou menos assim: “A cultura popular se modifica à medida que as crenças e os valores do povo vão se modificando”.

Você vai ver uma brincadeira popular e o brincante vai inserir alguma coisa que ele viu na telenovela, no jornal, alguma coisa que ele viu no cotidiano da própria cidade, música, tecnologia, política. Ele não é alguém que está isolado das influências externas, das relações com o mundo. Você Titinha falando, e também a Andala, percebemos isso muito claramente.

Porque nós da academia/universidade, ao mesmo tempo que temos uma relação muito fechada em relação à cultura popular, mas não somos exatamente nós, é o mundo da academia, quando ele não rejeita o popular, a tendência é santificar. A cultura popular é intocável, Do jeito que ela é, ela se mantém. E observamos que

¹ BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e espírito do mamulengo** (o teatro popular do Nordeste). São Paulo: Cia. Editora Nacional, Universidade de São Paulo, 1966.

vocês têm uma relação muito mais livre e empoderada, vocês são fazedoras e encaram a missão.

Não é porque é cultura popular que necessariamente não vai ser racista, machista ou homofóbica. É muito bacana esse depoimento. Eu agradeço mais uma vez. Vou pedir para o grupo fazer a apresentação de Cássia e na sequência encaramos o nosso debate

Karine Lima: Olá, gente! Agora eu vou falar de uma mulher maravilhosa. Ela é Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde também concluiu seu mestrado e se licenciou em Teatro. Atualmente, ela é professora efetiva de Teatro em uma escola municipal de Salvador. A pesquisa dela é atravessando os processos de criação, a partir das tradições populares.

A sua pesquisa de doutorado foi *O Baile que se Recria: um estudo sobre o espetáculo Baile do Menino Deus - Tradição Popular e Contemporaneidade*². A sua dissertação de mestrado foi sobre o Maracatu Nação Pernambuco, *Maracatu Nação Pernambuco: das ruas para o palco – um olhar sobre a trajetória*³. Se vocês tiverem interesse de ver a defesa dela de doutorado está disponível pelo *YouTube*. Além disso, ela também é atriz e atua também lá na cena teatral de Salvador e daqui do Recife. Eu estou falando de Cássia Batista Domingos. Seja bem-vinda!

Cássia Domingos - Obrigada, minha linda. Assim, essa parte de eu atuar no Recife foi no século passado, mas eu sou pernambucana, eu sou do Recife e moro aqui em Salvador já há 12 anos. Vim para estudar teatro, fiz licenciatura aqui e toda essa trajetória que Karine resumiu.

² DOMINGOS, Cássia Batista. **O Baile que se Recria:** um estudo sobre o espetáculo Baile do Menino Deus - Tradição Popular e Contemporaneidade. 2020. 242f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas), Universidade Federal da Bahia, Salvador.

³ DOMINGOS, Cássia Batista. **Maracatu Nação Pernambuco:** das ruas para o palco – um olhar sobre a trajetória. 2015. 129f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas), Universidade Federal da Bahia, Salvador.

Eu estou conhecendo hoje a Andala e a Edjane, eu estou super encantada com a fala de vocês duas. Fiquei pensando enquanto elas falavam e, principalmente, na fala de Edjane, que nós somos uma bancada de três mulheres falando sobre cultura popular e que isso não era uma coisa comum pouco tempo atrás. Principalmente, no lugar das meninas de serem participantes, serem brincantes da cultura popular e pensadoras desse brincar. É um lugar ainda muito recente e que me enche de orgulho mesmo.

Eu pesquiso o espetáculo, *O Baile do menino Deus*, acredito que todos conheçam. É super tradicional no Recife, dentro de uma perspectiva tradicional que é diferente da visão tradicional dos Autos da cultura popular. Esse é o grande X das minhas pesquisas, tanto no mestrado quanto no doutorado, que é entender que existem espetáculos cênicos que tomam como referência criativa as manifestações tradicionais e que são coisas diferentes. Inclusive, esses espetáculos que se referenciam nas tradições da cultura popular também podem se tornar tradições, mas são lugares diferentes de se relacionar. O teatrólogo João Denys Araújo Leite vai chamar de Matéria Popular.

Eu peço licença para falar um pouquinho da minha trajetória enquanto pessoa. Eu, assim como Andala, entrei em contato com a cultura popular a partir de uma interface com outras artes. Eu não cresci em uma família que tem uma história ou participação ativa no campo das manifestações tradicionais. Só que à medida que eu comecei a fazer teatro fui entrando em contato com produção das artes cênicas que tinham essa interface com os brinquedos populares do estado.

Comecei a participar, também, um pouco das manifestações desse universo. Fui aprender um pouquinho de Maracatu, participando de grupos percussivos em Olinda. Comecei a entrar mais nesse universo do Maracatu, das Cirandas, fui fazer oficina de Frevo.

Comecei a perceber que havia uma diferença entre os grupos, como por exemplo, começando a falar do meu mestrado, o grupo de Maracatu Nação Pernambuco faz o que as nações de Maracatu

fazem. Essas realidades se encontram. Talvez, em um olhar à primeira vista, você nem perceba exatamente a diferença. Só que se você vai olhar a história dos grupos você percebe que são contextos muito diferentes.

Comecei a entender que, por exemplo, o Maracatu Nação Pernambuco era um grupo cênico, formado por pessoas que não cresceram dentro da tradição, mas que vieram de diferentes lugares. Majoritariamente, são pessoas que vieram da dança, da dança popular, do teatro e que se encontram ali e falam: "Poxa, vamos fazer o Maracatu também". Começa um processo de pesquisa a partir da tradição para criar o seu espetáculo.

Eu comecei a pesquisar o Maracatu no mestrado e, com esse olhar, eu cheguei no espetáculo do *Baile do menino Deus*. É daí que começa a relação com os Autos Natalinos, que se referenciam em Reisados e Lapinhas para construir um espetáculo, formado por artistas cênicos, com pessoas com formação técnica e acadêmica e passa a apresentar também em outro contexto, no grande palco, no Marco Zero.

Antes de ir para o Marco Zero, o *Baile* já teve uma história, mas sempre nesse lugar do palco. O *Baile do menino Deus* é um espetáculo que não nasce no terreiro, ele nasce no palco, ele não tem esse contexto e essa ligação com a religiosidade popular, uma tradição. Ele tem uma relação de influência criativa, mas não é desse lugar de nascença, vou chamar assim.

Todo o processo de pensar essas relações, de questionar: é apropriação cultural ou não é? Até que ponto é uma relação que proporciona um ganho para os dois lados, para as referências tradicionais que são pesquisadas, para os espetáculos e para as cenas do Recife? Essas discussões permeiam muito a minha tese e não têm uma resposta pronta. O que eu consigo perceber é que são coisas diferentes.

No processo de pesquisar o *Baile*, que é um caso interessante, porque o *Baile* é uma obra dos escritores Ronaldo Correia de Brito com o Assis Lima, que são os autores do texto e a encenação é do Ronaldo Correia de Brito. Não sei se vocês sabem, mas eles não são

pernambucanos, eles são cearenses. Eles contam em uma entrevista que as principais referências para criar o *Baile* foram os Reisados e as Lapinhas do Ceará e não do Recife, embora o espetáculo tenha estreado aqui.

Eu pensei: "Poxa, eu preciso conhecer um pouco do Reisado", confesso que até então eu nunca tinha visto um Cavalo Marinho pessoalmente. Eu conheci os Autos de Natal, a interface com os Reisados e as Lapinhas, a partir da interface, justamente, com a arte, arte esta dos palcos.

Viajei para Juazeiro do Norte no Ceará, fui conhecer um pouquinho dos Reisados e das Lapinhas, fiz uma pesquisa de campo muito rápida. Só deu para sentir aquela atmosfera, para entender um pouquinho, reconhecer algumas figuras, reconhecer algumas referências estéticas e poéticas que o Ronaldo Correia de Brito utiliza como matéria popular para criar o *Baile*.

Dessa experiência, que eu fiz em 2016 para conhecer os Reisados, depois eu voltei e falei: "Gente, mas olha, o *Baile* também tem várias referências da cultura popular pernambucana já". Ele já está aqui em Pernambuco há muito tempo. No Recife é um espetáculo que já tem 37 anos e 15 no Marco Zero, porque o último foi gravado em função da pandemia.

E eu comecei a me interessar também a ir conhecer os Cavalos Marinheiros na Casa da Rabeca e a me aproximar um pouco mais, mas entendendo qual o meu lugar de olhar para isso. Que é um olhar de, absolutamente, uma pesquisadora que entra em contato a partir da interface das tradições populares com outras formas de arte, com outras linguagens de arte, com outra comunicação de arte.

O papo está tão gostoso que eu não quero entrar muito em pormenores muito teóricos e noções muito conceituais, mas só para conversarmos um pouquinho, porque o tempo todo que Andala e Edjane estavam falando, eu estava pensando, fazendo os *links* com a minha tese.

E para pensar essa relação do espetáculo cênico com as tradições populares, eu estudei algumas noções, uma delas é da transculturalidade. A transculturalidade está em diversas relações

do universo popular sem, necessariamente, envolver um espetáculo cênico com um olhar de fora, de um artista da cena, não necessariamente. A transculturalidade, segundo o Fernando Ortiz, que é um pesquisador cubano, vai olhar justamente para como que acontecem as trocas entre as culturas. Quando a cultura A encontra com a cultura B, o que acontece? Ele vai defender uma cultura C, uma outra coisa, esse é o pressuposto da transculturalidade.

E pegando o gancho com uma fala de Edjane, é lindo quando ela fala das novas gerações do Mamulengo, do espetáculo e do grupo. Já entram em contato pessoas com um novo olhar justamente para a tradição de onde vieram e já transformam o que era o Mamulengo e está tudo certo. São processos transculturais, essas pessoas que estão na cena dessa nova geração, estão entrando em contato com outras ideias, estão repensando várias noções e estão trazendo tudo isso para a tradição.

De forma alguma isso deixa de ser tradição. A primeira coisa que precisamos entender é que a tradição é viva. Tradição não está no museu para ficar exposta e congelada, não, se ela sobrevive, se é tradição. Não conseguimos inferir há quantos anos existe o Mamulengo, há quantos anos existe o Cavalo Marinho, não conseguimos medir isso, mas se sobrevive é porque houve atualização ao longo de tempo.

Sem atualização não teria como essas tradições sobreviverem, a Edjane, a Andala, a filha da Edjane, possivelmente o filho da Andala são pessoas que vão dar prosseguimento a esse processo de sobrevivência das tradições de uma forma viva, pulsante, que vai se transformar a cada dia. Eu fico muito feliz de ouvir dessa forma, de ouvir esses relatos.

Também entram as questões do lugar e do papel político da cultura popular. Tanto como tradições que estão dentro de um contexto sociopolítico, mas que se posicionam também de uma forma sociopolítica e que se transformam a partir das transformações da sociedade.

Quando eu falo do *Baile do menino Deus*, para falar do *Baile* eu precisei pesquisar uma série de movimentos culturais que

antecederam o espetáculo, que nasceu nos anos 1980. Acho que foram os movimentos culturais que também modificaram toda essa estrutura social. É quando eu falo do Regionalista, do movimento Armorial, passando pelo movimento do *Mangue Beat*.

Todos esses movimentos, eles olharam para as culturas populares de uma outra forma, começaram a fazer interface com elas, começaram a trocar com elas, começaram a criar a partir delas, a partir de referências delas e isso mudou também o cenário da cultura. O que também, de alguma maneira, muda a cena cultural da cidade de forma geral e muda também as tradições.

Porque eles começam a pleitear: "Poxa, para sobrevivermos, nós precisamos de apoio popular, precisamos que as instituições públicas também cheguem junto. Precisamos nos organizar coletivamente". Isso tudo assim acontece em conjunto, com toda a mentalidade cultural de uma sociedade que vem se transformando também. Assim como as tradições estão vivas e se transformando o tempo todo.

De fato, para encerrar esse momento, eu falo também de uma outra noção, além da transculturalidade de Ortiz, existe também a noção de transfiguração da matéria popular do João Denys, que também é uma pessoa importante no teatro pernambucano. Ele também pega uma noção do movimento criador, de novo vai falar desse movimento pulsante da tradição, da cultura e das artes, essa noção que é da artista visual Cecília Almeida Salles.

A chave que me encanta na minha pesquisa é pensar a rede de conexões entre essas tradições populares, no caso do *Baile*, dos Autos Natalinos, dos Reisados e das Lapinhas e a cena teatral, a cena cultural da cidade. Está tudo muito entrelaçado e de que forma? Por que acontece assim? Como acontece? Em que momento, dessa rede que está viva e ainda se espalhando, em que ponto nós estamos?

O que podemos pensar de uma forma, que também é outra noção teórica, rizomática. Rizomática no sentido de que é como se fosse uma raiz de uma árvore que se espalha por debaixo do solo, que está ali viva e um galho se encontra no outro, que se encontra

no outro e no outro. E eu penso dessa forma a relação entre o espetáculo que eu pesquiso e a cultura. Foi ótimo poder compartilhar essas reflexões, obrigada!

Luciano Pedro Jr. - Bom dia. Eu sou o Luciano, temos algumas perguntas para as convidadas. A primeira pergunta que o nosso grupo elaborou é direcionada para a Andala. A cultura popular é muito propagada e difundida através da própria experiência, da importância dos mestres e mestras para o estudo e a prática, mas, por vezes, não há documentos e escritos que registrem isso. Eu já sofri com isso, inclusive dentro da própria universidade quando eu fui estudar algumas pessoas e artistas das manifestações tradicionais e não se tinha tantos registros sobre essas pessoas.

A Andala faz um movimento que é de escrever na literatura sobre a cultura popular, e ela também esteve dentro da academia. A pergunta é nesse sentido, a literatura e a universidade, podem ser mais um meio de garantir essa memória cultural, uma ferramenta realmente efetiva para que possamos ter registro para estudar as manifestações e expressões culturais? Essa é a primeira provocação que também pode servir para as outras convidadas. Sintam-se à vontade.

Andala Quituche - É uma pergunta complexa e entra no que a Cássia falou da transculturalidade. Quando eu estava na universidade, e eu sou formada em Letras, talvez para quem estuda literatura na academia, talvez seja um dos cursos que trabalham com a arte, que literatura é arte, mas talvez seja uma das artes mais acadêmicas. Eu vou usar a palavra “canônica”, mas ao pé da letra não seria “canônica”, mas é provável que seja a que é mais preconceituosa com a própria cultura popular.

Porque a literatura precisa de uma língua normativa, dessa exigência de referências, de grandes teóricos, pesquisadores e estudiosos. Por exemplo, na Universidade Federal de Pernambuco, no curso de Letras, você não tem uma abertura para as manifestações tradicionais em si, você não tem algo que dirija e que possa ligar você, por exemplo, à literatura de cordel, que é literatura.

Para mim, que estava na academia, isso na minha graduação, eu queria levar o Cavalinho e essa junção com a literatura. Foi bem complicado, pois não tinha professor que tivesse disponibilidade ou tivesse sua pesquisa direcionada à cultura popular, ou à aproximação de uma literatura de cordel, para que eu pudesse trabalhar.

Uma professora, de tanto que eu falava, já frustrada e querendo que eu procurasse outras coisas disse: "Ah, mas você não é apaixonada pelo escritor Charles Bukowski?" e eu disse: "Sim! Mas isso não é cultura popular, não importam as outras literaturas que eu ame". E o que me faz totalmente transcultural, o que me permeia são vários universos, mas o meu foco, a minha paixão é o Cavalinho.

Não foi fácil, mas eu consegui. Eu entrei no campo e disse: "Professora, estudamos dramaturgia e o Cavalinho é uma dramaturgia oral." E ela disse: "Opa! Vamos nesse viés". Foi quando eu consegui, a partir disso, convencer os meus pares da universidade de que eu podia trabalhar sobre o Cavalinho.

Só que as pesquisas para o Cavalinho são recentes, acho que tem três décadas no máximo, não tem muitas pesquisas antes disso. Quando Cássia fala dos movimentos, eu acho que é exatamente a partir do movimento, principalmente do *Mangue Beat*, que traz os pesquisadores para a Zona da Mata e é quando você vai ter algo mais efetivo com o Cavalinho.

E você conhece, praticamente, quase todos os pesquisadores que pesquisam o Cavalinho. Antes disso eu encontrei um relato de Mário de Andrade, no livro *Danças dramáticas do Brasil*⁴, onde ele descreve essas danças dramáticas e chega no Cavalinho. São três livros, que ele chama de três tomos, o Cavalinho só tem duas páginas. Ele cita o Cavalinho, não propriamente dito a tradição, mas como se fosse uma loa, como se

⁴ ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Editora Garnier, 2002.

o Cavalo Marinho fosse um capitão e não a tradição em si da brincadeira.

Não é muito fácil ter essa origem do Cavalo Marinho e as pesquisas dificultam um pouco. Como eu vivo a academia e a prática, eu consigo encaixar o que a academia diz com a fala dos mestres, mas os mestres em si não têm muito conhecimento da própria origem da brincadeira.

Eles falam da ancestralidade: "Ah, eu aprendi com meu pai", outro diz: "Não, eu fui criado com Mestre Batista (Severino Lourenço da Silva)"; e "Batista aprendeu com quem? Com fulano" e é assim, sempre o próximo, o que antecedeu. Eles aprendem a cultura com os seus antecessores, eles não sabem dizer de onde seria a origem, quem realmente fazia.

Grimário, meu esposo, podemos considerar ele como um dos mestres mais novos e ele já tem 56 anos. Ele diz que até pouco tempo, na adolescência dele, ele achava que só existia Cavalo Marinho no Sítio Chã de Camará, lá em Aliança - PE, onde ele fazia Cavalo Marinho. Quando ele viu outro grupo, ele se surpreendeu, ele achava que não existia Cavalo Marinho em outro lugar, que era só aquele que ele fazia em Aliança, que era só o de Batista.

O que acontece na prática com a academia? Além dessa não abertura, ou como Dourado falou, quando existe esse olhar para as culturas populares há uma romantização. E chega até o que Edjane falou e eu gostaria de complementar depois, há uma subtração da realidade para que, talvez, você possa manter ela romântica.

Os fazedores, eu estou me apegando exclusivamente ao universo do Cavalo Marinho, que se aproximem. A pesquisa da Cássia foi do Maracatu de Baque Virado, eu vivo o Maracatu rural, do baque solto. A realidade do baque solto e a do Cavalo Marinho são iguais, são os mesmos fazedores de corte da cana, é a Zona da Mata, são pessoas que não têm conhecimento acadêmico, escolar.

Meu esposo só tem até a quinta série e eu parei na especialização. A nossa própria experiência de vida nos dá essa dificuldade que seria da academia e desses fazedores. E, o que acontece muito, a academia chega nesse local de pesquisa, no seu

objeto de pesquisa, e por vezes ela romantiza ou fazem o que querem e futuramente é esse escrito que vai ter, é essa resposta que vai ter.

Encontramos alguns nomes de figuras que não existem, diferenciadas, e eu entendo, às vezes, que possa ser pela própria linguagem do matuto, a linguagem brejeira, a linguagem do interior. Dizem que no Cavalo Marinho se fala muito rápido, é esse falar rápido, eles têm esse jeito de falar e não falam de uma forma culta, é a linguagem popular, é a nossa linguagem do dia a dia.

O que acontece, um exemplo como eu falei, o “Tombo do Magúí” é a expressão que eles usam para iniciar a brincadeira do Cavalo Marinho, na academia você encontra o termo “Mergulhão”. Nem o mestre chama “Vamos bater o Mergulhão”, nem na própria musicalidade se tem essa palavra mergulhão, mas a academia botou.

Prof. Rodrigo Dourado - Andala, deixa eu perguntar. Por que você acha que foi descrito como Mergulhão, você acha que é pelo próprio movimento em si, você acha que é uma corruptela da expressão que acabou virando uma explicação?

Andala Quituche - Não, da mesma forma que eu não consigo encontrar “O Cavalo Marinho se originou assim...”, não tem como precisar isso, eu não consegui ler todas as pesquisas que existem do Cavalo Marinho. Mas romantizam que é exatamente pelo movimento dessa brincadeira na hora que é feita em círculo, as pessoas mergulham uma para a outra, outros narram que um vai de encontro ao outro, o mergulho do canavial, o próprio nome Cavalo Marinho, o marinho.

Se você for se apegar a como no interior eles falam, eles não falam mais a palavra marinho, não sai dos lábios de quem brinca. Isso também é uma colocação acadêmica. Quando você vai para a origem tentando descobrir por que se batizou o nome Cavalo Marinho, você pega pelos grandes capitães, donos de engenho ou capitães do mato. Dentro dos que vieram da Europa para cá se tem Marinho, Maris, são várias famílias que vieram adentrar o interior.

Talvez essas famílias, em algum momento, eram os grandes senhores de engenho.

Agora é comum eles chamarem um ao outro de capitão, até hoje no trabalho rural se tem o feitor. O feitor que trabalhava na escravidão para bater, para apanhar os negros no mato, essa função ainda existe com esse nome de feitor, não como aquele capitão do mato, hoje é crime. Escravidão é crime, mas o nome, a nomenclatura do feitor ela continua, que é o olheiro dos trabalhadores, quem vai buscar, o ônibus que vai, o ônibus que vem, quem vai realmente medir a quadra.

Um exemplo: o Mestre Luiz Paixão (Luiz Alves Ferreira), não sei se vocês conhecem, o rabequeiro, ele não fala nem “cavalo”, ele fala “Carra Marrim”. Você não consegue nem entender direito a pronúncia, muitos não têm escolaridade. É uma forma de falar brejeira e que dificulta o entendimento para nós. Por exemplo, eu sou professora, se meus alunos chegam com a linguagem deles hoje, da geração deles, eu me perco com as gírias que eles usam. Imagina sair da academia e escutar o sotaque brejeiro do interior.

Essa mudança, nesse ponto, eu não concordo enquanto pesquisadora. Outro que é prejudicial, recebemos pesquisadores de todo o Brasil, de fora, mas nunca tivemos um retorno desses trabalhos. Isso é um desrespeito que a academia faz à própria cultura. Nós não sabemos quais são os trabalhos, pesquisas, teses e monografias que foram feitas e publicadas com o nosso grupo, com a nossa tradição, porque não há um retorno dessas pesquisas.

Uma pessoa, que foi importante, nesse sentido de registro, memória e respeito, é o diretor Érico José. Ele foi da UFBA também, e ele tem o livro *A roda do mundo gira*⁵, ele pesquisou o Cavalo Marinho Estrela de Ouro, de Condado, e o livro dele é uma verdadeira bíblia para o Cavalo Marinho. Para quem não conhece e for conhecer a brincadeira na literatura, hoje se tem o livro de Érico e o livro de John Patrick Murphy, um etnomusicólogo

⁵ JOSÉ, Érico. *A roda do mundo gira*: um olhar sobre o Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado-PE). Jabotão dos Guararapes: Sesc Piedade, 2006.

estadunidense, ele também deixou registrado, em um livro chamado *Cavalo-Marinho Pernambucano*⁶. Tem o livro do Hermilo Borba Filho também *Apresentação do Bumba-Meu-Boi*⁷, que é mais ligado ao Teatro. Isso é importante, mas a tendência das culturas que se formam, que é como às vezes eu chego a achar que o Cavalo Marinho beira a extinção, é exatamente essa memória que a academia pode deixar. Hoje está mais fácil, tudo é registrado, tudo é colocado no *YouTube*, por isso que eu peço que acessem, é uma forma de divulgar a brincadeira.

Levando para outro lado, como Cássia falou, o *Baile do menino Deus* é um espetáculo no palco, é uma espetacularização que está em cena, o Cavalo Marinho é uma tradição que está no terreiro, é cultura popular, é raiz, não é dramaturgia convencional, não é teatro.

Ainda tem no Cavalo Marinho a dança dramática, é manifestação popular. A partir do momento, que também é uma coisa de poucas décadas, de 30 anos, e era esse ponto que eu queria tocar, as políticas públicas chegam para a cultura tradicional. A partir, talvez, do movimento *Mangue Beat*, é quando você vai ver o Cavalo Marinho e vai ter conhecimento dessa tradição que era lá na Zona da Mata, restrita àquele público canavieiro. Deles, feito para aquela pequena comunidade rural, para eles tomarem uma cachacinha no final de semana e no máximo aquele senhor de engenho se divertir. Era a forma de eles conseguirem satirizar a própria vida.

Quando você chega para essas políticas públicas, a partir de um movimento dentro de Pernambuco, você vê como a tradição, de alguma forma, ela consegue modificar a cultura popular.

Você tem um brinquedo, uma apresentação, uma representação teatral de oito horas e que ela passa a durar 40

⁶ MURPHY, John Patrick. **Cavalo-marinho pernambucano**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

⁷ FILHO, Hermilo Borba. **Apresentação do bumba-meu-boi**. Recife: Imprensa Universitária, 1966.

minutos no palco do ciclo junino e você passa a ter um cachê para poder se apresentar. E aí com esse cachê que você recebe para o seu grupo, é o cachê que você sustenta todo aquele grupo familiar, os seus familiares e seus fazedores por até dois meses, sem precisar passar as oito horas de trabalho rural. Ao mesmo tempo você aglutina a brincadeira, aí eu também não consigo pontuar até onde isso é positivo ou negativo.

Eu acho que Grimário é um dos precursores disso, quando o Mestre Salustiano sai do interior e faz a Casa da Rabeca e tem essa grande vitrine das tradições da Zona da Mata, logo em seguida você traz o Mestre Grimário e também tem um Cavalo Marinho, ele passa a ser convidado pelas políticas públicas para se apresentar.

No interior, Grimário passa a ser criticado porque ele conseguia fazer uma apresentação de 30 minutos no palco. Na época ele foi bastante criticado, que ele estava quebrando a tradição, que aquilo que ele tinha não era Cavalo Marinho, mas hoje ele é um dos poucos brincantes, um dos últimos mestres, eu posso dizer assim. Os mestres, infelizmente, estão indo embora, ninguém tem vida eterna, ele que segura uma brincadeira oito horas em seu formato mais tradicional. É muito complexo isso. Hoje você tem o mestre da cultura popular que está dentro do movimento das políticas públicas.

Só para relatar a vocês o que aconteceu em 2019, o Cavalo Marinho foi retirado do edital de carnaval e do edital de São João pela comissão deliberativa. Comissão que é feita por um número pequeno de pessoas, geralmente, são acadêmicos. Quem pontuou isso, infelizmente, era um colega nosso de trabalho e de pesquisa, ele disse que o Cavalo Marinho não pertence a esses ciclos, que é do ciclo Natalino e que você colocando um grupo para se apresentar no palco, você vai quebrar a tradição.

Simplemente, como é uma pessoa com títulos falando isso, o Estado acatou e tirou o Cavalo Marinho daqueles itens culturais que poderiam se apresentar? Nessa época, eu ainda estava no mandato do Conselho de Cultura. Houve um apoio muito grande do Conselho, porém, infelizmente, não conseguimos reverter a

situação do carnaval. No carnaval, o Cavalo Marinho deixa de se apresentar, mas não é simplesmente deixar de se apresentar, é um cachê que você deixa de receber no ciclo, em um determinado período do ano, é uma tradição que deixa de ser exposta como vitrine.

Qual a vitrine que uma tradição do interior pode ter? Exatamente nesses momentos, apesar de ser 20 ou 30 minutos, mas é quando a região metropolitana e os turistas vão ver. Você vai ter esses 20 minutos de vitrine, de espelho, de oportunidade de regionalizar a sua brincadeira e a sua tradição.

Nesse sentido, foi um erro terrível, porque um exemplo, o Mestre Grimário, o Cavalo Marinho Boi Pintado nós nos apresentamos todos os anos consecutivamente, estávamos ali no Pátio de São Pedro em plena terça-feira de carnaval saindo do interior e brincando. Fazendo um formato de Cavalo Marinho de 20 ou 30 minutos, mas com um cachê que sobrevivemos até o próximo ciclo, que é o junino. É muito complexo quando tem interferência da academia e tem essa interferência nas políticas públicas.

Breno Pereira - A minha pergunta é direcionada a Mestra Titinha. As manifestações populares são um espaço da experiência, seja no fazer ou no aprender. Você pode ler vários livros sobre o Mamulengo ou sobre o Cavalo Marinho, mas uma coisa é viver a experiência, e estar na brincadeira.

Eu lembro que em 2019, antes do início da pandemia de Covid-19, eu fui com um pessoal ver o ciclo do Pastoril, a queima da Lapinha, é um evento único. Pude ver também o pastoril profano, e eu fui à Casa da Rabeca durante a comemoração do dia de reis, são lugares que fervilham essas brincadeiras. Eu fico pensando, como é que se dão essas manifestações populares no ambiente virtual? A pergunta: qual o lugar da cultura popular nesse espaço virtual?

Mestre Titinha - Tivemos que nos readequar. Desde o ano passado tivemos que fechar, tínhamos acabado de fazer a eleição em março, dia 14 de março de 2020, quando foi eleito o produtor

cultural Pablo Dantas, que é nosso Presidente, o primeiro homem presidente da entidade, porque a associação sempre teve mulheres na presidência. A primeira iniciativa dele enquanto presidente foi fechar o museu, porque no dia 22 saiu um decreto fechando tudo, dia 14 ele foi eleito e dia 22 tivemos que cumprir com a questão do Decreto do Governo do Estado.

Depois, quando voltou, tivemos que adequar a questão do museu do Mamulengo, como é que poderíamos executar os projetos. Inclusive na época que reabriu, íamos executar o primeiro Fórum de Brinquedo Popular, que tivemos de colocar para outubro. Porque em março fechou, mas o bicho pegou mais na época de São João.

O município de Glória fez o São João *on-line*, aconteceu o espetáculo gravado. É difícil porque para brincar o Mamulengo você tem que ter público. Você improvisa com quem está gravando, o boneco arreta quem está gravando na frente, a equipe de gravação, o Mateus. Nesse sentido, a brincadeira do Mamulengo ainda consegue se adaptar.

Já as oficinas para fazer os bonecos, até hoje não conseguimos nos adequar à questão das *lives*, porque é muito difícil você repassar de verdade como é que faz o boneco e ensinar pelo meio virtual. Eu vou estar aqui com a madeira cortando e você não tem a mesma madeira, se você estivesse na oficina presencial estaria do lado do mestre oficinairo fazendo o próprio boneco e o mestre orientando. Ainda não conseguimos nos adequar às oficinas *on-line*, as brincadeiras foram mais fáceis para o Mamulengo.

O Luciano perguntou sobre a questão dos registros. Por exemplo, em 2014 foi publicado o Dossiê do *Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste* (TBPN)⁸, onde tem passagens dos mestres da Paraíba e do Rio Grande do Norte, os brincantes de

⁸ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan)/Ministério da Cultura. **Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste**: Mamulengo, Cassimiro Coco, Babau e João Redondo (Dossiê interpretativo). Brasília: Iphan, 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/dossie_teatros_bonecos.pdf>. Acesso em: 06 jun. 2022.

Pernambuco, os personagens do Rio Grande do Norte que nunca tínhamos visto por aqui. Nesse caso, ajuda quem está estudando o teatro de bonecos popular, mas também ajuda os que estão fazendo a brincadeira dentro, a saber que existe o Baltazar do Ceará. Eu não sabia que existia o Baltazar, para nós é o Benedito, é o mesmo personagem modificado em outra região.

Na questão do “Mergulhão” que foi falada, varia por região. Se você pega uma gravação que tem *Rabequeiros de Pernambuco*, que está no *YouTube*, tem o Mestre Zé de Bibi do Cavalo Marinho e ele canta mergulhão: “Mergulhão, quero ver mergulhão mergulhar, mergulhão”. A questão do Cavalo Marinho, quando vocês acadêmicos fazem o estudo, essas palavras não estão erradas, é de onde está vindo. Se você chega em Aliança é uma história, em Condado é outra e por aí vai. Eu vejo que modifica muito essa questão da região, da tradição. Por exemplo, o Mestre Zé de Bibi, aprendeu com o Mestre Luiz Paixão que o nome era Mergulhão.

O Mestre Zé de Bibi brincou muito com Luiz Paixão, que é rabequeiro e brinca com Mestre Biu de Dóia (Severino Joventino dos Santos). O Mamulengo dele, ele joga o Cavalo Marinho todinho, o Zé de Bibi também é mamulengueiro, ele tem o Mamulengo Tira-Teima que é o mesmo nome do grupo de Cavalo Marinho dele, que ele coloca as brincadeiras, as loas, as cantigas que ele faz no Cavalo Marinho dentro do Mamulengo dele.

Quando eu assisto o espetáculo de Mamulengo do Mestre Zé de Bibi, eu estou vendo o Cavalo Marinho. Eu lembro de toda passagem dele, me reflete muito a brincadeira dele no terreiro, que eu fico sempre olhando e admirando o dia a dia e essa questão.

Você chega aqui é Mamulengo, você vai encontrar aqui, na associação e no museu, os bonecos da Catirina, Quitéria, e do Simão. Você chega em Carpina e tem a Catirina, a Quitéria e quando você vai ver a brincadeira do Mestre João Galego de Carpina, que é o mais antigo, a cantiga da Quitéria dele é: “O vento leva e o vento traz, o coração da moça Donzela”, para se despedir: “Eu bem queria continuar e ver sonho dos cabelos dela, chora morena, morena chora, chora morena, meu amor, já vou embora”,

que é quando o mamulengueiro vai se despedindo. Normalmente, quem se despede do Mamulengo é a Quitéria com a Carolina, que são bonecas de corpo grande, formosas, cabelão e bem bonita. Carpina é a Terra do Mamulengo, Glória é a capital Estadual de Mamulengo.

Temos muita ligação com os mestres mamulengueiros de Carpina, Mestre Miro (José Ermírio), Mestre Saúba (Antônio Elias), o Mestre João Galego, o Mestre Bibiu (Severino Elias) e quando você vai ver um espetáculo do Mamulengo Nova Geração de Carpina, que é mais antigo do que o nosso, que é da época de Zé de Vina, e é totalmente diferente do nosso, que Zé de Vina ensinou. A brincadeira do Zé de Vina e do João Galego não se reflete nas loas, as loas do João Galego são totalmente diferentes, é o mesmo personagem, diferente na brincadeira.

A Quitéria dele é realmente mulher de Mané Pacaru, que é um fazendeiro, mas quando fala, o boneco dele, a loa dele, não é igual às loas do Zé de Vina. Eu não sei as loas das brincadeiras dele e nem refletem com o Zé de Bibi brincando. As loas do Zé de Bibi se refletem nas loas e nas toadas que Zé de Vina nos ensinou. Para vocês terem uma noção dessa ligação de mestres, o Zé de Vina brincou o Cavalo Marinho com o Zé de Bibi.

É uma imensidade de fazeres que devem ser respeitados e valorizados. Quando eu fui fazer o Plano de Salvaguarda, em 2016, eu fui para Brasília representando os Mamulengueiros de Pernambuco para fazer o Plano de Salvaguarda no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Precisamos brigar para que esses mestres mais antigos tenham um apoio, nem que seja na saúde, quem tem dinheiro para pagar um plano de saúde? Isso era uma das propostas principais, porque os mestres estão adoecendo e estão falecendo e não têm suporte. O Sistema Único de Saúde (SUS), infelizmente, é o melhor que se tem. Se não fosse o SUS, nós estaríamos todos sumidos.

O SUS ainda apoia o mestre, mas o mestre, enquanto o mestre de tradição, não só de Mamulengo, mas de toda a cultura popular, deveria ter uma prioridade, por ele ter uma vida toda dedicada

àquela tradição. Você é militar, você dedica a sua vida ao Exército e você tem um plano, mas aquele que mexe com a manifestação tradicional não tem condições, brigamos muito por essa questão das prioridades com os mestres.

Uma vez foi feita uma pesquisa acadêmica sobre a questão das mulheres no Mamulengo. Foi usada uma palavra que eu não disse, que mais para a frente eu fui acusada de ter falado. Alguém da equipe de pesquisa, que olha a questão das linguagens, utilizou essa palavra, mas eu não falei essa palavra. Aqui na região a palavra errada modifica todo o contexto do que eu disse.

O problema é que foi publicada. Eu contei a história de quando eu conversei com um mestre, que é do Rio Grande do Norte, ele também é do Mamulengo, eu tinha uma curiosidade e já tinha conversado com os mamulengueiros de Glória e daqui da região: "Porque vocês não deixavam as esposas de vocês participarem do Mamulengo depois das 22 horas?".

Eu sempre tive essa curiosidade aqui e sempre obtive várias respostas, uma se ligava à outra, ele me falou assim: "Ah Titinha, sabe por quê, minha filha? Porquê das 22 horas por diante só ficavam as raparigas, a gente ia estar com a mulher e com as nossas esposas misturadas? Como é que íamos ficar com as raparigas?". Eu fiquei observando, a esposa não podia estar, não por tradição, mas por traição.

Isso me marcou porque a história dele, no Rio Grande do Norte, e os daqui de Pernambuco se conectam com a dos mestres do Ceará. Na fala que eu contei dessa conversa com o mestre, ao invés de colocarem a palavra "rapariga", colocaram a palavra "prostituta".

Só que as mulheres não ficavam com os mestres por dinheiro. É muito diferente! Prostituta é um trabalho, infelizmente, é você vender o seu corpo. Eu disse que as mulheres que ficavam com os mestres não entravam dentro da barraca para ganhar dinheiro, normalmente elas eram "amigadas" com os mestres. Elas sabiam que eles eram casados, as mulheres deles bravas que só, o cão.

Eu falei exatamente a palavra que o mestre me falou "rapariga", aqui e na região, são mulheres que tomam o marido das outras ou que traem as outras. A prostituta, para mim, é um trabalho que eu respeito, porque ela tem essa necessidade.

Vocês devem tomar cuidado nas pesquisas que fazem, tem que se ater na questão do linguajar da região. Aqui em Glória do Goitá o Mamulengo tem uma linguagem, quando você parte para a Carpina que é bem pertinho de nós, a conversa lá é muito diferente da nossa. Isso segue por região, por isso me prejudicou.

Prof. Rodrigo Dourado - É muito delicado isso porque alguém que é de fora, alguém que não só é de fora da tradição específica, mas alguém de fora da região. Esse olhar de fora está sempre sob o risco de cometer uma tradução equivocada, por isso a importância de sempre voltar para as fontes, saber se elas estão de acordo, se é isso mesmo. Vamos passar para a terceira pergunta direcionada a Cássia.

Sabrina Wilma – Cássia, a pergunta que o grupo faz para você é: como professora da rede de ensino municipal, qual é o estímulo que as novas gerações precisam para ter uma ligação com as manifestações populares, no geral, dentro da sala de aula?

Cássia Domingos - Sendo bem sincera com você, eu ainda não consegui fazer muito esse gancho, você acredita? O que eu trabalho em sala de aula com os meus alunos não perpassa tanto pela questão da cultura popular. Eu pesquiso, aqui na Bahia, espetáculos referenciados nas tradições populares de Pernambuco e a referência de cultura popular dos meninos da Bahia são outras, que eu não tenho muito contato.

Eu trabalho muito com os meninos semi-improvisação, construção de narrativas. Inclusive está nos planos de ensino, a questão de trabalhar a cultura popular. Eu trabalho, mas essa parte de cena, improvisação, ensaios, apresentações dos meninos com os temas que eles trazem. Aqui em Salvador muitos meninos dançam capoeira e dançam muito bem. Vamos colocar na cena, me conta como é que é, ensina para os outros, vamos fazer aqui uma coreografia no final que tem a capoeira, passa muito por isso.

Aproveitando para falar das questões também do Luciano e do Breno que eu fiquei aqui pensando. Primeiro sobre a questão do registro na academia. Nossa, como isso é delicado. A primeira coisa que eu coloco é que não é a única forma de registro. As manifestações populares sobrevivem até hoje através da tradição oral, transmissão oral, oral/corporal, do exemplo, da vida, das gerações, isso acontece. Tem um registro que fica no lugar das experiências, que é um registro que não está no papel, ou na biblioteca, mas é do corpo.

Atualmente, os próprios grupos também criam suas próprias estratégias de registro. Quando eu comecei a pesquisar o Maracatu, comecei a pesquisar algumas Nações tradicionais de Maracatu, quando eu fui ver os meus dados lá do Cariri no Ceará. Eu fui dar uma checada na *internet*, comecei a ver que a maioria desses grupos já têm páginas na internet, têm conta no *Instagram*, no *Facebook*. Ali também está a narrativa dos grupos com fotos e vídeos. Hoje em dia, os grupos têm várias ferramentas para assegurar os seus registros.

Além disso, tem um movimento incrível que está acontecendo que, de repente, essas pessoas que estão nos grupos populares começam a acessar as universidades. É uma conquista que ainda está em curso, que ainda é muito pouco, mas conseguimos ver filhos de mestres na universidade, pesquisando e falando sobre as suas vivências. É claro, é uma outra dimensão do trabalho quando quem fala, quem vive reflete sobre o que vive e registra na academia.

Eu sei que vocês são uma turma de teatro que logo se forma e eu não sei quais caminhos das pesquisas que cada um vai seguir, mas quem decidir ir para um caminho de pesquisa, de olhar para as tradições populares, é muito importante vocês ficarem lembrando dessa nossa conversa de hoje, do que Edjane falou e do que Andala falou. Vai olhar para isso? Massa! Honestidade, respeito e ética, muito cuidado com isso porque realmente é muito sério, fica registrado.

Prof. Rodrigo Dourado - Brincando, brincando, vai chegando a hora. Vou passar a palavra para vocês fazerem as considerações finais, eu queria agradecer demais a vocês pela generosidade, pela sabedoria, pelo compartilhamento dessas informações, dessas provocações todas.

Cássia Domingos - Foi uma manhã deliciosa. Eu defendi a minha tese no meio da pandemia. Depois que eu defendi minha tese, essa é a segunda ocasião em que eu posso falar sobre ela, isso no contexto virtual. É um espaço muito acolhedor, eu agradeço a todes!

Mestra Titinha - Eu quero agradecer a oportunidade, para mim é sempre bom estar falando do nosso trabalho aqui do museu do Mamulengo. A minha vida é ligada ao Mamulengo, hoje eu vivo do Mamulengo, minha família toda, meu marido é mestre mamulengueiro e bebemos da fonte e enchemos os potes quando vêm. Para mim foi um prazer!

Andala Quituche - Foi incrível! Uma honra poder estar com essas mulheres maravilhosas, e poder partilhar esse grande fluxo vivo que são os saberes da cultura popular. As brincadeiras vão continuar vivendo e resistindo, enquanto tiver gente brincando.

6. O TEATRO DE GRUPO EM PERNAMBUCO

Convidados: Brunna Martins, Lucas Torres e Toni Rodrigues

Data: 15/04/2021

Editores Principais: Breno Pereira, Rodrigo Dourado e Tales Pimenta

Revisão de dados: Andrea Veruska

Consultoria de revisão: Wellington Júnior (Doutorando Unirio)

Prof. Rodrigo Dourado - A ideia de transformar os encontros em publicação surgiu de Tales Pimenta e Breno Pereira. Eles me propuseram isso porque a gente conversou bastante nessa disciplina sobre documentação, registro, sobre o que existe de documentos na história do Teatro pernambucano. Somos muito carentes de registros, de publicações e isso é o que dá a letra do teatro brasileiro. As praças que mais conseguem publicar sobre o seu teatro acabam sendo aquelas que têm o seu teatro legitimado e referendado, como Rio de Janeiro e São Paulo. Lá é que está a maior parte das editoras e onde está o dinheiro. Eles conseguem documentar o teatro deles de uma forma mais sistemática do que nós. Então, para suprir essa lacuna, nós estamos registrando os encontros.

Nós tivemos encontros incríveis aqui, tivemos um encontro sobre a presença negra no teatro pernambucano, um encontro sobre a presença da mulher no teatro pernambucano, produção no teatro pernambucano, a cena do interior no teatro pernambucano e manifestações populares. Então, tem sido riquíssimo e, este é o nosso último encontro, vocês são os nossos últimos e honrosos convidados. Iremos conversar sobre teatro de grupo na cena pernambucana, um tema bastante importante sobretudo para a nova geração. A gente está com uma turma com vários jovens,

pessoas chegando no teatro agora. Eu acho que nós temos representações de três gerações diferentes, mas que estão atuando juntas. A gente tem aqui hoje o Toni Rodrigues, que eu conheço há uns 20 anos ou mais, né Toni?

Toni Rodrigues - É por aí, exatamente!

Prof. Rodrigo Dourado - A gente tinha 5 anos na época?

Toni Rodrigues - 6 ou 5!

Prof. Rodrigo Dourado - Desde a época de *Um gesto por outro* (2001), acho que é o primeiro trabalho do Cênicas Cia. de Repertório. Eu acompanho o trabalho do Cênicas, confesso que nos últimos anos tenho tido dificuldade de acompanhar os trabalhos pedagógicos. Mas pelo menos até o último espetáculo dirigido por Pedro Vilela, me lembre o nome, Toni.

Toni Rodrigues - *Terrorismo* (2018).

Prof. Rodrigo Dourado - Pelo menos até *Terrorismo* eu acompanhei bem a trajetória do Cênicas, a gente já parceirizou para levar espetáculos como a peça *Réquiem para um rapaz triste* (2002) do ator e produtor Rodolfo Lima de São Paulo, para o Espaço Cênicas. Toni é um parceiro, é um guerreiro do teatro pernambucano. Obrigado Toni por estar aqui. A gente tem também o Lucas Torres, que eu também conheço há muito tempo, desde a época que o Magiluth surgiu na cena do Recife. A gente não foi contemporâneo da UFPE. Eu tive contato com estudantes do teatro de uma geração anterior. Eu até brinquei com o pessoal aqui da disciplina, porque eles são muito fãs do trabalho de Magiluth, vocês são uma referência para os estudantes da universidade, por serem egressos da universidade. Então eles são muito, muito fãs do trabalho de vocês. Seja bem-vindo!

Lucas Torres - Deixe-me só falar uma coisa, Rodrigo, essa coisa de ser da universidade, para gente, é muito importante. Até hoje quando mandamos o histórico do grupo, tanto para os festivais, como para projetos de aprovação de leis, a gente sempre coloca que somos egressos da Universidade Federal de Pernambuco. Eu acho que a universidade foi bem importante para a gente, temos que reconhecer isso enquanto importância mesmo. Porque de fato a

universidade é um dos núcleos que consegue formar atores e professores aqui no estado e isso é de suma importância.

Prof. Rodrigo Dourado - Muito bom saber disso. Eu acho que isso dá um sinal, para os que estão na universidade agora, dessa importância, dessa formação e que isso é uma coisa que carregamos para o resto da vida. Saímos por aí nos contaminando por outras formações, mas essa da base ela fica. Estamos recebendo também Brunna Martins, que eu conheço faz um pouquinho menos de tempo, até porque ela é de uma geração mais jovem do teatro pernambucano. Acompanhei seu trabalho no Curso de Interpretação Teatral (CIT) do Sesc, acompanho, um pouco de longe, o trabalho das Afrocentradas, do qual ela participa e de vários outros grupos dos quais Brunna faz parte. O último trabalho que eu vi foi o *Lacre inviolável* (2021). Então, eu acho que é uma característica dessa nova geração essa multiplicidade, acho que vocês estão vinculados a mais de um grupo e isso é interessante para a gente conversar. Eu acho que antes existia uma identidade muito marcada, “Eu pertencço a esse grupo, eu sou esse grupo”, agora a gente vê que as pessoas estão transitando mais, é legal entender que movimento é esse. Obrigado Brunna, seja bem-vinda!

Brunna Martins - Eu que agradeço. Como você disse, há essa multiplicidade de coisas. Hoje, a gente está em um lugar tão acelerado, tudo é tão rápido, a *Internet* o tempo todo fazendo as coisas rápidas. Eu acho que esse lugar de vários grupos foi uma coisa que aconteceu comigo por osmose. Do nada eu estava em um lugar, então me identifiquei com essa linguagem, daqui a pouco eu estava em outro e... “eita”... essa linguagem também. Eu estou vendo que muitas formações de atrizes e atores, de hoje, dão essa possibilidade também. Como você falou, antigamente tinha um direcionamento e hoje em dia que bom que a gente está conseguindo fazer e abrir esses olhares para tantas possibilidades que o teatro tem a oferecer.

Joana Botelho: Olá, bom dia, gente! Vou começar apresentando oficialmente a Brunna Martins. Brunna é atriz, produtora cultural e audiovisual, ela é *social media* e poetisa também. Ela é criadora,

encenadora e atriz do solo *DeCorpo* (2017), mulher negra, faz parte da Rede de Mulheres Negras Afrocentradas e integra o Coletivo Caverna, o Teatro Bissexto e o Coletivo Abaya. Fez de 2017 a 2021 parte do Coletivo Despudorado. Além de também ser formada em Rádio e TV. Então, Brunna, fala um pouco para gente sobre tudo isso, sua trajetória, se presente.

Brunna Martins: Como eu tinha dado introduçãozinha na fala de Rodrigo, esse lugar de estar em vários lugares fazendo arte. Antes eu não entendia como seria isso. Dava um medo ou coisa do tipo, mas depois eu percebi que era uma somatória, vem como uma somatória. Como Rodrigo bem introduziu, eu participei do grupo do Curso de Interpretação para Teatro do Sesc Santo Amaro (2016-2018) e eu sempre costumo dizer que, além do Sesc Santo Amaro, eu já fiz outras escolas. Inclusive um dos meus Mestres está aqui comigo dividindo esse momento, Toni Rodrigues.

Por muitas e muitas escolas que eu passei na cidade, acho que uma das coisas que eu investi muito foi em formação, visto que eu não cheguei a frequentar academia em teatro. Então, eu encontrei dentro dessas escolas de teatro a possibilidade de estar trazendo essas informações, esse aprendizado do teatro, questões teóricas e práticas. Eu acho que tudo isso começou, também, pelas escolas que eu frequentei. Eu comecei no grupo João Teimoso, em 2011, passei dois anos no grupo João Teimoso, depois eu saí e passei dois anos sem fazer teatro. Voltei e em 2014 eu fui para a Fiandeiros, era outra linguagem, totalmente diferente.

Eu tive mestres como o diretor André Filho, o encenador Wellington Júnior, o produtor e diretor José Manoel foi meu professor, então muitas e muitas pessoas passaram pela minha vida e que têm características que são muito distintas. Em seguida eu fui fazer o curso do Cênicas (2015) com o Toni e já foi algo revolucionário para mim. O Cênicas Cia. de Repertório, para mim, foi uma escola, é uma escola, que eu sempre recomendo e não é porque o Toni está aqui, é porque de fato estar no Cênicas foi uma reviravolta na minha visão do teatro. Isso porque Escola de Toni é muito visceral, foi quando eu comecei a perceber que o meu lugar

era muito do corpo para o texto e não do texto para o corpo. Isso eu fui levando e dentro do CIT foi se desenvolvendo.

No CIT se criou o Coletivo Despudorado (2017), com pessoas que se identificavam com essa mesma narrativa do corpo para o texto e não do texto para o corpo. Então, isso foi um *boom* porque nos juntamos eu, o ator Leonardo Alves e a performer Bellatroz, inicialmente, ainda nesse tatear das coisas, aquela timidez de formar um coletivo, de se firmar como coletivo. Então, fomos estudar e a gente começou a perceber que a nossa linguagem também não estava somente presa à caixa cênica, começamos a explorar a rua, a perceber que a linguagem da rua chamava pela questão dos corpos.

Costumamos dizer que nós temos corpos grandes para o tamanho que a gente tem. Porque é muita porosidade, muita gente tirando “leite de pedra” para fazer coisas. É uma coisa que, só na vivência de coletivo, a gente começou a perceber. Nós somos um coletivo que trabalha dentro da caixa cênica, também queremos trabalhar na rua, mas também não queremos só nos dizer coletivo de teatro, a gente também é *performer*, ou seja, investigamos as multiplicidades do fazer cênico.

Começaram a acontecer essas inquietações, os nossos temas sempre voltados para as nossas subjetividades. O *DeCorpo* surgiu no Coletivo Despudorado, com a idealização dele a gente criou, também, o espetáculo *As lebres são maiores que os ursos*, que estreou no ano de 2017 no Festival Outubro ou Nada. E foi dentro do Outubro ou Nada que a gente disse: "Eita, somos um coletivo de teatro". Foi até engraçado porque na primeira reunião do Outubro ou Nada, a primeira pergunta foi: "Qual o nome do espetáculo de vocês?", foi lá no Espaço Poste essa reunião, e eu pensava "Não sei o nome do espetáculo". Cheguei para os meninos e perguntei: "Qual é o nome do espetáculo?", e quem nomeou foi outro amigo nosso da turma do CIT, o crítico teatral Luiz Diego, que é nosso companheiro hoje dentro do coletivo. Diego colocou o nome *As lebres são maiores que os ursos*. Então, assim, sempre tiveram essas

intervenções para nós enquanto coletivo e esses olhares externos que complementam os nossos olhares.

Com o passar do tempo o CIT foi acabando e outros olhares começaram a me inquietar. Eu fui convidada pelo Coletivo Caverna para participar do espetáculo *Pajeú das flores* (2019) e eu fui indo para os ensaios e comecei a me identificar. Fui convidada a entrar no Coletivo e estive no Caverna. O Teatro Bissexto é um grupo que a gente criou da turma do CIT para continuar o espetáculo *Ubu Rei* (2018), em que trabalhamos a linguagem do bufão por conta do espetáculo, mas dentro da formalização de grupo, o Teatro Bissexto foi único e exclusivamente para o espetáculo *Ubu Rei*. A gente produz outras coisas audiovisuais, conseguimos fazer durante a pandemia entre os anos 2020-2021: *A Paixão de Cristo*, *Hamlet*, agora *Romeu e Julieta*, mas tudo isso dentro do contexto da tela do celular para Bufonaria, uma coisa que a gente também não entendia o que era.

O Coletivo Abaya surgiu dentro da escola Poste, que eu participei também, foi outra escola que eu passei, com outra linguagem dentro da antropologia teatral. Foi uma das que eu também me identifiquei muito, porque vem do corpo para o texto. Lá dentro a gente criou o espetáculo *Rainhas* (2021), aprovado na Lei Aldir Blanc, construído e está por aí. Então essa ligação com as linguagens desses coletivos é muito deste lugar de inquietude que o teatro proporciona e de juntar, muitas vezes, essas coisas. Então, hoje em dia, o *DeCorpo* para mim ele não tem mais sentido da forma com que ele foi criado. Eu falei para os meninos: "O corpo pede mais" e é porque o meu corpo, hoje, tem mais experiências dentro do teatro, dentro de outras linguagens e a Brunna como pessoa, porque o *DeCorpo* também é sobre a minha subjetividade. Então essa criação vem de muitos olhares, de muitas escolas.

A Rede de Mulheres Negras Afrocentradas não é um grupo de teatro, mas é, vamos dizer, o meu colo dentro de um olhar de várias mulheres pretas artistas. Na necessidade de mostrar para uma cidade racista que existe uma multiplicidade de mulheres pretas atuando na arte. Porque a gente tem que, basicamente, esfregar na

cara da cidade que não existe só uma pessoa para a cidade trabalhar e que tem um fenótipo, e não um estereótipo, de negritude.

Somos múltiplas, além de atrizes, temos uma variedade de profissionais, eu trabalho com audiovisual, eu sou radialista e ali temos mulheres iluminadoras, mulheres psicólogas, temos artistas plásticas. Uma multiplicidade de mulheres, todas artistas, que se reúnem neste lugar de acolhimento. Tem o lugar do acolhimento, mas tem, também, o lugar da militância, o lugar também de uma puxar a outra para esse trabalho porque senão não nos puxam, a gente se puxa. A ideia é essa, é a nossa rede mesmo de comunicação e de criação, porque se não formos nós por nós, vai ser quem?

Essa ideia, na verdade, foi uma inquietação minha e de Mônica Sampaio, que é uma das mulheres que faz parte. Ficamos nessa inquietação, todas nós estávamos no mesmo canto, mas não nos reuníamos, então decidimos juntar esse povo todo. Fomos falando, uma por uma, e vamos nos juntar. A gente se juntou e hoje estamos com a Rede de Mulheres Negras Afrocentradas, que vem crescendo. A gente deu uma parada por causa da Aldir Blanc porque todas são artistas e todas estão trabalhando muito. Mas as portas estão abertas para as mulheres pretas chegarem, para a gente criar juntas.

Ewerson Phelipe - Brunna maravilhosa, muito obrigado. O nosso próximo convidado é ator e membro fundador do grupo Magiluth. Ele é formado na Universidade Federal de Pernambuco em Artes Cênicas (2009) e também tem especialização em Arte-Educação pela Universidade Católica (2010). Ele é produtor-executivo do grupo Magiluth e, também, é quem cuida das artes de adereços, cenotécnica. Ele atuou nos espetáculos: *Corra* (2007), *Ato* (2009), *O canto de Gregório* (2011), *Aquilo que o meu olhar guardou para você* (2012), *Viúva, porém honesta* (2012), *Luiz lua Gonzaga* (2012) e *O ano em que sonhamos perigosamente* (2015). Ele tem uma pesquisa em Teatro de Formas Animadas, já tendo vivências com o Mamulengo aqui de Pernambuco e alguns outros grupos de fora. Com a palavra: Lucas Torres.

Lucas Torres - Obrigado, Ewerson. Primeiro queria agradecer a possibilidade de estar aqui falando, eu acho que essa comunicação é cada vez mais e mais importante entre todas as pessoas que gostam e que fazem teatro. É bem importante mesmo a gente manter essa relação acontecendo. Deixe-me falar um pouquinho sobre mim, ao contrário da Brunna, eu particularmente só fiz parte de fato do grupo Magiluth. Já fiz parte de outros grupos, mas geralmente em um sentido de projetos educacionais. Como grupo mesmo só foi com o Magiluth. Eu comecei na UFPE, comecei em 2004 e me formei em 2009. Para mim, a universidade foi muito importante porque a minha experiência com teatro, antes disso, era muito pequena. Participei, basicamente, de coisas com colégio, até fiz cursos, mas foram cursos muito rápidos. Então, de fato, eu acho que a universidade foi fundamental para eu estar aqui hoje e continuar fazendo teatro.

Com relação ao grupo, eu acho que o grupo, para mim, é ter uma oportunidade de escola muito grande porque, justamente, começou na UFPE. O grupo surgiu com a ideia de ser um grupo de pesquisa e depois acabou se formalizando, de fato, como um grupo teatral. Acredito que a possibilidade de ter iniciado na universidade foi muito boa porque era, justamente, uma área de risco e você podia “se jogar” experimentando coisas, as mais diversas possíveis, e aprofundar inclusive coisas relacionadas à disciplina que a gente estava fazendo no momento. Então, quando a gente estava estudando Brecht em uma disciplina específica, a gente começava a experimentar coisas de Brecht em pesquisas. Tem algumas coisas que inclusive não foram para a cena porque eram, justamente, mais experimentações para entender alguma coisa enquanto pesquisa e não, especificamente, como teatro.

A possibilidade de ter o grupo foi muito importante como uma escola mesmo, apesar de depois eu ter feito outros cursos mais curtos, mas, para mim, foi uma oportunidade muito grande de poder errar, poder experimentar, de ver como é trabalhar com produção de dentro, no tempo mais integral possível. Acho que o teatro de grupo tem uma característica que ajuda, não estou

dizendo que é a certa, eu acho que, na verdade, todas as possibilidades de fazer teatro são válidas e importantes, desde que se faça. A gente tem mais é que fazer, mostrar a cara para o mundo e continuar fazendo teatro o máximo possível. Porque a gente precisa, o mundo precisa, todo mundo precisa dessa relação.

Especificamente falando do meu caso, foi muito importante para mim porque ajudou em uma continuidade e em uma segurança de poder trabalhar com pessoas que eu já conhecia. Explorar as potencialidades sempre foi muito importante para que a gente conseguisse entender e organizar certas coisas. Inclusive essa coisa de potencialidades até hoje a gente trabalha. A gente tem 17 anos de grupo Magiluth, vai completar 17 anos neste 2021, e cada um sabe quais são os defeitos e quais são as qualidades de cada um. A gente sempre tenta aproveitar isso ao máximo, tanto dentro do espetáculo, como na produção.

Quando eu falo que trabalho na produção-executiva é porque, justamente, na produção mais formal eu sou péssimo. Eu sou uma pessoa que não tem muito tato, muito trato para poder escrever, para poder mandar para editais. Eu sou uma pessoa que gosta da produção, de dizer: "Olha, a gente tem que arrumar isso, ligar para tal coisa...", fazer a produção acontecer. Tanto que eu trabalhei no Sesc por um tempo, e eu trabalhava lá com produção-executiva, como assistente de produção. Trabalhei com Rita Marize muito tempo, com Manu de Jesus, em atuações no Palco Giratório e eu adorava, é uma coisa que me faz muito bem também.

Então, acho que fica muito evidente que o teatro de grupo acaba englobando várias possibilidades de você poder aproveitar quais são os seus potenciais de diferentes formas. Quando você está trabalhando no grupo, você tem que desenvolver mais funções, para poder suprir certas necessidades porque acaba que as demandas vão aparecendo e você nem sabe que tem aquela habilidade, mas o grupo requer e você vai acabar fazendo.

Também fiz alguns cursos de iluminação, cursos como *Luz na Cena - Iluminação Cênica para Atores* (2018), ministrado por Eron Villar, e *O Movimento da Luz - Oficina de Iniciação em Iluminação*

Cênica para Dança (2014), ministrado por Luciana Raposo, justamente porque eu também gosto da parte de iluminação, apesar de não ser iluminador. Eu considero que para ser iluminador de fato você tem que ter uma visão mais ampla da concepção de luz, mas acaba que, hoje, eu tenho uma experiência com relação à técnica. Então, no Magiluth, muitas vezes, quem monta a luz sou eu, quem faz algumas coisas em relação à luz também somos eu e o Giordano Castro. Então, acaba que as possibilidades vão aparecendo e você tem que suprir as necessidades gerais.

Nós somos muito diferentes dentro do Magiluth, eu acho que isso é uma característica muito forte também, apesar de sermos muito amigos e nos entendermos, a gente acaba sendo muito diferente e se completando também. Isso é uma coisa boa porque cada um tem potencialidades e forças diferentes que vão fazendo tudo acontecer. Eu mesmo sou muito calmo, quando eu estou trabalhando, dedico essa energia mais calma, mais tranquila para fazer as coisas que requerem mais paciência. Ao mesmo tempo que eu atrapalho em alguma coisa que requer mais agilidade, então Giordano chega e resolve as coisas com mais agilidade. Então, tem dinâmicas que são referentes ao grupo, no geral, e isso, para mim, é uma coisa positiva.

A continuidade também é uma coisa importante para o trabalho porque, na verdade, a gente vai ganhando repertório a cada trabalho que vai fazendo e junta tudo. Cada passo a gente vai dar jeito, não tem que regredir para poder fazer todo mundo entender a mesma coisa. Eu estou dizendo isso também, mas cada pessoa nova que chega, eu acho, que ela dá uma refrescada em certas coisas. Tivemos pessoas que entraram no grupo depois e deram uma refrescada muito grande também para que a gente não fosse tão rígido em alguns pontos.

De fato, não existe um modelo certo ou errado de como se fazer teatro, o que vale é fazer e o mecanismo de como fazer tem que ser entendido pelo coletivo, aquele grupo, que esteja de acordo para que a coisa funcione da melhor forma. Eu acho que, na verdade, uma das

coisas com relação à formação, pensando nessa relação de grupo, uma das coisas que são positivas, também, é que quando uma pessoa do grupo sai para fazer uma formação, ela contamina todo mundo dentro do grupo também. Como exemplo: eu passo um tempo fora fazendo uma oficina, quando eu volto, geralmente isso acontece muito dentro do Magiluth, a gente volta e traz essa informação "Véi, eu aprendi com Rodrigo Dourado isso e aquilo, vamos trocar e jogar aqui dentro para ver o que é que acontece". Isso é uma questão positiva também sendo um grupo, pensar sempre nessa dinâmica do que é esse guarda-chuva maior que é o coletivo.

Além do que, tem uma questão, que eu acho que é um ponto forte na questão desse grupo, quando o negócio é seu, quando a padaria é sua, a sua dedicação com relação a padaria é outra, sabe? Eu falo isso com relação às produções de produtoras, acaba que é muito difícil ter um engajamento 100%, não que não tenha engajamento, mas ter um engajamento 100% se o negócio é de um produtor, não é seu, sabe? Eu acho que isso faz um diferencial muito grande porque quando é meu, eu subo na escada, eu vou lá e tiro o refletor, eu vou limpar o chão, vou varrer, vou fazer as compras que estão faltando, eu estou ensaiando texto de madrugada. É uma relação de trabalho com afeto que faz com que a coisa vire uma outra relação, é um profissional integral de 24 horas. Eu acho que isso faz muita diferença com relação à qualidade da produção. É lógico que quando tem uma produtora fazendo o evento, ela vai chamar os melhores profissionais para estar junto e acaba que a qualidade da produção também é boa, mas eu acho que tem balanços com relação a isso que fazem a diferença no geral.

Diogo Cabral - Obrigado Lucas! Agora eu vou fazer uma breve apresentação do Antônio Rodrigues, também conhecido carinhosamente por alguns daqui como Toni Rodrigues. Ele é ator, diretor, produtor e fundador do grupo teatral Cênicas Companhia de Repertório em 2001, e do espaço Cênicas em 2010, que é a atual sede, onde ele montou diversos espetáculos, participando efetivamente da direção das peças, bem como dos elementos que constituem as montagens. É, atualmente, responsável pelas

atividades formativas do espaço Cênicas juntamente com os membros da Companhia. Em 2018, lançou a TR Produções para Projetos Independentes. Então, Antônio, esse foi um breve resumo, mas gostaríamos que nesse espaço agora você pudesse compartilhar um pouco mais sobre sua trajetória enquanto artista, sua trajetória profissional e, também, sobre nosso tema: teatro e grupo.

Toni Rodrigues - Primeiro eu queria agradecer muito a oportunidade de estar aqui com vocês, para mim é uma honra estar aqui compartilhando, tanto com os convidados que eu admiro muito e aqui com Rodrigo. Rodrigo é uma pessoa que vai além de um colega de teatro. É uma pessoa que eu admiro o trabalho há muito tempo, desde os nossos 5 anos de idade, né Rodrigo? Lá nos anos 2000. Para começar a falar um pouco da história do Cênicas, eu tenho que contextualizar um pouco a minha relação com o teatro.

Eu comecei a ter contato com teatro em Garanhuns, minha cidade natal, lá eu tive contato com teatro na escola e acho que foi essencial para o teatro entrar na minha vida. Dentro da escola se faziam alguns espetáculos para apresentar nas feiras de ciências, a gente podia fazer qualquer tipo de trabalho, mas eu sempre buscava participar dos eventos, ou de algum trabalho que pudesse ter contato com o teatro. Então, desde aquela época, eu já tinha admiração e participei de dois espetáculos do teatro lá na escola, era Colégio Monsenhor Ademar, em Garanhuns.

Eu sou formado e a minha graduação é em Odontologia pela Universidade de Pernambuco (UPE), em 1999, e quando eu fui fazer minha formação o teatro ficou em *standby* na minha vida. Durante essa formação, em uma das últimas disciplinas do curso, existiu uma disciplina que era chamada Prótese Buco-maxilo-facial, o professor dizia que os alunos de odontologia tratavam os pacientes como um mero exercício, que eles não tinham tato para conversar e para poder ter acolhimento com aqueles pacientes que vinham, geralmente, de lesões.

O professor fez o seguinte, uma nota era prova e na outra nota os alunos tinham que fazer um espetáculo de teatro com tema livre. Isso gerou um uma discussão grande na época da faculdade: "Por

que eu que estou me formando em Odontologia, vou ser dentista, preciso fazer teatro?", o professor disse: "Você precisa fazer teatro porque ele humaniza as pessoas, você vai tratar com pessoas que estão precisando desse contato empático".

Foi nessa época que o teatro voltou para a minha vida, eu estava perto de terminar a minha graduação e nós tínhamos que fazer esse espetáculo teatral, nós chamávamos isso de "sociodrama". Todos os grupos da faculdade tinham que fazer o seu espetáculo e as pessoas buscavam contratar pessoas de artes cênicas para poder fazer a direção e ajudar nessa conclusão. Sempre fui uma pessoa que gosta de tentar ir atrás, de fazer, e no meu grupo tentamos resolver entre a gente mesmo. Então, eu escrevi o texto, outro dirigia, uma amiga desenhou o figurino e a gente foi fazendo.

O nosso grupo era o primeiro a se apresentar, a decisão foi tomada por sorteio. Fizemos a apresentação, foi bem recebido pelos alunos e pela professora, mas na plateia tinha um aluno da universidade que iria dirigir o sociodrama de um outro grupo da turma. Ele assistiu e falou comigo: "Olha, você tem jeito para o teatro, você devia procurar, ver alguma coisa...", isso para mim foi um sinal de: "poxa, eu preciso que o teatro volte na minha vida".

O Gustavo Falcão, um aluno na época, ele falou assim: "Está tendo um processo aqui de montagem de um espetáculo do meu tio...", o espetáculo era *A máquina* (2000), do diretor João Falcão. Nesse processo do espetáculo, ele tinha espaço para alguns ouvintes de direção ou de atuação, e ele conseguiu um espaço para eu ir assistir. Então, nessa época, eu assisti alguns ensaios dessa montagem e aquilo me fascinou de uma maneira que eu disse: "Não, o teatro está para a minha vida", e eu fui procurar um curso de formação.

Procurando cursos de formação na cidade, tinha no Teatro Barreto Júnior os cursos de "Iniciação Teatral", dos atores e diretores Carlos Salles e Normando Roberto, em 2000. Eu fiz o curso de formação lá, era aos sábados pela manhã. A partir desse curso, quando ele foi concluído, nós alunos da época tínhamos um grupo que contava com Luciana Pontual, Cleyton Cabral, Jeff

Nascimento, Edjalma Freitas. Nós todos éramos da mesma turma e queríamos continuar pesquisando, continuar fazendo teatro como parte da nossa vida, então resolvemos estudar mais. Jefferson Nascimento tinha um texto de Jean Tardieu, *Um gesto por outro* e então começamos a estudar o teatro do absurdo. A gente começou a se encontrar e fazer uns exercícios, fazer uns laboratórios e estudávamos o teatro do absurdo e assim começou a nascer o nosso primeiro espetáculo *Um gesto por outro*. Os ensaios começaram em uma salinha apertada, afastávamos os móveis da sala, pegávamos a mesa e jogávamos no corredor e aquele mínimo espaço era o lugar que a gente tinha para começar a pensar e a fazer o nosso primeiro espetáculo. Assim nosso sonho começou a acontecer.

Sempre houve muita dificuldade. No início, não tínhamos noção que o grupo iria se formar a partir dali, mas foi partindo do trabalho de pesquisa para esse espetáculo que o grupo foi criando laços e, o Cênicas nasceu, foi nomeado. Não tínhamos espaço para ensaiar no Recife e nem espaço para estrear aqui. Eu tinha amigas lá em Garanhuns, também atrizes, que estavam lá e que tinham vindo morar no Recife, então juntamos todos. Uma parte das pessoas de Garanhuns e uma parte que eram egressos do curso de Carlos e de Normando, estreamos na *Mostra Interna de Garanhuns*, no dia 19 de junho de 2001. Nessa mostra fomos selecionados para estar no *Festival de Inverno de Garanhuns (FIG)*, então, no mesmo ano, no dia 12 de julho, abrimos a *Mostra de Teatro de Garanhuns* com o espetáculo *Um gesto por outro*. Então, a estreia do Cênicas foi em um lugar muito especial e afetivo para mim, Garanhuns. Tivemos esse privilégio de ter conseguido um grande pontapé na nossa trajetória, ter estreado dentro do FIG. A partir disso, fizemos mais quatro anos desse trajeto, estreávamos o espetáculo na mostra em Garanhuns e depois vínhamos para o Recife fazer temporadas.

O primeiro espaço que abriu as portas para o Cênicas foi o Teatro Joaquim Cardozo que, na época, era dirigido por Roberto Lúcio, uma pessoa incrível que atravessa a minha vida teatral sempre, ele é diretor, professor e um grande mestre. Assim o

Cênicas começou a ser visto pelas pessoas e participamos de alguns festivais, por isso foi muito importante esse acolhimento do Teatro Joaquim Cardozo para que o grupo começasse a se fixar e fazer história aqui na cidade do Recife. Fizemos *Um gesto por outro* (2001), *Transe* (2022), *Apaga a luz* (2003) e *Que muito amou* (2004), vindo desse ciclo de estreiar em Garanhuns. O *Neuroses* (2006) foi o primeiro espetáculo que foi estreado aqui no Recife, a partir de então começamos a estreiar espetáculos diretamente aqui no Recife.

A nossa formação, nossa história enquanto grupo é diretamente ligada às pessoas que também passaram pelo Cênicas. Em 2005, participamos de um edital da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe), que era para a montagem do espetáculo *As criadas* de Jean Genet. Quando fomos selecionados tivemos a oportunidade de trabalhar com Marcondes Lima e Kleber Lourenço, foram as primeiras pessoas que atravessaram o grupo trazendo uma direção e um novo olhar. O que eu acredito muito que acontece com o Cênicas, é que cada diretor, cada artista que atravessa a nossa história faz com que cada processo nosso, cada espetáculo, seja um ciclo de formação. As especificidades, os trabalhos e as pesquisas feitas para aquele espetáculo vão ser um ciclo de formação em que esses artistas nos ajudam, nos alimentam e complementam. Então, foi muito importante esse primeiro contato com artistas vindos de fora e contribuindo para o grupo.

E isso foi se repetindo, nós tivemos, em 2010, o Érico José na *Senhora dos afogados*, mais recentemente Pedro Vilela com *Terrorismo*. Dentre direções internas e externas, temos 15 espetáculos no nosso repertório. Acreditamos que o ciclo que cada espetáculo traz, faz com que o nosso processo de formação se complete e seja alimentado por esses artistas. Sempre que podemos, temos espetáculos que são geridos dentro do grupo, com os artistas do grupo, mas também, convidamos pessoas para nos atravessar, trazer um novo olhar e refrescar também todo o nosso fazer teatral.

Um momento muito importante do grupo, que foi um divisor de águas para nossa história, foi conseguir estabelecer uma sede. Não foi fácil, foram anos para isso, mas a partir do momento em que nós tínhamos um espaço para poder, diariamente, pesquisar e experimentar o teatro, foi fundamental para a formação do grupo e para o local que o grupo ocupa hoje. Então, o Espaço Cênicas é fundamental na nossa história. A partir dele, começamos a perceber que nós poderíamos ser agentes multiplicadores de todos esses processos e metodologias de formação que vínhamos acumulando ao longo de toda nossa trajetória.

Assim, nasceu a ideia de fazer o nosso primeiro curso. A primeira turma foi em 2010 e nós viemos abrindo, anualmente, as novas turmas de teatro. Eu acredito que o artista que sou hoje, o diretor em formação que sou hoje, vem muito do atravessamento desses alunos. Eu acredito que a educação é uma via de mão dupla e cada turma acaba nos ensinando muito. Então, eu agradeço imensamente a oportunidade de cada turma que passa pelo Cênicas, porque cada uma nos alimenta e nos ensina muito. Logo, foi muito importante o processo do Espaço Cênicas e da escola na nossa história enquanto artistas, enquanto pessoas formadoras e, também, enquanto espaço multiplicador. É um dos pontos fundamentais da nossa trajetória.

Hoje, o atual grupo é formado por mim e Sônia Carvalho, que somos fundadores; Sônia estava desde o primeiro espetáculo, mas todos os outros membros do grupo foram ex-alunos nossos. Abrimos um período de estágio, para oportunizar alguns alunos que queriam trabalhar mais, a gente fez com que eles passassem um período de dois anos com a gente. E alguns foram ficando no grupo como membros efetivos. Então, os outros cinco membros, que estão no grupo hoje, são ex-alunos. Isso é muito importante e diz muito sobre o que a gente acredita, sobre o quanto o teatro é troca porque a gente abriu o espaço para os nossos alunos, hoje eles são membros e fazem parte do Cênicas.

Fazer teatro de grupo, para mim, é algo que torna possível o fazer teatral da maneira que a gente acredita. Porque a gente sabe

que é muito difícil ter, na cidade, produtoras que abram testes e que abram espaços para novos artistas. É muito difícil você começar a entrar no mercado, seja 20 anos atrás quando começamos, assim como hoje. Os agrupamentos de pessoas em prol do fazer teatral são algo muito potente e é o que está oxigenando a cena hoje. As pessoas se juntam com objetivos e necessidades afins, estudam, fazem espetáculos e esses grupos, esses coletivos, vão se fortalecendo. Eu acredito muito que quando a gente tem agrupamento de pessoas, que estão ali com objetivos de estudar algo específico e de fazer algum trabalho artístico, isso se torna uma potência muito grande. É como Lucas disse, quando você está fazendo algo para o seu grupo, algo que é seu, você acaba, pela própria necessidade, tendo que entender de todas as outras funções dentro do teatro.

Ninguém começa já patrocinado, com dinheiro para estar pagando profissionais para trabalhar com a gente. Seria lindo que todos, todo artista novo, tivesse incentivo e ganhasse para convidar pessoas e contratar para fazer "das formas ideais", mas na realidade não é isso. Então, a gente acaba sendo guerreiro, no sentido de se unir, de buscar, descobrir novas habilidades, de fazer com que cada um dê um pouco do que tem. Vamos conseguindo concatenar tudo isso e o produto artístico acaba sendo o reflexo dessas potencialidades que descobrimos dentro do próprio grupo. E cada pessoa do grupo que faz uma formação vem como agente multiplicador e essa formação do grupo vai sendo atravessada por essas pessoas. Então, fazer teatro, em grupo, é algo que tornou possível estarmos esses 20 anos, ainda ininterruptos, trabalhando. Porque a força do coletivo é o que nos segura até hoje.

As dificuldades, as possibilidades de desistir, de entregar, tudo isso, acontecem quase diariamente. A gente mata um leão por dia para sobreviver. Nesta pandemia, para conseguirmos manter e pagar o aluguel do espaço, se não tivéssemos um caixa anterior e não tivesse um grupo lutando, já teríamos fechado. Teatro é sempre estar em grupo, é estar em contato com o outro. A potência de enxergar o outro e fazer desse outro um parceiro é que faz o teatro

fortalecer-se. Teatro, para mim, é como oxigênio, sem oxigênio eu não vivo e sem teatro eu também não vivo.

Prof. Rodrigo Dourado - O grupo tem umas perguntas para vocês, mas antes eu queria pontuar uma coisa que me chamou a atenção na fala de Lucas, quando ele fala: "Eu sou da produção, eu sou da mão na massa, pegar, ir para a rua, fazer, mexer". E Toni também fala dessa perspectiva do "a gente que faz tudo, se vira nos 30". Dei uma entrevista para alunas do curso de Artes Cênicas da Unibra, e elas me perguntaram: "O que é que você diz para nós que estamos em formação?", e eu disse: "Vocês têm que aprender tudo da área de vocês, isso é assim em todas as profissões", não tem como dizer: "Vou ser só ator, só atriz, só diretor", ouvimos muito no teatro a pergunta: "Ah, mas não dá para viver só como ator, né?" Não, não dá. Um advogado não vai viver só como advogado, ele vai ser empresário dele mesmo, quando ele abrir o escritório próprio, ele vai ter que fazer o *design* do escritório, vai fazer a comunicação do escritório dele, ele vai ser o síndico do espaço, vai comprar os equipamentos, vai ter que ir para a rua prospectar clientes. São muitas coisas que ele vai ter que aprender, como: gerir financeiramente o escritório, ter um Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ), um contador.

Em nenhuma profissão, ninguém é só aquilo. Eu acho que no teatro tem um pouco desse mito: "Eu não vou ser só ator. Então, não vou fazer teatro porque não vou conseguir viver sendo ator", não, você vai ter que ser cenógrafo, iluminador, figurinista, produtor, contador. Todo mundo que está aqui sabe disso, os três convidados sabem, e a fala de vocês deixa isso muito explícito. O grupo é um espaço que favorece esse trânsito, dessa forma que vai atravessando múltiplas funções, mesmo que depois de um tempo ela estabilize. Porque depois de um tempo o grupo vai se estabilizar e as coisas vão ficar um pouco mais desenhadas. O Lucas é o cara da produção-executiva, Toni é o cara da parte pedagógica, da formação, Brunna é a pessoa da comunicação.

Então, para mim, é importante que isso fique na cabeça dos alunos, não achem que vocês vão se especializar em uma função

para o resto da vida, ou que a frustração diante disso: "Ah eu me sinto frustrado por não poder viver somente como ator", que ela é justificável, porque ela não é justificável. Nem em São Paulo vai ter alguém que vive só como ator, nem em cidades que têm um movimento teatral gigante, como Buenos Aires, Nova Iorque, Londres, você vai viver só como ator.

Lucas Torres - Muita gente pensa que isso é um problema, mas, na verdade, isso é um potencial. Quando você sabe que pode fazer mais de uma coisa, amplia o mercado. Quando você está pensando assim: "Eu sou só ator", lembre que o mercado teatral precisa de mais coisas. Eu posso dizer: "Eu sou ator do Magiluth, mas aqui eu estou trabalhando na parte pedagógica do grupo x. Aqui estou trabalhando na dramaturgia do grupo y. Aqui eu fiz a iluminação do grupo z". Por mais que pareça ser um problema, na verdade, é uma coisa positiva. Eu aprendi isso com o teatrólogo Marco Camarotti, no curso de Artes Cênicas na UFPE, ainda era configurado como Artes Cênicas, na época, e as pessoas reclamavam: "Ah, mas eu entrei aqui para ser ator e aqui eu estou sendo professor". E Camarotti falou uma vez: "Vocês têm que agradecer porque o curso também olha a licenciatura, porque para o ator viver só de teatro é muito complicado, então você tem uma possibilidade também de poder ensinar, porque não é toda hora que você está em cima do palco. Então, você está ensinando e você complementa". Acredito que isso abrange para mais possibilidades, então se você tem mais coisas a oferecer para o mundo do teatro, ele também vai lhe recompensar mais.

Prof. Rodrigo Dourado - Essa discussão que tem dentro do curso sobre Licenciatura *versus* Bacharelado é uma discussão, nalguma medida, falsa. Porque a dimensão pedagógica do trabalho de teatro está presente em todos os grupos, todos os grupos de teatro hoje em dia têm algum trabalho pedagógico. Todos os grupos, em algum momento, vão compartilhar os seus saberes, vão precisar ensinar às novas gerações. Inclusive eu repito, em outras profissões isso também vai acontecer. Conheço muitos advogados, médicos, engenheiros que estão dando aulas porque isso é uma

forma de se inserir no mercado, é uma forma de se posicionar, ganhar dinheiro. Então deveria se parar com essa dicotomia falsa do teatro, "Ah, eu queria ser só ator, não queria ser professor.". Os que se formaram bacharéis estão dando aulas, acho que Camarotti tinha muita razão.

Maria Eduarda - Comentando sobre a questão que Toni falou da sua formação em Odontologia e do quanto o teatro atravessa diversos lugares, gostaria de dar um exemplo: recentemente eu estava em projeto de arrecadação para os estudantes da UFPE em vulnerabilidade social na pandemia. Estava muito difícil arrecadar e o teatro foi importante nisso, porque nós começamos a ter que pensar em outras possibilidades para poder arrecadar de alguma forma. Foi através do teatro, das artes, fazendo *lives* culturais, com música, que conseguimos arrecadar o que não havíamos feito em meses. Então, em qualquer circunstância, a arte é sempre para sobreviver, isso é o que me motiva a ser artista, isso é o que me motiva a ser professora.

Prof. Rodrigo Dourado - Beleza! Já temos perguntas no *chat*, mas vamos, primeiramente, para as perguntas do grupo.

Joana Botelho - Vou perguntar para a Brunna, mas quem quiser pode comentar. A gente quer saber como acontece a relação interna do grupo, de que forma vocês conseguem produzir um trabalho em consenso, um trabalho de qualidade, como é que se encontra esse interesse em comum de todos dentro desse grupo? E como isso se gere, como vocês se organizam? E se é normal uma pessoa, às vezes, tomar a liderança do grupo, estar mais à frente, fazer mais do que os outros, estabelecer, guiar.

Brunna Martins - Eu vou me ater primeiro ao Coletivo Despudorado, porque é a minha primeira casa. O Coletivo Despudorado surgiu na sala da minha casa, moramos junto os três, o César, o Leonardo e eu. Então, a gente criou o nosso primeiro espetáculo na sala da nossa casa. Quando fazíamos curso, a gente resolveu ir morar juntos, estavam todos nesse lugar de sair de casa, nos juntamos e formamos um espetáculo todo dentro da sala da nossa casa. Então, houve essa primeira liberdade, justamente pela

falta de espaço para a gente poder ensaiar. Ou tínhamos uma sala no Sesc, quando algum professor liberava, mas nem sempre era a sala de dança, ou tínhamos que revezar o uso do espaço com as aulas. A criação de *As lebres são maiores que os ursos*, esse espetáculo que criamos em casa, teve o incentivo das atrizes e professoras Silvinha Góes e Ceronha Pontes, as duas ministravam a mesma disciplina: *Ação psicofísica do ator*. Elas abordavam esse lugar da criação do corpo para contar algo. Já vínhamos experimentando em casa enquanto coletivo, ainda timidamente, mas, foi algo que aguçou muito.

Ensaivávamos em casa, várias coisas, fazíamos movimentações, sem direcionamento, tinham temáticas que queríamos falar. A disciplina deu a possibilidade de trazermos as temáticas que queríamos trabalhar, cada um na sua individualidade, e condensar isso. A proposta era apresentar um exercício cênico para a turma, certo dia eu fui ao meu quarto e comecei a criar coisas, Leonardo no quarto dele foi criar coisas, César no quarto dele, cada um na sua. Tivemos a possibilidade de vislumbrar, pela primeira vez, *As lebres são maiores que os ursos* na sala de aula, porque a gente não estava interferindo no processo do outro inicialmente. Quando eu assisti à cena de Leonardo, eu já fiz assim "Nossa!", eu não tinha visto aquilo e eu nunca tinha visto o Leo com tanta intensidade na cena, porque era algo que partia dele, César também.

E o meu solo, o *DeCorpo*, ele fechou as apresentações e ele não tinha nada. O *DeCorpo* só tinha quatro músicas e eu me movimentando, trazendo o que eu queria trabalhar e as coisas do corpo. Quando eu terminei a cena e eu corri para o camarim, deixei só os objetos de cena, todos da turma entraram no camarim correndo atrás de mim, "Caraca! Isso aí é um espetáculo pronto". Foi quando eu olhei para o César e para o Léo e, no olhar, dissemos: "É isso!". Só no olhar a gente disse que era isso que a gente queria trabalhar. Então, a gente construiu *As lebres são maiores que os ursos*.

Começamos a nos apresentar uns para os outros, isso ainda na imaturidade de grupo, na imaturidade também de atuação. Aos poucos fomos nos direcionando, ver o que ficava bom, e foram três

olhares. Hoje, a gente definiu funções, se vocês olharem a ficha técnica, Leonardo escreveu, César dirigiu, porque, geralmente, são coisas que as pessoas pedem, mas a realidade é que tem tudo de cada um dentro daqueles espetáculos. É tão nosso, que os meninos eles mexem no *DeCorpo*, nós alteramos coisas no espetáculo com muita liberdade e até conseguimos adaptar para o *on-line*, foi tão incrível e ao mesmo tempo foi desgastante, que no final eu falei: "Eu acho que já deu, acho que as Lebres estão pedindo descanso. E eu não sei vocês, mas o *DeCorpo* está pedindo mais", os meninos responderam: "Também acho".

Falei mais desse processo das *Lebres*... porque é muito íntimo, é uma criação que eu tenho muito amor, muito carinho, muita emoção falar desse lugar de intimidade. E são três monólogos, a gente não está interagindo em cena, então ainda tem isso. É tão íntimo, tão íntimo que a gente disse: "tá bom, foi ótimo", quem tinha que assistir já assistiu, quem não tinha que assistir vai ter na memória e que o grupo Despudorado teve isso.

Em paralelo, criávamos os nossos espetáculos de rua, temos *O jantar* (2018), uma performance de rua, que foi Leonardo que trouxe lá do Ceará. O coletivo Despudorado tem esse nome porque Leonardo já tinha o coletivo Despudorado no Ceará com outras pessoas. Ele chegou aqui e foi o organizador, foi identificando: "Olha gente, eu trabalhava no coletivo, mas não se forma mais nada lá no Ceará, então eu queria... e aí vocês se identificam com isso?", e a gente disse: "Sim! Então vamos ficar Coletivo Despudorado, vamos dar esse seguimento". Ele trouxe *O jantar* e eu e César demos a nossa cara. O Leonardo assumiu o lugar de diretor naquele momento.

Logo depois veio *Mulher-carne* (2018), comigo e Marina Felício, que foi uma pessoa que entrou no grupo, apesar de não estar atualmente no grupo. Marina entrou por uma proposta da produtora cultural Rita Marize de construir algo para o Festival do Sesc de Casa Amarela, fazendo parte do Transborda. Ela disse: "Olha, eu queria convidar, o Sesc Casa Amarela esse ano vai falar sobre mulheres, então eu queria convidar você, Brunna." Então, eu

e Marina criamos uma performance, mostramos para os meninos e eles: "Uau!". Foi quando eles começaram a mexer, sabe? Dentro do coletivo Despudorado a gente tem muito disso, a gente tem esse lugar da intimidade para todos trazerem um olhar.

E pela primeira vez, quando foi um olhar único, foi o de Leo, foi em *Lacre inviolável*, foi o texto dele, a direção dele. Eu peguei o texto dele e ele disse: "Olha amiga, eu pensei em você com esse personagem aqui que é a realista.", eu olhei e disse: "nossa Leo, que incrível! Adorei, mas eu posso mudar algumas coisas?", e ele: "pode". Eu saí acrescentando coisas minhas, mas inicialmente eu já tinha gostado. Foi bonito ver o Leo nesse lugar, único e exclusivamente, de uma construção total. No *Lacre inviolável*, a gente ainda estava tateando "o que é esse teatro no vídeo?". Esse é o questionamento do teatro pernambucano nesses tempos de pandemia. "É teatro? Não é teatro?". No meio desses questionamentos, "o que vamos fazer? A gente vai fazer, vamos fazer isso aqui!" Então se pensou em figurino, maquiagem, cenografia ou a falta dela. Todo olhar do espetáculo é muito do Leo, depois que terminamos ele disse para mim: "Amiga, eu senti falta do seu olhar comigo", para vocês entenderem essa relação. Eu acho que o Coletivo Despudorado tem muito dessa relação de família porque a gente se criou dentro de uma casa que era nossa, vivendo como família.

Já no Coletivo Caverna, eu sou a mais nova, eu sempre digo e tiro onda com todo mundo: "Meu Deus, eu estou aqui com os dinossauros do teatro." e todo mundo começa a rir. Porque tem Claudio Lira, tem Célia Regina, que é uma mulher, uma atriz que eu admiro e sou fã, que é minha irmã hoje. Tem também o Luiz Manoel, o Romualdo Freitas, essas pessoas que já têm uma lida muito antiga no teatro. Eu cheguei para fazer só o *Pajeú das flores*, por convite de Manoel, e eles começaram a me dar a possibilidade de trazer o meu olhar, o olhar da juventude, olhar de quem saiu de um curso de formação recentemente e com muita generosidade. Porque eu cheguei muda, eu entrava no ensaio calada, falava quando tinha que falar e saía assim. Eu tinha muito medo de falar

e falar besteira, isso ainda não como membro do grupo, e o Luiz, com toda a sensibilidade dele, começou a perceber e foi se juntando a mim. Porque eles estão há mais tempo e sabem que, por muito tempo, os trabalhos que vinham chegando eram ignorados. O próprio Lucas, eu já ouvi várias histórias do Magiluth e foi muita ralação para o Magiluth ser o que é hoje, e é muito linda a história do grupo. Hoje, a gente criou esse lugar de: "Vamos criar o nosso próprio espaço", porque a gente não vai esperar que as outras pessoas nos deem espaço.

Eu fiquei com muito medo de chegar no Caverna e ser repreendida, Raimundo Branco é o diretor corporal, então eu fiquei: "Meu Deus do céu, o que eu estou fazendo aqui? O que me chamaram para fazer aqui?". Dentro da relação do *Pajeú das flores*, eu chegava mais cedo, ficava ouvindo, alguém falava alguma coisinha e se direcionava a mim e eu respondia e trazia um olhar. O Coletivo Caverna tem muito espaço, diferente do Coletivo Despudorado, eles têm um espaço físico. Então, dentro desse espaço aqui se trabalha com artesanato, já é uma linguagem de teatro de bonecos, teatro de rua, um teatro mais visceral. Então Claudio Lira já tem esse lugar da dramaturgia, que vem antes. E aos poucos, de fato, me deram abertura: "A gente quer te ouvir, a gente quer somar com você, então vamos aqui..." Eu fui me interessando nesse lugar.

Até quando o Rodrigo falou da gente aprender várias coisas, no Caverna eu nunca tinha feito uma papietagem na minha vida. E eles são muito didáticos: "Olha Bru, isso é assim e disso aqui dá para fazer várias coisas". Até hoje eu brinco com o Luiz porque foi muito bonito ele falando para mim sobre a papietagem, "o papel é feito de quê?" e eu "de madeira". "Então, se a gente vai juntando o papel com cola ele volta a ser o quê?", e eu: "Não sei"; e ele: "Madeira! Então ele é resistente". Eu sempre falo isso com o Luiz, eu achei muito engraçado a forma de ele ter falado. Então, existe isso da aprendizagem, os meninos sabem que têm coisas que eu não sei e eu pergunto o tempo inteiro: "O que é isso? Não, eu não sei. Eu não conheço fulano", "Ah, Bru, você tem que conhecer fulano, ele foi um

artista..." e eu vou atrás para saber quem é esse fulano. Porque isso soma a mim enquanto artista, então onde eu chego eu trago esse aprendizado do Caverna, e acabou também criando esse vínculo tão grande que, hoje em dia, o Caverna e o Despudorado têm um projeto junto chamado *Canal criativo* e eu estou no meio dessa ponte e tantas outras coisas, por exemplo, a atriz Célia Regina participou da Rede de Mulheres Negras Afrocentradas.

Dentro do coletivo de Caverna, eles estão agora em uma pegada muito tecnológica, então Luiz é muito deste lugar do *design*, desse lugar do *videomapping*, mantendo também a parte literal deste teatro, do teatro de bonecos, mas também, o Caverna está ingressando em uma nova temporada agora, que eu acho muito lindo estar fazendo parte disso, me sinto muito honrada, que é um caminho tecnológico. Estamos misturando audiovisual com teatro, descobrindo diversas plataformas para exercer. É mais uma linguagem que eu estou aprendendo dentro do Caverna, isso, para mim, é muito prazeroso, porque eu não fico limitada a uma coisa, eu posso perpassar por várias linguagens dentro dos coletivos que eu faço parte.

Agora vamos construir um espetáculo chamado *Quatro luas*, é um texto escrito por Claudio Lira que junta o tecnológico e é um espetáculo de bonecos. Eu nunca tinha pegado em um boneco na vida, apesar de adorar os espetáculos de bonecos, e dentro do Caverna eu tive esse contato. Claudio Lira faz a direção do *Quatro luas* e do *Pajeú das flores*, mas nesse que é de rua, também tem o olhar de Célia, tem o olhar do Luiz, tem o meu olhar. Tem os outros artistas convidados também que são o Flávio Renovatto, Íris Campos, João Guilherme. Tornando, assim, o *Pajeú das flores* o espetáculo mais democrático que eu já participei, por isso, também, que ele demorou muito a nascer, porque são muitas opiniões. Ele tem um conceito energético muito grande porque a inserção do Pajeú, do nosso estado, tem esse lugar e essa conexão com o sagrado, o sagrado dos rios porque o Pajeú é cortado pelos rios, da natureza. E tivemos que baixar a guarda para o Pajeú nascer, a gente teve que dizer: "Calma, a gente tem que sair do racional", a

gente teve que sair do lugar das teorias do teatro. Precisamos nos render ao sagrado.

Então, a gente fez uma limpeza energética, a gente faz reverências aos bonecos, a gente sabe da importância de reverenciar esses povos que chamamos para estar conosco. Porque o Sertão do Pajeú é terra de indígenas, estamos falando também, com todo o respeito, da vivência de outras pessoas que morreram. Cláudio é do Pajeú e ele trouxe essa ideia de fazer essa homenagem para o lugar em que ele nasceu e chamou outros artistas para construí-lo. Trouxemos isso para o espetáculo, não é nosso lugar de fala, mas de acordo com o que Claudio traz, com a visão dele, a gente quer fazer essa homenagem para esse espaço, com todo respeito, com todo amor, mas o lugar de fala do espetáculo é do Cláudio. Isso é visto o tempo inteiro dentro do espetáculo, não é à toa que o Cláudio dirige a gente em cena. Foram várias descobertas nesse percurso.

Prof. Rodrigo Dourado - Surgiu uma fala aqui, no *chat*, da Gabriela Braga, que é assim: “Mas se a arte fosse valorizada no Brasil, será que a gente teria necessidade de fazer de tudo um pouco? Vejo sim importância até no repertório pessoal”. Ewerson complementa: “Gabi, você foi cirúrgica agora, é por sobrevivência mesmo, caso tivesse mais valorização aqui no Brasil, a gente teria um cenário ideal e não precisaríamos desse pega pra capar para conseguir emprego”. A Alice fez uma fala boa, ela disse: “Infelizmente isso tudo é só utopia, porque se a gente para e pensa, ator global tem que fazer publicidade, tem que ser apresentador, participar de *reality*, imagina a gente que não tem isso tudo? Tem que se virar, iluminar, dirigir, atuar”. Então, eu penso parecido com a Alice, quando a gente fala em sobrevivência, não estamos falando, necessariamente, de miséria, a gente não faz isso a pulso porque somos miseráveis. A gente está falando também de uma experiência de autonomia, sobrevivência no sentido de autonomia, também.

Recentemente eu assisti uma *live* do ator Silvero Pereira, do espetáculo *Bixa, viado, frango* (2020). E ele usa vários recursos ao longo da transmissão, vídeos, ele põe uma lente no meio da câmera

e a gente não vê realmente, são efeitos de luz que vão acontecendo. E no final alguém perguntou: "Silvero, quem é que faz a peça junto contigo?", e ele disse: "Eu faço sozinho, vocês querem que eu mostre aqui como é?", ele mostrou um pouco a parafernália que havia ali. É um ator sentado com uma luz, um monte de equipamento e ele se vira para fazer. Ele disse: "Eu aprendi isso com o meu professor de teatro da adolescência, o professor dizia 'aprenda tudo para você ser autônomo'". Então é sobrevivência no sentido da autonomia, é quase como o ir morar só, demanda a você um conhecimento de coisas que você não sabia, tem que aprender a cozinhar, tem que aprender a desentupir a pia, aprender a desentupir o fogão, a lavar a sua roupa, e isso é bom, isso não é ruim, isso é autonomia.

É claro que você pode ser um cara que saiu da casa dos seus pais, foi morar sozinho e você tem condições de pagar uma cozinheira, uma pessoa para varrer o chão, para lavar o banheiro, uma pessoa para lavar a sua roupa, mas, sinceramente, eu acho que esse padrão é um padrão que está muito longe de nós e no teatro também, colocando em analogia. Está muito longe de nós essa possibilidade de você ser um ator que vai ter uma camareira, que vai ter alguém que passe a sua roupa, que faz tudo para você. Não acho que seja uma questão de sobrevivência nesse sentido de "ai, somos miseráveis, não temos nada", é algo sobre autonomia, isso é para 99% pessoas que fazem teatro, somente 1% dos que fazem teatro vivem nessas condições "perfeitas", que eu acho que podem ser condições até alienantes, "ai eu nunca lavei a minha privada, nunca precisei.". Para mim, é uma certa alienação você não saber como é que se lava o banheiro, você não saber como é que se faz um arroz, vocês estão entendendo? Então eu estou fazendo essa analogia para pensarmos um pouco nisso.

Brunna Martins - Rodrigo, tem uma questão, também, de referência porque às vezes quando você tem essas diversas vivências, você tem um leque de referências para sua autoconstrução. Então, imagina se a gente só fosse ator ou atriz, e a gente não tivesse a possibilidade de fazer uma papietagem. A gente

iria se ater só a isso, a essa expressividade. Mas veja, vou trazer um exemplo, eu já assisti um espetáculo que o pessoal faz uma sopa em cena, pode ser uma coisa de casa, mas estar em cena, atuar, olhar, ter essa ligação com o público, com seus amigos, seus companheiros de cena e ainda produzir uma sopa, que é uma coisa básica de dentro de casa. Imagina qual é a referência que a pessoa ia ter se ela não tivesse, também, a experiência de vida e trouxesse para a arte? Se ela não tivesse esses outros olhares e possibilidades? Isso que você fala é fato, eu concordo 100%.

Toni Rodrigues - Não sei se isso vai acalmar um pouco o coração de vocês, mas a questão de se especializar, ter múltiplas funções, não é uma coisa exclusiva de nós artistas não. Em toda profissão a gente tem que se especializar, aquele que se especializa em mais funções vai ter mais retorno financeiro no mercado de trabalho e isso acontece em toda profissão. A gente acha que só o artista precisa fazer de tudo, mas, em toda a profissão, quanto mais a gente se especializa e adquire novas habilidades, vai ter mais autonomia no mercado. É muito raro ter aquele profissional que se especializa naquilo e que seja bem remunerado pela sua especialidade porque isso é um privilégio. A gente que é artista tem que abranger outras especialidades, se especializar mais e conseguir aprender outras funções, isso é algo que vai nos enriquecer. E, como o Rodrigo Dourado falou, vai nos dar autonomia e por consequência traz retorno financeiro.

Falando um pouco da questão de grupo, no nosso grupo a gente tem reuniões às terças-feiras em que abrimos todas as escolhas artísticas que a gente faz para um futuro espetáculo, alguma pesquisa que vem ou não desembocar em um espetáculo de produto artístico de difusão. Desde o tema, a gente sempre abre a escuta e é sempre coletivo, é sempre uma decisão coletiva. Quanto à remuneração dentro do grupo, a gente trabalha com as nossas porcentagens, então, se um artista está no elenco e fez o figurino, ele vai ganhar por estar no elenco, a função de ator ou atriz, e vai ganhar também porque ele fez o figurino. Quem tem mais funções vai ganhar mais e isso é justo dentro das divisões das funções. Para

poder ser justo, a gente tem porcentagens de acordo com as funções, quem acumula mais funções ganha um pouco mais, quem acumula menos ganha menos, vai de acordo com a função de cada um.

Lucas Torres - Tem uma coisa que acontece muito que é, justamente, quanto mais coisas você sabe da sua gama de possibilidades da sua função, você acaba contribuindo indiretamente para ela. Exemplo, eu sou um ator, se eu sou um ator que eu sei de figurino e eu não preciso ser “o figurinista”, eu sou uma pessoa que entende das possibilidades do meu figurino então, assim, eu posso botar um bolso extra em certos lugares para poder fazer certas coisas, eu posso desenhar o meu figurino. Ou falar com o figurinista de igual para igual, pensando nas possibilidades que o meu personagem vai requerer durante a cena. Eu vou usar um outro exemplo, de vivência, eu também trabalho com bonecos e os bonecos do espetáculo *Luiz Lua Gonzaga*, de 2012, tem um boneco especificamente, que é a Carolina, é a Carolina da música de Luiz Gonzaga, quando eu estava fazendo a boneca, eu fui seguindo algumas coisas que ele fala na música, eu fui fazer os seios da Carolina ao invés de pregar os seios na roupa, eu pendurei um outro tecido segurando os peitos dela e eles ficam soltos. Fiz isso porque eu que estava fazendo e eu sou o ator que manipula a Carolina, e fiquei pensando que eu queria um efeito nela que fosse interessante durante a cena. Com isso, eu consigo brincar com aquilo e o seio roda pelo pescoço dela. Então, quando você vai sabendo um pouquinho de cada coisa, você tem a possibilidade de brincar e ampliar as possibilidades.

Quando fiz o curso de iluminação de Eron, tinha a ver com isso, era para o ator entender como se utilizar melhor da iluminação. Se eu sou um ator que entende iluminação, eu sei como me posicionar, como usar a luz ao meu favor, todas essas coisas vão começar a compor e dar amplitude para o meu trabalho de ator. Seja no figurino, na iluminação, em usar os adereços de cena, no próprio cenário, como fazer truques com o cenário. Quanto mais coisas eu for sabendo mais possibilidades eu vou ter enquanto ator

Com relação à pergunta de Joana, eu acho que, na verdade, trabalhar em grupo é saber ceder. É grupo, então não é você, é o grupo. Pensar que aquele trabalho está relacionado a um bem maior do que o seu, é um bem coletivo. Temos que saber sim e ter possibilidade de falar o que pensa, mas saber ceder com certas coisas que são do coletivo. Às vezes, para mim a ideia é muito boa, mas tem quatro pessoas que estão falando que a outra é melhor, então eu tenho que desapegar e dizer: "Então tá, a outra ideia é melhor". Sempre brincamos que nós namoramos entre seis pessoas, são opiniões diferentes, possibilidades diferentes. Quando em desacordo, temos a questão da votação, entendendo as escolhas direcionadas do grupo. Às vezes, eu quero fazer uma obra de Tchekhov, mas as outras pessoas não estão querendo naquele momento, por mais que a minha vontade seja fazer isso, o certo é fazer o Nelson Rodrigues agora. Isso faz a diferença porque, na verdade, acaba que aquela minha vontade vai ficar um pouco represada, mas é todo mundo que está votando. As escolhas fazem parte do coletivo e a gente tem que entender e não criar birra, não adianta criar birra, vai atrasar o processo.

Ewerson Phelipe - Eu faço parte do Coletivo Cupim, que é bem novinho, e eu sempre me pergunto: "Quais são as minhas vontades, as coisas que eu quero fazer, até onde eu estou cedendo e até onde eu estou colocando os meus anseios". Mas, eu acho, que o trabalho em equipe é muito mais sobre a equipe mesmo e menos sobre as nossas individualidades. Está tudo bem eu ficar na minha um pouco para que o grupo consiga fluir e seguir em frente.

Lucas, eu tenho uma pergunta para você, o que fazer para que o grupo se destaque no cenário local? Porque temos uma cena muito vasta aqui em Pernambuco e tem muita gente fazendo muita coisa. O que fazer para que um trabalho se destaque, seja um diferencial e para que as pessoas fiquem empolgadas para ver?

Lucas Torres - Eu acho que uma das coisas que a gente tem que tentar fazer, na verdade, é encarar aquilo, de fato, como uma função importante. Eu até queria abrir um parêntese para voltar só um pouquinho aqui no tempo. Com relação ao grupo ter surgido

na universidade, eu acho que uma das coisas que faz a diferença é justamente você encontrar pessoas que querem fazer a mesma coisa que você e têm a mesma dedicação. Na universidade, eu ainda tentei fazer outros grupos, e era muito difícil encontrar pessoas que queriam a mesma coisa, com o mesmo empenho, a mesma disponibilidade. Era muito difícil porque era complicado você articular todo mundo para que todos estivessem no mesmo lugar.

Fui muito sortudo de achar pessoas que queriam a mesma coisa e queriam da mesma forma. Todo mundo sempre esteve lá em todos os ensaios, era muito difícil ter falta, então, isso acaba motivando e mobilizando todo mundo junto. E é engraçado porque ao mesmo tempo é muito difícil juntar pessoas porque todo mundo quer, mas é difícil articular, por isso que, às vezes, demora para formar novos grupos. Essa é a primeira coisa, articular para que aconteça. Isso requer empenho, disponibilidade, perseverança porque é demorado também. Não existe nenhuma fórmula mágica que vai fazer você, de repente, despontar, aparecer e já ser um sucesso. Isso requer muito trabalho e disposição.

Requer também um planejamento, porque, justamente, uma das coisas que Toni falou sobre espaço, ajuda muito para que você tenha as coisas organizadas. É importante você ter um espaço para ensaiar, onde você está ensaiando diariamente, sem problema de esquecer a chave, ou o dono do espaço que não trouxe a chave hoje, o dono do espaço não pagou a luz e apagou. Deve ser algo que você tem tranquilidade de ter um espaço livre, onde você não está competindo com outros grupos para poder ensaiar. Você ter tudo isso que eu falei, é mais uma relação de continuidade, de você dizer: "Eu tenho uma frequência que eu sei que vou ensaiar..." Vou jogar uma coisa aqui, eu sei que na realidade é meio difícil, mas você ensaiar todas as semanas, 3 vezes por semana, isso faz toda diferença. Nós do Magiluth, temos a possibilidade de trabalhar exclusivamente com atuação, todos, temos alguns trabalhos que aparecem, eu também trabalho dando uma aula, inclusive, são trabalhos positivos, mas a gente sempre teve a prioridade como um grupo.

Sempre que há um trabalho extra, a gente diz: "A prioridade é o grupo.", então a gente tenta encaixar a outra função com relação ao grupo, porque isso faz muita diferença com relação à dinâmica do grupo, a gente sempre está junto trabalhando e discutindo.

Essa frequência faz uma diferença muito grande, tanto quanto ator, como produtor, porque uma coisa está totalmente relacionada a outra. Não adianta você fazer um espetáculo se não tiver uma produção que faça ele acontecer de fato. Fazer e pensar como o espetáculo vai acontecer, de que forma, como, quando, onde. A produção está tão ligada ao espetáculo que se você pensar assim: "Ah, vou fazer um espetáculo e vai ter um Fusca no palco", quem vai ter que resolver isso? É a produção! E então, justamente, a produção vai resolver aqui, mas se você for para Alagoas, como é que vai botar um Fusca no palco? Então a relação da produção com a parte artística é fundamental, inclusive da produção chegar e dizer: "Não vai, não". Nessa dinâmica, o diálogo tem que ser muito honesto e muito bacana para que as coisas aconteçam porque se a produção topa, então vai ter um Fusca e ela vai ter que resolver. É justamente um trabalho em equipe e esse planejamento tem que acontecer em várias frentes.

Devemos pensar também em formação. Não adianta você dizer que está pronto porque não está, você tem muita coisa para aprender o tempo todo. Eu acho que nossa função é, justamente, pensar como ir melhorando em várias possibilidades. Porque quando você vai melhorando seu trabalho começa a aparecer. Assim as coisas começam a acontecer de fato. Tem uma última coisa, a gente está no momento em que tudo é comunicação. Então, tente fazer com que o seu trabalho tenha uma comunicação e uma propaganda, um *marketing* positivo também. Eu estou aqui com a camisa do Magiluth. As pessoas podem dizer assim: "Ah, você está sendo vaidoso", não é vaidade, é importante sim. É importante que a marca seja vendida enquanto empresa, você tem que pensar que, na verdade, o seu trabalho é uma empresa também.

Por mais que seja teatro, você não pode ser um amador e dizer: "Isso não existe, porque eu estou fazendo arte", você é um

empresário de si mesmo. Então temos que, o tempo todo, estar pensando em vender o nosso produto, por mais que o nosso produto seja prazeroso, não seja um produto que seja fraco com relação a discurso, na verdade a gente tem muito discurso por trás, mas temos que pensar assim. Precisamos nos organizar e pensar como uma empresa e a divulgação faz toda a diferença, não adianta eu fazer um espetáculo foda dentro da minha casa, na minha sala, ter o melhor espetáculo, mas ninguém vê, ninguém sabe. Temos que criar mecanismos para que se consiga, de fato, pensar nessa estrutura enquanto uma coisa funcional. Só vamos fazer com que ela seja funcional se a gente conseguir sobreviver dela e vender ela, ela acontecer e dar retorno para que a gente continue fazendo.

Então, procure pessoas que querem o mesmo que você, para que você não trabalhe sozinho enquanto as outras pessoas não estão fazendo. Tenha uma equipe que esteja coesa, que esteja inteirada, que faça tudo acontecer de uma forma dinâmica. E pense, também, no meio de comunicação, tanto do projeto específico como do grupo também. Como o Rodrigo falou, estamos gravando essa reunião e daqui a cinco ou dez anos alguém vai pegar esse material para ver e vai dizer: "Olha a logomarca do grupo de Lucas", isso fica na memória.

Tem um momento que a gente trava mesmo, tem um momento que você não sabe para onde ir e as trocas são fundamentais para que a gente consiga ampliar alguns leques do fazer. Já tivemos algumas pessoas que dirigiam nossos trabalhos, que vieram dar oficinas, que vieram dar formação, a gente já fez vivência com outros grupos, e é fundamental para que a gente olhe e se encante com novas possibilidades.

Prof. Rodrigo Dourado - A gente teve um encontro aqui sobre produção, conversamos um pouco sobre essa perspectiva da empresa, sobre ser o seu *business* e você tem que fazer a sua marca. Eu acho que o Magiluth é um excelente exemplo de construção de identidade, de marca, tem uma identidade, tem uma paixão em relação a essa identidade. Os meninos estão sempre vendendo essa marca e isso é o que qualquer pessoa que quer fazer um *business*

bem-sucedido vai fazer. Então, muitas vezes, eu vejo atitudes de atores, tanto da velha guarda quanto da nova guarda, que são assim: "Ah não, não quero vender a minha peça. Não quero divulgar, vou divulgar só para os meus amigos". Os seus amigos já vão, a sua família já vai, esse povo a gente já tem, esses já vão.

Às vezes até no próprio CAC eu vejo, nas Semanas de Cênicas, e fico angustiado, vejo o elenco todo lá dentro do teatrinho esperando a plateia chegar e o *hall* fervendo, a parte da frente do CAC lotada, quando a peça começa tem 10 ou 15 pessoas ou então só os alunos de teatro. Eu digo: "Gente, vocês não estão vendendo o *business* de vocês, o mínimo que vocês podem fazer é ir lá para a frente, puxar as pessoas, falar sobre o que vocês fazem". E falar muito, a gente se torna uma marca ambulante. O meu *Instagram*, o meu *Facebook* são marcas ambulantes. Eu não paro de falar sobre o que eu estou fazendo e não tenho vergonha disso, porque é meu trabalho. Camila Coutinho só fala de moda, Felipe Neto só fala do entretenimento dele e por que eu vou ter vergonha de falar do meu? É só para reforçar isso, porque a gente também tem de ter essa atitude de empresário.

Lucas Torres - É tão importante você divulgar o trabalho e divulgar antes. Já aconteceu do Magiluth estar fazendo um trabalho e a gente começar a mostrar o processo, começar a falar do processo antes da estreia, e já ter um festival que está fazendo um trabalho que o tema é utopia, o tema do festival: utopia. E por um acaso está pesquisando trabalhos para participar do festival e então, de repente, ele viu que o Magiluth está montando uma peça sobre utopia, pedem material nosso, mandamos mesmo que dos ensaios ainda, dizendo: "Ó, isso aqui não é o material pronto, mas a gente está nesse caminho aqui". Já aconteceu isso e o trabalho tinha apresentação marcada no festival, sem ter estreado. Então falar sobre o trabalho cria curiosidade, cria o interesse sobre aquele material que a gente está fazendo. Fale o tempo todo sobre o seu trabalho porque é seu! Se você não contar, ninguém vai saber não.

Diogo Cabral - Obrigado, Lucas. Vamos à terceira pergunta: como funciona a gerência de um grupo bem-sucedido, em um

aspecto mais financeiro mesmo? Gostaríamos de saber sobre questões de verbas, de contratos, parcerias, pautas, e também como funciona a gerência de um grupo que está iniciando, querendo ganhar espaço? Vocês já passaram por isso, então isso é muito interessante para nós aqui, enquanto turma, já que existem alguns grupos, pessoas que têm interesse, e estamos todos tentando buscar essa visão.

Toni Rodrigues - Uma das coisas essenciais é toda verba que entrar você ter a porcentagem guardada para o caixa do grupo. Nenhum grupo vai sobreviver se você não reservar uma porcentagem de todo o retorno financeiro das atividades artísticas e formativas, se você não tiver um caixa do grupo. Porque se você não tem, você não consegue trabalhar nas adversidades. Infelizmente, o dinheiro é que nos ajuda a superar os problemas que vão acontecer. Tem que matar um leão por dia para sobreviver fazendo arte, mas a gente precisa ter essa reserva. Esse caixa do grupo é feito como reserva de segurança, inclusive se não tivéssemos esse caixa nós não teríamos sobrevivido a essa pandemia. Então é essencial que quando vocês fizerem um trabalho, vocês pensem nos cachês, nos pagamentos, mas tenham a reserva.

O grupo vai continuar tendo outros trabalhos, porque nem sempre vão conseguir um financiamento, nem sempre vão conseguir aprovar um projeto no Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura). Inclusive o Cênicas já aprovou vários projetos, seja nacional, projetos locais, leis, mas nunca no Funcultura, por exemplo, e conseguimos nos manter. Nós temos 15 espetáculos no nosso repertório sem nunca termos sido aprovados no Funcultura até hoje, a gente já se inscreveu, mas não conseguimos. E se a gente tivesse ficado esperando por isso, íamos fazer teatro como? Íamos ficar esperando isso acontecer com a gente? Não, a gente fez uma reserva porque tendo-a conseguimos pensar e planejar o futuro, planejar novas atividades, fazer com que isso renda e que cada produto seja autossustentável.

Essa reserva, realmente é para o grupo, não é para pagar cachês dos artistas. E é essencial porque só assim você vai conseguir

começar a adquirir patrimônios, muito devagar, isso é tudo muito devagar. Como eu disse a vocês, só em 2010 conseguimos alugar um espaço para ensaiar, porque só se pensou em alugar quando a gente tinha, pelo menos, uma reserva no valor de dois anos de aluguel pago, para não abrir e fechar com seis meses. Isso foi fundamental e essencial na gerência do grupo e faz com que o grupo consiga realmente se estabelecer. Nós somos uma empresa, nós temos CNPJ, nós somos uma marca. Lucas falou da camisa e eu estou com a camisa do espetáculo *Salmo 91* (2015), eu estou aqui com a minha caneca do Cênicas e não é por acaso também, é trabalho de fortalecimento de marca e isso é muito importante. Importante para a gente, para a sobrevivência enquanto grupo, não só enquanto artista.

Os grupos estão tentando construir e passar do primeiro espetáculo, porque, às vezes, acontece de pulverizar, muitos grupos novos fazem um espetáculo e depois, aquele grupo tão interessante, com uma pesquisa tão legal, não aparece mais. Pode ter diversos fatores, mas assim se eles conseguem, financeiramente, ter um suporte para continuidade, provavelmente um segundo espetáculo pode vir a partir daí, uma segunda pesquisa pode vir, porque realmente o suporte financeiro ajuda a continuidade. Sempre pensem em ter uma reserva do dinheiro de vocês para esse caixa do grupo, isso é essencial.

Sobre pagamentos, busque pagar, ter porcentagens justas e pré-acordadas. Tenha acordos prévios bem claros, porque quando se trata de questão financeira, por mais que você seja amigo e tenha uma relação direta com as pessoas, se ocorrer qualquer rusga pode gerar um desentendimento que pode acabar com a história de um grupo. Dúvidas com relação ao financeiro minam as amizades, minam a família e o grupo. Se você tem objetivos e pensamentos afins, conseqüentemente, essas pessoas vão continuar juntas por um tempo e o grupo vai se perpetuar.

É normal que, às vezes, alguns membros sigam outros caminhos porque a vida artística de cada um tem suas individualidades. Então, nós tivemos membros que não fazem

mais parte do grupo, mas foram essenciais para a nossa formação e que a gente acompanha a trajetória desses artistas e vibra junto e, por vezes, eles voltam para trabalhar conosco. Sempre tivemos uma relação muito boa com as pessoas que passaram pelo grupo desde o início, desde que era somente R\$10,00 para dividir com todo mundo ou se a gente ganhou um projeto de R\$100.000,00, somos muito transparentes nas relações financeiras.

Não adianta chegar na hora da reunião de planejamento e concordar com tudo, não falar nada e, de repente, mais na frente você vai reivindicar uma coisa que você não falou no momento que estava sendo acordada. Tudo ficando às claras e as relações mais transparentes possíveis fazem com que o sucesso dessa empreitada seja algo para que o grupo continue tendo força, continue tendo espetáculos e longevidade. É muito importante a saúde financeira do grupo e é diretamente proporcional ao sucesso que ele possa vir a ter e a longevidade que esse grupo possa ter na cidade. Essa longevidade vai gerar público cativo, as pessoas começam a acompanhar o trabalho de vocês. Tem também o trabalho de boca a boca, esse trabalho de formiguinha que faz com que um espetáculo gere engajamento, tenha um público.

Na nossa época era jornal, espalhar cartazes na cidade, hoje é um engajamento nas redes sociais. Temos que estar direto nas redes sociais, oxigenando as informações do grupo, fazendo com que as pessoas tenham interesse e estejam recebendo as informações do trabalho, do que está acontecendo com o grupo, do futuro, das pesquisas, das futuras atividades, por quê? Você oxigenando essas informações, as pessoas da cidade vão começar a se alimentar delas e quando você tiver um trabalho e estiver divulgando esse trabalho, conseqüentemente o engajamento de público vai ser maior. Isso é uma coisa que se constrói com o tempo, não é no primeiro trabalho que vai conseguir isso, é aos poucos, mas é um trabalho de formiguinha que vai funcionando.

Todos os nossos trabalhos, tanto os patrocinados, quanto os que foram por gestão própria do grupo, sempre foram espetáculos em que conseguimos nos pagar, ter lucro e fazer com que o produto

seja rentável. Acho que quando o grupo está passando por uma crise financeira ela atravessa todo o trabalho do grupo, inclusive o artístico, as relações pessoais e isso atinge diretamente a todos. A saúde financeira parte da reserva. Não adianta fazer uma plantação, colher tudo, consumir tudo e aquela terra ficar infértil. Como você vai conseguir depois ter novos frutos se você colheu tudo, consumiu tudo e não ficou nada? Então, pensem sempre em ter uma reserva, o grupo tem que ter um caixa e saúde financeira faz com que a gente consiga ter longevidade.

Brunna Martins - O que eu tenho para ressaltar é sobre o que Toni falou da reserva. Dentro do Despudorado a gente não tem essa divisão de receber por função, temos um acordo de receber e dividir. Veja que temos funções de produção, todo mundo faz muita coisa e a gente sempre se ajuda, mesmo que, muitas vezes, o que a gente faz tenha que ter um direcionamento. Então, a gente está trabalhando, participando de um festival, e por exemplo Taísa vai ser a produtora, ela não está em cena e quem resolve é a Taísa, mas nem por isso a gente deixa de se ajudar de alguma forma. Colocamos isso no grupo de que quando recebemos um cachê, a gente pode receber pela função. Porque, muitas vezes, em editais, a gente já foi contemplado pelo Funcultura, então dentro do edital a gente coloca funções porque tem que receber funções, mas na nossa divisão de grupo a gente divide por igual e divide entre nós quatro e o caixa.

Então, se todo mundo ganha R\$1000,00, o caixa também ganha R\$1000,00 e isso foi acordado em grupo. Toni reforçou esse lugar, antes de tudo a gente sempre deve colocar os pingos nos "is". E essa é a forma do Despudorado de agir e é a forma que a gente encontrou, por exemplo, de ter essa democracia dentro do coletivo e dar um suporte maior para o caixa.

No começo, não tínhamos um fluxo de caixa, ficávamos com medo, não sabíamos como fazer e foi dessa maneira que a gente organizou dentro do coletivo para ter movimentação financeira e suporte. O pagamento do cadastro de Microempreendedor Individual (MEI) a gente tira do caixa, somos um grupo novo, a

gente está desde 2017 juntos, então para criarmos o MEI tínhamos de saber de onde tirar esse dinheiro. Na pandemia o que pagou o nosso MEI, todos os meses, foi o caixa, se a gente não tivesse se organizado financeiramente para isso, íamos fechar em um mês. Todos os editais que a gente passa, tudo que fazemos, tudo que trabalhamos, o caixa está lá. E o caixa, também, ajuda a fazer novas construções. Não tem segredo, eu acho que o que muda de um grupo para o outro é a organização: "50% para o elenco e 50% para outras funções, etc".

No Caverna existe também essa divisão, cada um recebe a sua comissão. Quando eu cheguei no grupo não tinha caixa e eu falei sobre a importância. E o caixa foi ajudando muito na manutenção do espaço porque não é alugado, diferente do Cênicas, é a casa do ator e professor Luiz Manoel que ele transformou em um espaço cultural. A gente faz cineclube, ensaia, tem o ateliê. Então, dentro dos trabalhos do Caverna tiramos uma porcentagem do caixa para fazer manutenções, porque antes era um depósito das coisas do Luiz e de dois anos para cá a coisa vem evoluindo. Já fizemos várias limpezas no espaço, pintamos, de acordo com esse depósito de caixa, a gente conseguiu fazer várias manutenções. Tiveram coisas que o Luiz tirou do próprio bolso, porque ele mora lá e tinham coisas que o afetam diretamente. Então, não tem muito segredo não, é reservar, é entender que um caixa é uma função a mais, ele é uma pessoa a mais dentro do coletivo que precisa receber para manter tudo.

Lucas Torres - Eu falei que todo grupo de teatro é uma empresa também ou tem essa relação de empresa. Sempre vão aparecer coisas grandes e pequenas que têm que ser resolvidas e o caixa resolve. Mas, mais que isso, eu acho que a gente tem que pensar que, na verdade, o grupo necessita de investimento. Porque se eu abrir uma padaria, eu preciso ter um espaço onde vai funcionar padaria, eu preciso pensar nos balcões, nos fornos, preciso pensar no trigo que vai chegar, todas as coisas que vão chegar para que a minha padaria chegue a funcionar. E pensar também no plano de divulgação, todas essas coisas geram custos. Então, devemos pensar nessa relação do investimento inicial, fazer

com que o projeto aconteça de fato e venha a ter retorno. Muitas empresas, quando começam, têm um investimento e elas pensam quando vão ter esse retorno, primeiro do investimento inicial, para depois ter lucro líquido.

O Magiluth surgiu e a gente teve uma sorte muito grande. Quando começamos estávamos na universidade, todo mundo morava com os pais. Tínhamos uma facilidade que não precisávamos do grupo para manter a gente, a gente tinha onde morar, a gente tinha o que comer. Então, a gente jogou todo o dinheiro que tinha, que no início era pouco, mas a gente jogou para o grupo. Construímos um caixa pequenininho e também enquanto pessoas ativas do grupo, investimos nosso próprio dinheiro no grupo, para que conseguíssemos, justamente, manter o caixa sem ele baixar e íamos fazendo pequenos investimentos acontecerem da forma que era possível. É você pensar que daqui a dois anos o grupo vai começar a ressarcir. Isso é fundamental para pensar porque é um risco, mas é o risco que faz a coisa acontecer. Se a gente pensar que, na verdade, existem grandes custos e pequenos custos, a relação do MEI, do CNPJ, da xerox para você ler o texto e poder montar a peça. Essa grana que está ali pode sair do caixa do grupo ou pode sair do seu bolso, dependendo da situação.

Cada grupo tem sua realidade. Quando a gente iniciou os trabalhos, eu era estagiário, eu não pegava dinheiro do grupo, mesmo quando o grupo começou a pagar as pessoas porque eu não precisava. O grupo também era meu e eu pensava no projeto futuro e a gente ia guardando esse dinheiro para que, no futuro, a gente conseguisse fazer com que a coisa acontecesse. A gente precisa desse planejamento para que a coisa se concretize e tenha sustento.

Como Toni falou, não adianta a coisa abrir e com dois meses fechar, a gente tem que pensar nesse processo a longo prazo, de investimento de tempo, de dinheiro, de trabalho. E a gente precisa investir! É uma realidade dura porque, na verdade, quem está iniciando, geralmente, não tem grana, mas a gente precisa achar formas de investir. Quando há essa dinâmica de ver as realidades também, de entender isso, inclusive com relação às pessoas,

porque, às vezes, fulaninho tem uma condição melhor, então tá, meio que se ajusta. Já teve gente no grupo que, quando o grupo começou a receber uma grana, tinha duas outras pessoas recebendo e o resto não, sabe? Porque é justamente de você entender o que é investimento e, naquele momento, aquela pessoa podia investir. E tem a pessoa que morava de aluguel e não podia investir: "Velho, eu preciso do dinheiro para pagar, para estar aqui trabalhando". Então é uma organização que requer bom senso também. Dinheiro é importante, mas a gente não pode dizer que é tudo igual, não tem como. Cada grupo tem a sua realidade, cada pessoa tem sua realidade.

Um dos primeiros integrantes do grupo morava de aluguel, infelizmente ele acabou saindo do grupo porque a gente não tinha condições de pagar ele, o quanto ele precisava, e ele teve que arrumar outras coisas para fazer, para se manter aqui em coisas que davam dinheiro e que também precisavam do tempo dele, de disponibilidade. Ele acabou saindo, entre outras coisas, também por causa disso, porque foi uma época que todo mundo estava saindo da faculdade, o pai dele tinha falado que só ia ficar bancando-o aqui, ele era de Arcoverde, enquanto ele estivesse na universidade. Ele se formou e estava com apartamento pagando aluguel e aí, como é que ele fazia?

Acho que a gente tem que fazer esses planejamentos, se arriscar, mas tem que investir, como puder. As coisas acontecem quando a gente faz isso. E a organização, cada grupo tem que pensar qual é a melhor organização interna possível. É dar as possibilidades que a gente tem, que são as possibilidades que a gente vive. A gente já passou por alguns processos no Magiluth com relação à parte financeira, de como gerir, como eu falei já teve gente que recebeu, durante um tempo, enquanto outros não recebiam, já teve o receber por função. Hoje, a gente recebe tudo igual, todo mundo recebe igual, a gente recebe um salário, todo o dinheiro que entra, todo dinheiro mesmo, ele vai para o grupo, mas é justamente a condição que a gente tem.

Como ganhamos um salário, tem essa organização assim, todo dinheiro vai para o grupo e a gente vai lidando com as coisas a partir disso. E a parte do dinheiro que a gente tem em caixa, a gente começa a planejar o ano. O salário da gente varia de acordo com quanto a gente tem em caixa, esse ano a gente está com o caixa X, então o salário da gente, esse ano, vai ser de R\$1.500,00, ou esse ano está melhor o caixa, a gente vai receber R\$2.000,00, esse ano está ruim o caixa, então a gente vai receber R\$800,00, vai variar. Mas, justamente, a gente tem que pensar que também, além da gente, tem a dinâmica ou o grupo. Então, todo dinheiro que tem lá, não é só para pagar as pessoas, têm uma dinâmica de estrutura.

Por exemplo, a gente tem um espaço também, que é Casarão Magiluth, a gente tem que pagar o imposto de renda da empresa, tem todas as coisas que vão acontecendo e tem que ser geridas a partir da dinâmica do próprio grupo.

Já fomos chamados para um festival e o produtor disse: "Só pagamos o cachê depois que você se apresentar, com até 20 dias ou 30 dias", e aí você tem que ter um caixa no grupo para dizer assim: "Eu vou", porque assim você vai. Você vai organizar e bancar a sua ida, a sua hospedagem, para depois você receber. Se você não tivesse no caixa você não poderia ir. Você vai deixar de ganhar esse dinheiro porque você não tem um caixa para poder investir nessa história. O caixa é fundamental, a partir do que você planejou e dos imprevistos. Inclusive tem a relação também do próprio fato da montagem do espetáculo em si. Porque você vai montar um espetáculo e precisa de dinheiro para poder custear tudo. Porque, como Toni falou, nem todos os espetáculos são financiados, a gente também não aprovou os projetos, geralmente, a montagem a gente faz com recursos próprios, acreditando que quando começar a apresentar essa grana vai voltar.

Veja a possibilidade de como funciona para vocês, porque se são cinco pessoas e todas as cinco pessoas moram em aluguel, como é que a gente vai fazer para dividir o dinheiro? Vocês que têm que entender, vocês que têm de criar a própria dinâmica porque, de fato, é uma realidade difícil para a gente dizer assim: "Ah, faz dessa

forma", porque não é real. Mas o interessante é ter o caixa, senão uma coisa fica difícil de se organizar de fato.

Prof. Rodrigo Dourado - Nesse momento pandêmico não se justifica, mas vamos pensar em uma situação ideal, sem pandemia. Eu não saio de casa se não tiver passagem, não saio de casa se não tiver garantido meu lanche, não saio de casa se não tiver garantido meu cachê de ensaio, isso não faz parte da realidade do teatro da gente. Nada acontece sem um investimento, então fazer um curso, fazer a cópia de um texto, pagar passagem para ir para os festivais, tudo está no plano dos investimentos.

O teatro da gente tem muito investimento para, depois de muito tempo, conseguir um retorno e eu suspeito que é assim em todas as profissões. Você vai ter que rodar muito para depois conseguir retorno, para a gente não ficar sofrendo achando que é uma coisa exclusiva do teatro. Eu investi muito no Teatro de Fronteira, eu lembro que a primeira peça da gente, em 2009, eu investi R\$6.000,00 do meu bolso em suaves prestações, em suaves parcelas, aos poucos. Depois isso me foi pago com as participações em festivais, com as temporadas.

Esta estratégia de ter um caixa é importante porque chega um momento que esse investimento pode ser feito pelo caixa. E então, você não precisa mais tirar de si para fazer essas coisas, como Lucas explicou, como Toni explicou. No Fronteira tem uma piada que é assim: "Como que vai ser a produção desse projeto? É Banco Dourado ou não é Banco Dourado?". Chegou um momento que eu parei, e disse: "Ou a gente tem caixa, ou a gente tem um capital de giro para a gente investir ou não tem mais Banco Dourado".

Cada grupo vai fazendo a partir da sua jornada, a partir dos seus integrantes do grupo, da realidade social e econômica dos integrantes do grupo, tudo vai sendo descoberto na jornada. Agora na pandemia, por exemplo, no começo a gente passou por uma situação que era a seguinte, a gente tinha um integrante que estava em uma situação de vulnerabilidade e o auxílio emergencial do governo não saía, demos uma olhada para o caixa e dissemos: "Que tipo de auxílio interno o grupo pode criar para essa pessoa a partir

do caixa?". Então se conseguiu oferecer quatro parcelas de um valor pequeno, mas era uma manutenção para aquela pessoa, e o restante do grupo disse: "Está todo mundo em suas casas, todo mundo está com uma condição mínima de se manter, então a gente não precisa, mas essa pessoa precisa". Depois disso o caixa zerou, veio o auxílio emergencial do governo, essa pessoa conseguiu se manter com o auxílio do governo e os editais pandêmicos foram repondo o nosso caixa. Então é um jogo de cintura, é uma conta apertada, mas no final das contas a minha sensação é que ela fecha. Se você persiste, ela vai fechar, vai ter o retorno, eu sou otimista nesse ponto.

Lucas Torres - Sobre essa questão do investimento, tem uma coisa que os outros tipos de trabalhos fazem, que são tipos de feiras, exemplo: eu sou uma pessoa que trabalha com sapato e eu vou lá e pego o meu sapato e vou para feira mostrando o produto para que as pessoas tomem conhecimento e comecem a comprar do meu sapato também, porque a feira, geralmente, tem muitos sapatos. Na verdade, uma das coisas que a gente tem que começar a pensar, é pensar que o produto da gente são as apresentações, o que a gente tem para vender é o que a gente é enquanto apresentação. Acontece muito em música e, eu gosto da ideia, que é abrir o show. Ney Matogrosso vem tocar aqui e tem um espaço para abrir e eu me inscrevo para abrir o show. Eu acho que na verdade isso também é pensar em uma forma de investir no seu produto.

Às vezes, é tudo o que a gente tem, eu tenho isso, então eu chego lá e vou mostrar a apresentação para a pessoa para que aconteça. Tem alguns festivais que são pequenos, que não têm verba, mas é aí que a gente pode investir também. Se inscrever nesses festivais, fazer o festival acontecer, o pensamento pode ser: "Ah, mas é foda porque eu estou gastando dinheiro", é, mas justamente quando você faz isso em um festival que é menor, como a verba é pouca, às vezes é só um auxílio que ele dá para você estar lá, não é um cachê especificamente, mas faz com que você crie contato, que você crie relações. Você consegue inclusive ganhar currículo. Isso gera a rede de contatos do teatro.

Em um momento a gente tinha espaço e perdeu o espaço e depois conseguiu outro. Mas nesse intervalo a gente chegou e falou com o Toni: "Toni, a gente está sem espaço", e Toni respondeu: "Oh, o aluguel daqui é tanto, mas como vocês são de casa, vamos fazer o seguinte, vamos fazer um valor do aluguel por tanto". Por isso, a rede que você está inserido é muito importante. Inclusive eu queria aproveitar a oportunidade para agradecer a Toni, pois basicamente, quase todo o espetáculo *O ano que sonhamos perigosamente* (2015) foi construído no espaço de Toni. Outra parte foi no Centro Apolo Hermilo, mas grande parte foi lá.

Se você chegar e você não fez nada nunca, e chegar para alguém e disser: "Me dá um espaço?", a pessoa não vai saber quem é você e não vai dar. Então, você mostra a cara, as coisas vão acontecendo, vão aparecendo. Então, onde tiver brecha se meta e mostre o seu trabalho, vai mostrando e vai fazendo. Eu acho que o importante é não ficar parado.

Prof. Rodrigo Dourado - Esse lugar das redes é super importante, foi muito bom esse posicionamento do Lucas. Eu sinto que tem uma ausência da juventude para dialogar com a velha guarda e se posicionar, dizer que teatro é esse novo que está vindo, e também cobrar os seus direitos, se empoderar dos instrumentos, se apropriar dos instrumentos políticos. Agora está acontecendo uma eleição do Conselho Estadual de Cultura, está a maior polêmica isso. Eu mandei para os grupos da universidade: "Olha, se inscrevam, tentem participar efetivamente dessa eleição". Não sei se alguém atendeu a essa chamada, mas é isso, se fazer ver, se fazer representar nos espaços políticos de decisão.

Circular não é só circular pelas mesas de bar, que essas são maravilhosas, são espaços políticos incríveis, faz o seu trabalho ser conhecido e dialogar com as pessoas, mas circular pelos espaços dos fóruns. Tem um debate sobre Funcultura? Vai lá. Tem um debate sobre o Sistema de Incentivo à Cultura (SIC) municipal? Vai lá. Debate sobre o Conselho Estadual de Cultura? Vai lá. Porque se a gente ficar fechado nos nossos espaços, fazendo teatro e não se articular com as pessoas, ninguém vai nos conhecer realmente.

Encaminhando para o final queria agradecer por essa disponibilidade, esses diálogos nessa disciplina foram muito importantes para estabelecer conexões com a realidade teatral da cidade, para sair dos muros da universidade, para a gente se encontrar, para a gente aprender com a prática de quem está na lida fazendo, sair um pouco dos livros e das teorias, para aprender com quem põe a mão na massa. Então, muito obrigado, vocês foram muito generosos com a gente. Passo para vocês convidados.

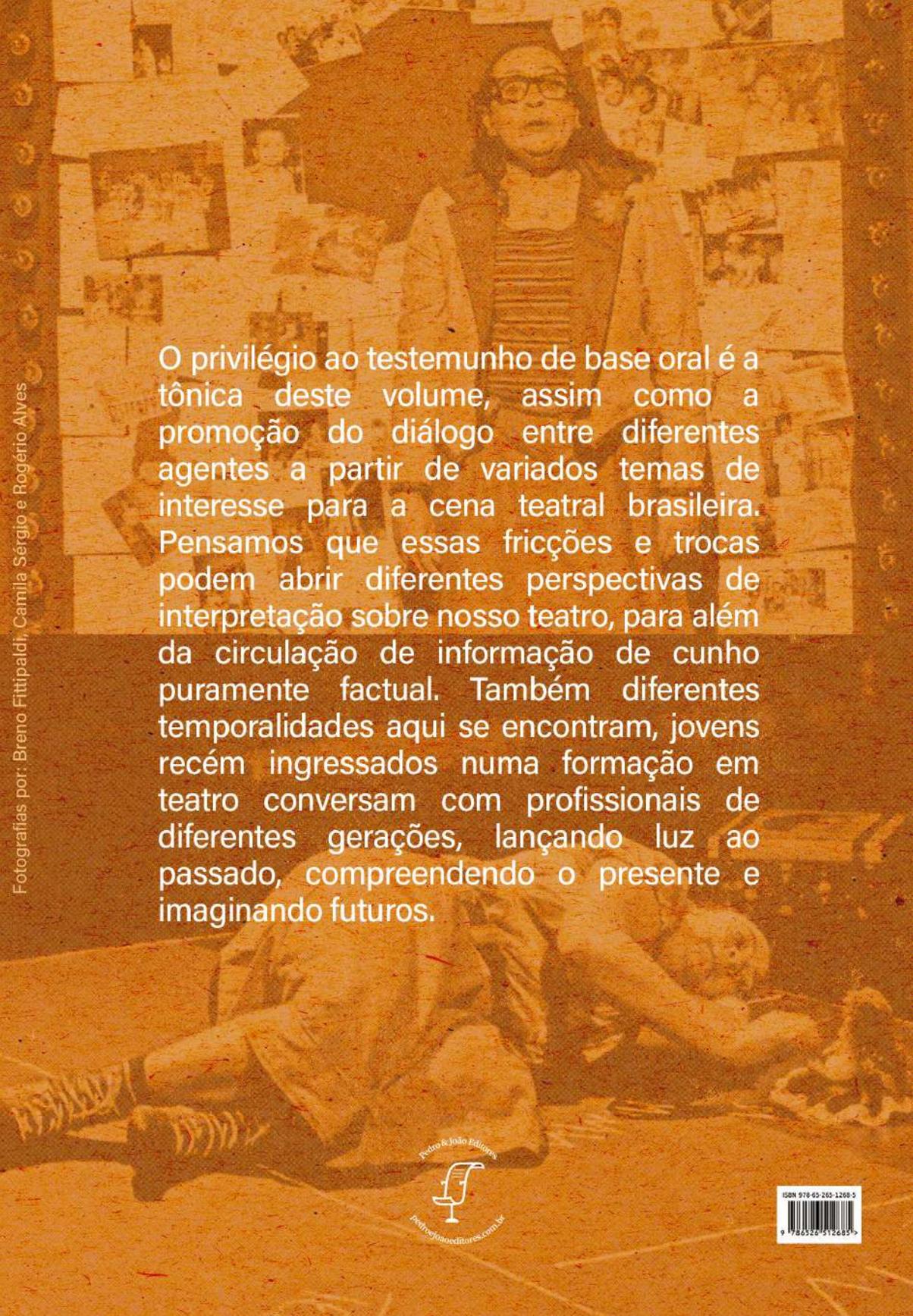
Toni Rodrigues - Para fortalecer a classe como um todo, a gente tem que assistir teatro. Tem muitos trabalhos na cidade e a gente que faz teatro tem que assistir, tem que valorizar o trabalho do colega, ver os trabalhos que estão acontecendo na cidade, conhecer essa produção da cidade que você está inserido. Assistir aos trabalhos, também, das escolas porque você assistindo você fortalece a rede, fortalece o mercado e ajuda nesse trabalho de capilarizar realmente a informação e fazer com que essa plateia cresça. Eu busco assistir muita coisa e olha que eu não assisto tudo que eu gostaria, mas sempre que posso estou indo ver uma estreia de um colega, ver um trabalho pedagógico de alguma escola. Eu sempre estou indicando quando tem um trabalho de um grupo, indico para os meus alunos, eles vão e assistem, falam sobre o teatro e passam a semana falando sobre esse espetáculo. Isso é fundamental e só vai nos fortalecer. Vão assistir aos trabalhos de grupos, assistam o que está sendo feito na cidade. Vocês fazem parte de um mercado, vocês fazem parte de uma classe artística da cidade do Recife.

Eu estou muito contemplado e feliz de estar aqui com vocês. O convite veio e eu me organizei para estar livre com vocês aqui porque eu acho muito importantes esses encontros. Achei muito importante estar dialogando, estar falando sobre a nossa arte, o nosso ofício, eu acho que a gente só tende a crescer. A gente está de portas abertas. Vocês podem entrar em contato diretamente comigo, a gente está para acolher os artistas sempre, na medida do possível, para poder fazer com que a gente fortaleça enquanto coletivo, o coletivo dos artistas. Então, vocês que estão iniciando,

não têm espaço para ensaiar, têm que começar a tentar procurar esse espaço, a gente sempre busca acolher, sempre que pode, dando as melhores condições possíveis. Então o Espaço Cênicas está lá aberto para vocês mostrarem seus trabalhos, ensaiarem. Então vamos fazer com que a gente consiga se fortalecer. Muito obrigado, eu estou muito honrado de estar aqui hoje.

Lucas Torres - Eu queria agradecer a Toni, você já foi de extrema importância para a gente, abriu a porta da sua casa e fico muito grato por tudo e também feliz por estar aqui com você. A Brunna, qualquer coisa pode contar com a gente. Estamos com o Casarão Magiluth, por enquanto está fechado, mas estamos tentando naquela guerrilha, tentando manter aberto ainda. Quem sabe quando tudo voltar a gente vai estar com o espaço, que é um espaço bem múltiplo, dá para fazer muita coisa. Obrigada a todo mundo pela atenção e tudo que o pessoal falou para fechar é de fato importante. Então vamos ficar atentos, fortes e vamos em frente, força e se cuidem.

Brunna Martins - Eu queria também agradecer o convite, foi muito importante essa troca, foi muito gostoso ouvir também os parceiros, Lucas, Toni que eu estava com saudade. E vocês também, nessa interação no *chat*, eu estava de olho aqui também. Lembro as falas e reforço Toni sobre a necessidade de assistir, de nos assistir. Essa pandemia, independente de todas as coisas, nos deu uma possibilidade de assistir e ter muita coisa para assistir a qualquer momento. No audiovisual se perde do teatro o imediatismo, esse lugar da novidade do dia, mas, ao mesmo tempo, também nos deu oportunidade de assistir várias coisas. Então assistam, tem muita gente produzindo, Aldir Blanc veio e deu essa possibilidade de muita gente produzir, então contemplem. Gratidão mesmo.



O privilégio ao testemunho de base oral é a tônica deste volume, assim como a promoção do diálogo entre diferentes agentes a partir de variados temas de interesse para a cena teatral brasileira. Pensamos que essas fricções e trocas podem abrir diferentes perspectivas de interpretação sobre nosso teatro, para além da circulação de informação de cunho puramente factual. Também diferentes temporalidades aqui se encontram, jovens recém ingressados numa formação em teatro conversam com profissionais de diferentes gerações, lançando luz ao passado, compreendendo o presente e imaginando futuros.