



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

CARLA CECI ROCHA FAGUNDES

**EDIÇÃO E CRÍTICA FILOLÓGICA DE *PAU E OSSO S/A* DO AMADOR
AMADEU: O TEATRO AMADOR EM CENA**

Salvador
2014

CARLA CECI ROCHA FAGUNDES

**EDIÇÃO E CRÍTICA FILOLÓGICA DE *PAU E OSSO S/A DO AMADOR*
AMADEU: O TEATRO AMADOR EM CENA**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras, do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitC), da Universidade Federal da Bahia (UFBA), como requisito para a obtenção do grau de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Rosa Borges

Salvador
2014

Sistema de Bibliotecas da UFBA

Fagundes, Carla Ceci Rocha.
Edição e crítica filológica de *Pau e Osso S/A do Amador Amadeu* : o teatro amador em cena /
Carla Ceci Rocha Fagundes. - 2014.
164 f. : il.

Anexos em DVD.

Orientadora: Profª. Drª. Rosa Borges.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2014.

1. Filologia. 2. Crítica textual. 3. Teatro amador. 4. Teatro(Literatura) - Censura.
I. Borges, Rosa. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - 410
CDU - 801

*A minha mãe, Astéria Fagundes, por ser sempre luz na
minha vida, guiando os meus caminhos e me tornando
consciente de que nunca estou só.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, por todas as bênçãos dessa vida.

A minha família, principalmente ao meu pai Ubirajara Fagundes, por acreditar sempre no meu sucesso, aos meus amados irmãos Ubirajara Luiz, Carlos Eduardo e Marcus Vinicius, pela fraternidade constante. A minha sobrinha Manuela pelo imensurável amor.

A Rosa Borges, minha orientadora, pela dedicação constante e por ter me ensinado a pesquisar, a aprender e a ensinar.

A Rogério Menezes e a Fernando Fulco pela disponibilidade em colaborar com essa pesquisa.

A minha amiga querida Jamile Lima, pela força fraterna. A Ivo Falcão, meu grande amigo, sempre cúmplice e incentivador. A Liliam Lima, amiga que dividiu comigo as dores e as alegrias dessa jornada. Às amigas Talita Rocha e Amanda Reis por estarem sempre presentes.

Aos integrantes da Equipe Textos Teatrais Censurados – ETTC, principalmente aos amigos Alan Nunes e Eduardo Dantas pela alegria, pelo carinho; a Ludmila Antunes, Isabela Almeida, Mabel Mota, Williane Côroa e Débora Souza pelo exemplo; a Caroline Borges e Dâmaris Carneiro pelo auxílio em tantos momentos.

Aos companheiros filológicos Jaqueline Oliveira, Flávia Calcabrine, Marla Silva, Amanda Aleluia, Luana Santos e Gustavo Matos pelos dias de alegria. A Taísa Patrício pela ajuda valiosa com o *Abstract*.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, pela bolsa para a realização desta pesquisa.

Aos meus alunos por, mesmo nas horas mais penosas, darem sentido a essa caminhada.

RESUMO

No âmbito da dramaturgia baiana, produzida durante a década de 1970, período em que a sociedade vivia, politicamente, sob regime ditatorial, destaca-se a atuação dos grupos de teatro amador. Imbuídos de uma ideologia que privilegiava a abordagem de temas relacionados à crítica social, tais grupos lutavam pela popularização da arte teatral. Nesse contexto, apresenta-se o **Amador Amadeu**, grupo atuante na Bahia, entre 1975 e 1978. Fazem parte da produção dramática do grupo os textos teatrais *Pau e Osso S/A*, *Gran Circo Raito de Sol ou Gran Circo Latino Americano* e *O Cabaret O Segredo de Laura apresenta: Xô, galinha show*. Desse dossiê, recortou-se para edição e estudo o texto *Pau e Osso S/A*. Desse modo, neste trabalho, em perspectiva filológica, na vertente da Crítica Textual, buscou-se editar e examinar os processos de produção, transmissão e circulação de *Pau e Osso S/A*, analisado como processo e produto de determinada configuração sócio-histórica, política e cultural, lendo, na trama do texto, o teatro amador. Como resultado da pesquisa, têm-se a edição interpretativa e o estudo crítico do texto selecionado, o que possibilita a reflexão acerca da prática censória e de suas consequências para a produção dramática baiana.

Palavras-chave: Filologia. Crítica Textual. Teatro Amador. Texto Teatral Censurado.

ABSTRACT

Under the dramaturgy produced in Bahia during the decade of 1970, period where society lived, politically, during the dictatorial regime, is noteworthy the action of amateur theater groups. Imbued for an ideology that favored the approach of themes related to social criticism, such groups fought for the popularization of the dramatic art. In this context, it highlights the **Amador Amadeu**, an active group in Bahia, between the years of 1975 and 1978. It is part of the drama production of this group the theatrical texts *Pau e Osso S/A* (1975), *Gran Circo Raito de Sol ou Gran Circo Latino Americano* (1976) and *O Cabaret O Segredo de Laura apresenta: Xô, galinha show* (1978). From this dossier we extracted the text *Pau e Osso S/A* for edition and study. Thereby, on this work, in a philological perspective, on the branch of Textual Criticism, we sought editing and examining the processes of production, transmission and circulation of *Pau e Osso S/A*, analyzed as process and product of certain socio-historical, political and cultural configuration, reading, on the text's web, the amateur theater. As a result of this research, we have the interpretative edition and the critical study of the selected text, allowing a reflection about the censorial practice and its consequences for the dramaturgic production from Bahia.

Key-words: Philology. Textual Criticism. Amateur Theater. Censored Theatrical Text.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
2 UMA CARACTERIZAÇÃO DO TEATRO AMADOR	14
2.1 O TEATRO AMADOR NO BRASIL	14
2.2 O TEATRO AMADOR NA BAHIA	28
2.3 O GRUPO AMADOR AMADEU	44
3 UM DOSSIÊ, UMA HISTÓRIA: PELO VIÉS DA CENSURA	52
3.1 DOCUMENTOS DO PROCESSO CENSÓRIO DE <i>PAU E OSSO S/A</i>	65
3.2 DOCUMENTOS DO PROCESSO CENSÓRIO DE <i>GRAN CIRCO RAITO DE SOL OU GRAN CIRCO LATINO AMERICANO</i>	69
3.3 DOCUMENTOS DO PROCESSO CENSÓRIO DE <i>O CABARET O SEGREDO DE LAURA APRESENTA: XÔ GALINHA, SHOW</i>	77
4 A EDIÇÃO E CRÍTICA FILOLÓGICA DE <i>PAU E OSSO S/A</i>	82
4.1 HISTÓRIA DO TEXTO	82
4.2 EDIÇÃO INTERPRETATIVA	97
4.2.1 Critérios adotados	97
4.2.2 Texto crítico e aparato	100
4.3 LEITURA CRÍTICA DE <i>PAU E OSSO S/A</i>	143
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	154
REFERÊNCIAS	156
ANEXOS (DVD)	164

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este trabalho tem por objetivo colocar na cena da discussão o Teatro Amador, em especial, o grupo Amador Amadeu, que teve como líder Rogério Menezes. A produção dramaturgica do referido grupo, no contexto da ditadura militar na Bahia, integra o fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), no Arquivo Nacional, em Brasília.

Tais textos, bem como toda a documentação censória, possibilitam atualizar a memória teatral no que tange ao teatro amador na Bahia, em tempos ditatoriais. Assim, no Campo dos Estudos Filológicos, tomam-se os textos teatrais censurados, a documentação censória, as matérias de jornal e entrevistas para, a partir da materialidade textual e da historicidade do leitor, formular uma proposta de edição e de estudo que considerará um dos textos produzidos pelo grupo Amador Amadeu, *Pau e Osso S/A*.

O estudo aqui desenvolvido pautou-se, portanto, na visão do texto relacionado à sua materialidade e aos seus processos de produção, transmissão e circulação. Essa foi a postura assumida, pois considera-se aqui a leitura dos textos como uma prática histórica e social, e compreende-se ainda que estes “não existem fora dos suportes (sejam eles quais forem) de que são veículos [...], [pois] o ‘mesmo’ texto, fixado em letras, não é o ‘mesmo’ caso mudem os dispositivos de sua escrita e de sua comunicação” (CHARTIER, 2002, p. 61-62). A partir dessa concepção, as intervenções e as mediações que envolvem a história de um texto, caracterizam o processo de leitura, significando e ressignificando os textos.

O estudo e a edição de *Pau e Osso S/A* se farão a partir do aporte teórico-metodológico da Filologia como Crítica Textual, o que, na contemporaneidade, circunscreve-se como um espaço no qual o texto é visto e interpretado, levando-se em conta suas histórias de leitura e as práticas culturais que o compõem, caracterizando-o como materialidade plural.

No que tange à caracterização dessa área como prática editorial, sabe-se que a mesma possui, cada vez mais, a preocupação com os processos textuais, tendo em vista os diferentes suportes de sua produção e também os momentos históricos nos quais essas relações se configuram, sendo importante, para tanto, a realização de leituras críticas que se ocupem da análise das possibilidades e marcas atinentes aos diferentes processos e mediadores da produção, transmissão e circulação textual.

Assim, pode-se entender a Crítica Textual (Filologia *stricto sensu*) como um feixe de práticas de leitura, interpretação e edição que, a um só tempo, consideram como objeto, de modo indissociável, **língua**, **texto** e **cultura**. Tem

por objetivo a compreensão e estudo dos processos (i) de produção das práticas de cultura escrita; (ii) de transmissão histórica dos textos; (iii) de circulação social do texto, (iii) recepção e reconfigurações que uma dada época constrói para o texto (MACKENZIE, 2005) (BORGES; SOUZA, 2012, p. 21, grifo do autor).

Nessa abordagem da Filologia como Crítica Textual, a busca pelo original e a intenção de “higienizar” os textos perdem importância diante da noção de que as materialidades textuais devem ser avaliadas em seu caráter múltiplo, sendo as mudanças encontradas nos diferentes testemunhos da tradição capazes de, por sua vez, apresentar as diversas maneiras com as quais uma sociedade, em determinada época e contexto social e político, compreendeu e ressignificou um texto (BORGES; SOUZA, 2012).

Diante disso, o filólogo tende a assumir um papel questionador e reflexivo, tendo em vista “o seu estatuto [...] de crítico” (PICCHIO, 1979, p. 212-213), com trabalho pautado em uma prática interpretativa, aqui denominada de Crítica Filológica, perspectiva que

[...] objetiva a leitura dos textos a partir das coordenadas e diretrizes histórico-culturais que os tornaram possíveis [...], e configura-se a partir da leitura do ‘devir’ textual, entre fendas de rasuras que abrem espaço para a produção do texto, mas também do não-texto, entre atos de censura, como os que decorrem dos vários “cortes” dos técnicos de censura do Governo Militar do Brasil (BORGES; SOUZA, 2012, p. 58-59).

Assim, no campo da Filologia Textual recortou-se para estudo e edição o texto teatral *Pau e Osso S/A*. Produzido e encenado em 1975, tal texto foi censurado, apresentando cortes a algumas cenas, tendo a sua exibição permitida apenas para maiores de 14 anos. Deste modo, considerando as características que particularizam essa materialidade textual, foi necessária uma tomada de posição que considerasse as suas especificidades e o contexto em que esta se inscreve: o espaço teatral. Este exercício se faz ainda mais necessário quando se considera o trabalho aqui realizado com o texto teatral censurado, no âmbito de pesquisa da Equipe Textos Teatrais Censurados (ETTC).

O Grupo de Edição e Estudo de Textos, por meio da Equipe Textos Teatrais Censurados (ETTC), coordenado pela Profa. Dra. Rosa Borges, da Universidade Federal da Bahia, privilegia o trabalho com o texto teatral que traz as marcas da censura, seu principal objeto de estudo. As atividades da equipe ETTC se iniciaram em 2006, e, desde então, foram compostas, principalmente, pelos exercícios de edição e estudo dos textos teatrais produzidos na Bahia e submetidos à Censura Federal. Fazem parte da equipe pesquisadores de iniciação científica, mestrandos e doutorandos. Tais estudiosos têm se

deparado com diversas situações textuais, referentes, especialmente, à produção, transmissão e recepção do texto teatral censurado, que, nesses processos de mediação, são manipulados por diversos sujeitos, tais como: autor, diretor, ator e, especialmente, do censor.

A ETTC considera, portanto, os textos teatrais censurados como registros da Literatura Dramática produzida na Bahia, durante a ditadura militar, sendo tais textos capazes de possibilitar a diferentes leitores, o conhecimento acerca da cultura e da sociedade baiana daquele período.

Do ponto de vista material, adverte-se que o texto teatral coincide com o *script* da peça, que pode ser definido, por sua vez, como uma unidade textual composta de um título e conteúdo que pode ser de responsabilidade individual ou coletiva. Contudo, do ponto de vista textual, apresentam uma versão tida como final, correspondente ao espetáculo, enviada à Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) e ao Departamento de Polícia Federal (DPF). Considerando essas duas acepções, os textos teatrais censurados se configuram como materialidades textuais que podem ser tomadas para estudos e edições, atividades realizadas no âmbito da ETTC.

As significações atribuídas ao texto teatral, apresentadas acima, explicam-se, pois, este se configura como uma materialidade diferenciada, já que possui um aspecto, em geral, instável e inconcluso. Diante disso, Grésillon (1995, p. 271) afirma que os “próprios autores reconhecem implicitamente, por sua prática, que, em matéria de escritura teatral, tem dificuldade em admitir que a obra tenha realmente chegado a seu termo”.

O trabalho com *Pau e Osso S/A* exigiu, portanto, o estabelecimento de diálogos e o cuidado quanto ao tratamento material e imaterial a ele concedido, já que, como texto teatral, escrito no contexto de uma criação coletiva e resultado da relação entre escrita e encenação, ele carrega consigo a ideia de inacabado e inconcluso, que marca o gênero teatral. Conforme afirma Santos (2008, p. 2665): “[...] o texto é, no teatro, uma obra aberta, sempre sujeito às transformações de várias mãos, a começar pela do dramaturgo e do diretor”. *Pau e Osso S/A* é também, além de texto teatral, materialidade censurada, configuração que o particulariza ainda mais, pois, os textos teatrais censurados são:

[...] preparados para serem encenados e marcados pela ação dos censores, através de cortes, da proibição, total ou parcial, revelam características do período da ditadura militar na Bahia, expressas tanto pelo dramaturgo, responsável pelo texto, quanto pelo censor, que controla o que pode ou não ser dito. [...] São comumente textos escritos a várias mãos, e que, partindo-se de seu processo de

produção até uma possível publicação, recepção e circulação, tomam rumos diferentes (SANTOS, 2009, p. 6).

Assim, trabalhar com um texto desse tipo exige do editor crítico alguns cuidados no que tange às atividades, como a seleção do texto de base, não mais representativo da última vontade do autor ou próximo de uma pretensa originalidade, mas sim aquele escolhido de acordo com critérios filológicos rigidamente estabelecidos, através dos quais se faça possível a fixação de um texto crítico, que virá a ser, posteriormente, utilizado para diferentes estudos e edições. Esse comportamento se faz necessário, pois, consoante Santos (2009, p. 6):

[...] no âmbito dos textos teatrais, em que não se pode manejar um conceito claro de original, tem-se um delicado problema crítico está-se diante de uma tradição textual, dinâmica e disposta em estratos, não devendo o filólogo em sua tarefa editorial fundi-los em um só texto, mas confrontá-los, considerá-los individualmente.

Desse modo, interessou, neste trabalho, estudar a tradição textual, em sua multiplicidade e em suas diferentes versões e materialidades, sendo os textos teatrais censurados lidos aqui como uma construção social, um produto e, ao mesmo tempo, produtor de cultura (SANTOS, 2008), que oferece subsídios para estudo de determinada época e lugar nos qual o texto se inscreve, apresentando os diálogos existentes entre cultura, ideologia e história.

A partir do ponto de vista adotado, portanto, interpreta-se o documento como resultante “de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais [...] continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio” (LE GOFF, 1996, p.476).

Assim, a análise quanto ao processo de transmissão, circulação e recepção do texto teatral *Pau e Osso S/A*, em relação à sua documentação paratextual, aqui mais especificamente representada pelos documentos censórios, matérias de jornal e entrevistas, faz-se necessária e importante, pois almeja, em linha gerais, atualizar a memória teatral baiana, através do estudo e da edição de um texto teatral que se inscreve como produção do teatro amador, foco desse trabalho.

Desse modo, esse trabalho se constitui de três seções, a saber: 1) **Uma caracterização do teatro amador**, na qual se configurará o teatro amador desenvolvido no Brasil e na Bahia, com destaque para o grupo Amador Amadeu; 2) **Um dossiê, uma**

história: pelo viés da censura, em que se reflete sobre a censura à dramaturgia do grupo Amador Amadeu; 3) **A edição e crítica filológica de Pau e Osso S/A**, com informações acerca da história da transmissão do texto a ser editado (*Pau e Osso S/A*), trazendo ainda os critérios adotados na edição e o texto crítico. A essas partes juntam-se as Considerações iniciais, as Considerações finais, Referências e Anexos (em DVD).

2 UMA CARACTERIZAÇÃO DO TEATRO AMADOR

Começa-se a exposição do assunto realizando uma caracterização do teatro amador, que levará em conta a organização política e social assumida pelos grupos e a apresentação dos problemas por eles enfrentados, entre as décadas de 1920 e 1980. Haverá, portanto, uma abordagem considerando tanto o contexto nacional, com atenção especial para as atividades dos amadores nos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo, regiões responsáveis por impulsionar o movimento amador no país, quanto no contexto baiano, com a configuração do grupo Amador Amadeu.

2.1 O TEATRO AMADOR NO BRASIL

O Regime Militar, vigente entre 1964 e 1985, no Brasil, representou um importante período da história do país, no qual a sociedade viveu sob o domínio da censura, que cerceou artes como a música, o cinema, a literatura e o teatro. O então regime político instaurado no país, de cunho ditatorial, violava os princípios básicos da democracia, atuando de forma autoritária.

Nesse contexto, a década de 1970 é considerada como o período de maior repressão, isso porque, após 1968, com a agitação estudantil, desencadeada naquele momento, o governo decretou o AI-5¹, Ato Institucional que se sobrepôs à Constituição de 1967, bem como às constituições estaduais, dando poderes extraordinários ao Presidente da República e suspendendo várias garantias constitucionais.

A partir de então, o governo aumentou o controle sobre a sociedade, “as prisões se multiplicaram, as torturas se intensificaram, com métodos aperfeiçoados, e as execuções secretas tornaram-se prática comum” (MACIEL, 2005, p. 105). Assim, ao que parecia, naquele momento, o AI-5 representou o nível máximo da repressão e da censura que o regime militar poderia alcançar.

¹ O Ato Institucional nº 5, AI-5, baixado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva, foi a expressão mais acabada da ditadura militar brasileira (1964-1985). Vigorou até dezembro de 1978 e produziu um elenco de ações arbitrárias de efeitos duradouros. Definiu o momento mais duro do regime, dando poder de exceção aos governantes para punir arbitrariamente os que fossem inimigos do regime ou como tal considerados. O ano de 1968, "o ano que não acabou", ficou marcado na história mundial e na do Brasil como um momento de grande contestação da política e dos costumes (D'ARAÚJO, 2014).

O plano da cultura, naqueles anos se caracterizou pela presença absoluta da censura. Tudo era censurado – jornais, livros, filmes, mas principalmente peças de teatro. O crítico José Arrabal declara, em seu ensaio sobre o teatro brasileiro nos anos 70: ‘Nunca, em toda a história de nossa formação social, foram proibidos tantos textos dramáticos e tantos espetáculos de teatro’. Pois é: a principal mania dos censores da época era censurar teatro. O número de peças que, no Brasil, foram cortadas, mutiladas e simplesmente proibidas parece incalculável (MACIEL, 2005, p. 105).

Nesse contexto de restrições em que vivia a sociedade brasileira, sabe-se, portanto, que o teatro foi um dos campos que mais sofreram com a ação dos órgãos censórios. Tendo chegado ao Brasil no século XVI, através dos jesuítas, com o objetivo de propagar a fé católica, da metrópole portuguesa para a colônia brasileira, a arte teatral, somente a partir da década de 1940, se firmaria no cenário brasileiro, despontando com uma variedade de temas.

Desse modo, durante toda a década de 1950 e 1960, o teatro se popularizou em grande parte do território brasileiro. A mudança dessa perspectiva ocorreu, no contexto da Ditadura Militar, quando o teatro se tornou uma forma de expressão artística e também política, em face da repressão, característica daquele período. “Não se esperava que [...] o teatro brasileiro fosse conhecer nos anos 70 um período de grande criatividade, mas isso também aconteceu – e exatamente em relação à necessidade de lidar com a censura ditatorial” (MACIEL, 2005, p. 106). De acordo com Michalski (1989, p.10),

no momento em que o golpe de 1964 veio interromper o seu fluxo de desenvolvimento e fixar as novas regras do jogo para o seu futuro caminho, o teatro estava no auge de uma sucessão de movimentos renovadores, que há cerca de quatro séculos vinham modificando radicalmente a sua face.

Nesse momento, a dramaturgia presenciou uma ruptura com o modelo praticado pelos grupos de teatro até então, incorporando, assim, diversas tendências, estéticas e ideológicas. Desse modo, pode-se afirmar que, naquela época, o Brasil possuía três tipos de teatro. O primeiro era tido como convencional e ligado à busca de valores estéticos e comerciais, visava atrair o grande público, sendo o preferido pela crítica especializada. O segundo tipo era produzido por uma geração mais jovem, com preocupações sociais e políticas, e tinha o objetivo de transformar a realidade brasileira, promovendo a sua humanização. Enquanto isso havia uma terceira orientação, chamada alternativa de vanguarda, que rompia com o realismo e a estética dos tipos anteriores, buscando uma estilização teatralista, com enfoque na apresentação (MACIEL, 2005).

Poder-se-iam enquadrar neste segundo tipo de teatro as atividades dos chamados grupos amadores, que defendiam a emergência de um teatro mais voltado para o popular, com engajamento social e político.

É inegável o papel dos amadores e dos estudantes no processo de mudança por que passou o teatro no Brasil. Por meio dos grupos teatrais de amadores e de estudantes é que se deram os passos mais seguros no caminho da renovação do teatro brasileiro. A partir da década de quarenta, surgem de Norte a Sul do país grupos de artistas interessados em fazer teatro com preocupações idênticas: colocá-lo noutro patamar formal e temático. Com suas ações, terminam deflagrando uma nova prática que resulta na transformação consistente da cena brasileira (LEÃO, 2006, p. 70).

De acordo com Silva (2012), a denominação teatro amador abrangeria todo o teatro produzido sem pretensões de retorno financeiro ou mesmo de distribuição dos recursos entre seus realizadores.

O início das atividades do teatro amador no Brasil se deu durante a década de 1930, quando alguns problemas assolaram o espaço artístico do teatro brasileiro, tanto no contexto econômico quanto estético. Neste momento, o país estava envolto em um grande movimento de disseminação do cinema entre a população, que passou a considerar aquela como uma das principais fontes de lazer, em detrimento dos espetáculos teatrais (PRADO, 2001).

Desse modo, esperava-se que o teatro mostrasse uma nova formatação a fim de atrair o público que vinha sendo cooptado por outras formas de arte e entretenimento, nesta nova formatação a intenção era de que fossem superadas as formas de representação e organização vigentes até aquele momento, haja vista o fato de que o teatro não oferecia mais os mesmos rendimentos financeiros de outrora.

Na contramão desse movimento de aparente declínio pelo qual passava o teatro profissional, eis que surgem os grupos amadores, que encontraram um meio para atrair a atenção do público, através da produção de um teatro mais artístico, sem preocupações financeiras e com objetivos mais profundos do que apenas o mero entretenimento. “A arte de representar e a dramaturgia nacional precisavam de menos, e não de mais profissionalismo” (PRADO, 2001, p. 38).

Na conjuntura dessas transformações começaram a surgir os grupos de teatro amador, compostos, inicialmente, por estudantes, universitários e/ou secundaristas.

Inúmeros grupos teatrais formados essencialmente por estudantes, tais como o Teatro Universitário (TU), de São Paulo; o Teatro do Estudante (TEB), do Rio de Janeiro; a União Estadual dos Estudantes (UEE), de Porto Alegre e o Teatro do Estudante (TEB), de Florianópolis, entre muitos outros do país, buscaram, nas

décadas de 1930 e 1940, uma alternativa teatral frente ao que se configurava no teatro profissional brasileiro (ALMEIDA, 2007, p. 58).

Imbuídos desse lema de renovação, os grupos amadores deram novos tons ao teatro brasileiro. Nesse contexto, destaca-se, em 1943, a montagem do espetáculo *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, pelo grupo Os Comediantes, com direção do polonês Zbigniew Ziembinski e a montagem de *Hamlet*, em 1948, pelo Teatro do Estudante do Brasil, grupo amador carioca que era, àquela época, dirigido pelo encenador alemão Hoffmann Harnisch (1893 – 1965) (SILVA, 2012).

A seguir, a partir das décadas de 1950 e 1960, o teatro brasileiro assistiu a um importante movimento de profissionalização, contando com o surgimento de importantes grupos, porém, pode-se notar que estes vinham marcados com as características dos amadores, que ainda permaneciam em atividade, paralelamente, no contexto nacional. Pode-se observar que nessa fase de afirmação do teatro profissional houve a supremacia do drama e da tragédia face ao gênero musical, isso porque a estrutura dos gêneros dramáticos e trágicos exigiam uma estrutura menos onerosa que os espetáculos musicais.

Nesse momento também, como o público teatral estava em franca redução, os espetáculos passaram a ser apresentados em casas menores, fato que incentivou o surgimento de novas possibilidades de interpretação, com experiências mais voltadas para o intimismo e a verossimilhança. Não havia mais o foco em apenas um ator, considerado como mais importante para o grupo, entraram em cena também outros agentes, tais como encenadores, cenógrafos, figurinistas e técnicos.

Do ponto de vista da atuação, um universo de possibilidades teve lugar; pois os atores por estarem diretamente em contato com os encenadores, conheceram e trabalharam, pela primeira vez em palcos brasileiros, com movimentos como o Naturalismo, o Simbolismo e o Expressionismo, entre outros. Possibilidades muito maiores do que tinham os atores da geração anterior, que basicamente só conheciam a Comédia de Costumes brasileira. Naquele momento da história nacional, no que se refere à constituição dos grupos amadores, temos importantes registros desses movimentos relacionados aos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, que, àquela época, dominavam a cena cultural e política brasileira.

No que tange à cidade de São Paulo, o teatro só começaria a ganhar importância na vida social a partir do início de século XX, através de um teatro comercial, denominado oficial e fortemente marcado pelas características portuguesas. Porém, havia também no contexto paulista um outro tipo de teatro, presente no circuito alternativo, produzido pelos

grupos amadores, e caracterizado por representar não apenas um meio de comunicação entre os paulistas, mas também, e principalmente, entre os imigrantes recém-chegados a São Paulo (FÍGARO, 2009).

Marcos históricos, datados do final do século XIX, tais como a abolição da escravidão e o crescimento através do café, proporcionaram para a cidade de São Paulo ganhos econômicos e populacionais, tendo em vista o grande contingente de imigrantes que chegaram para morar e trabalhar em solo paulista. Através destes imigrantes foi iniciada a prática de uma arte teatral amadora na cidade.

O teatro amador exerceu um papel importante para o perfil socioeconômico da cidade de São Paulo, por meio dos imigrantes que passaram a integrar a população paulista. Haveria, então, a denominação de um circuito alternativo e popular, no qual atuavam os grupos amadores paulistas. De acordo com Fígaro (2009, p. 5), esse circuito alternativo era assim chamado porque era

[...] diferente do profissional e oficial, que recebia destaque na imprensa e que montava suas produções nos teatros profissionais. Popular porque produzido, encenado e fruído pelas camadas populares, chamadas por Gramsci de classes subalternas. Constituiu-se esse como modo próprio de garantir lazer, cultura para aqueles que não pertenciam às elites intelectual e econômica da cidade. Ou seja, não pertenciam à esfera do poder hegemônico.

Esses grupos amadores paulistas, formados por imigrantes, pertencentes às classes operárias, eram bastante perseguidos pela censura, haja vista o fato de terem forte relação com grupos sindicais e anarquistas, o que, muitas vezes se podia flagrar nas produções levadas ao palco, pois estas buscavam incitar a reflexão política e social. Desse modo, ainda que tenham sido cerceados, os grupos amadores não deixaram de produzir, disseminando a cultura popular e fortalecendo a ação dos grupos de imigrantes na cidade, que continuava em franco crescimento.

Destarte, a cena amadora paulista não era formada apenas pelos imigrantes, também havia os grupos amadores formados por estudantes, secundaristas e universitários, e produzido em espaços como igrejas, associações de bairros, clubes esportivos, associações beneficentes etc. Os grupos amadores assumiram, no contexto de desenvolvimento econômico e cultural da cidade de São Paulo, um papel social importante para a população, produzindo espetáculos teatrais que ultrapassavam os limites da diversão, transformando-se em uma forma de exercício da cidadania.

No Rio de Janeiro das décadas de 1920 e 1930, além do teatro tido como de variedades ou comercial, que alcançava grande sucesso entre a população, havia outros modos de produção teatral, que tiveram que lidar com um contexto mais hostil no que se refere à crítica especializada. Neste grupo, enquadrava-se o teatro amador, produzido no Rio de Janeiro.

O enfoque à atuação dos grupos amadores na cena teatral carioca permite notar que o teatro de revista, o drama e a alta comédia eram gêneros presentes nas produções dos grupos amadores, que se dividiam em grêmios, clubes e sociedades. Sabe-se que naquela época existiam ao menos três categorias de grupos amadores na cidade do Rio de Janeiro, uma composta por trabalhadores, incluindo-se os militantes operários; os grupos nacionais de imigrantes; e aqueles que circunscreviam suas atividades ao contexto da capital, sendo, por conseguinte, considerados mais abastados em relação aos demais. A respeito da configuração desses grupos, Franca (2011, p.74) afirma em seus estudos que:

Apesar de ser quase impossível separar nitidamente os grupos libertários dos grupos compostos por imigrantes, percebemos uma clara intersecção entre eles [...]. [P]ara os operários o teatro podia ser estratégia de militância política, atuando como divulgador das idéias anarquistas e conscientizador da situação dos trabalhadores ou pura diversão; encontramos nos estatutos dos grupos lusitanos e espanhóis uma preocupação com as origens e com a preservação da cultura de origem do novo país; e os grupos médios e as elites, praticando um teatro que julgavam “de qualidade”. Vimos ainda alguns nomes indicando um teatro negro – Grêmio Dramático de Pretos, Grêmio Dramático Familiar Treze de Maio, Club Vasques, Club Dramático Xisto Bahia -, porém a ausência de documentos a respeito deles não permitiu um aprofundamento sobre esse espaço social.

As reflexões em torno da constituição do teatro amador e a configuração dos seus grupos permite entender a importância que essa forma teatral desempenhou, de modo geral, no contexto nacional. Consoante Kühner (1987, p. 7), “[s]eria irônico, se alguém quisesse falar em teatro brasileiro, não considerar o trabalho de milhares de grupos que [vinham] atuando por todo o país”.

Desse modo, faz-se necessário uma análise quanto ao trabalho desses grupos, partindo de um contexto amplo, referente à atividade nacional, para uma configuração mais local, concernente a regiões determinadas e às suas especificidades.

No que se refere ao aspecto integrador, que envolve a comunicação entre os grupos, em níveis nacionais e regionais, os festivais podem ser considerados um capítulo à parte na história do teatro amador, posto que, ao se procurarem registros sobre a atividade dos grupos, percebe-se a recorrência aos festivais. Isso se nota, pois, se considerava, àquela

época, a realização de tais eventos como a primeira e mais antiga forma de reunir todos aqueles que faziam teatro e que estavam espalhados pelo país. Os Festivais, tanto nacionais quanto estaduais ou de outras modalidades, ficaram, na história do teatro brasileiro, e, principalmente do teatro.

Data de 1957 a criação da Fundação Brasileira de Teatro, tendo sido, naquele mesmo ano, realizado o I Festival de Amadores Nacionais, na cidade do Rio de Janeiro. A seguir, nos próximos anos, ocorreram outros festivais, que também tiveram grande relevância para a história do teatro no Brasil. Pode-se destacar entre eles: Festival de Recife (1958), Festival de Santos (1959), Festival de Brasília (1961), Festival de Porto Alegre (1962), Festival da Guanabara (1968) e Festival de Arcozelo (1970). Consoante Kühner (1987, p. 12):

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

No contexto do teatro amador produzido na Bahia, a realização de Festivais desempenhou também um importante papel, sendo possível notar-se tal feito através das matérias de jornal veiculadas àquela época, e que dão conta dessa movimentação.

No recorte de jornal disposto, (cf. figura 1), tem-se a divulgação do espetáculo *Folias do Látex*, que seria apresentado no Festival Brasileiro de Teatro Amador, pelo Teatro Experimental do SESC, de Manaus. No Festival, contar-se-ia com a presença dos grupos Engenho de Teatro (Rio de Janeiro), Teatro Estúdio (Vitória), Teatro Universitário de Ponta Grossa (Paraná), Teatro Escola da Cruz Vermelha (Minas Gerais), Um Grupo (João Pessoa), Teatro Gama (Nova Friburgo-Rio) e Teatro de Vaguarda (Santos –SP). Segue matéria:

Figura 1 – Divulgação do Festival Brasileiro de Teatro Amador.



Fonte: [A Tarde?], [10 dez. 1976?]².

Outra matéria de jornal, concernente aos festivais amadores, e que circulou na Bahia, durante a década de 1970, faz referência ao espetáculo *Medeia*, encenado pelos artistas baianos do Grupo do Centro Integrado de Periperi, com direção de Raymundo Melo. De acordo com o crítico teatral João Augusto³, a peça se destacava como a melhor surpresa do I Festival da FENATA.

² Recorte de Jornal arquivado no acervo do Teatro Vila Velha. A reconstituição de sua data ocorreu baseada em interpretações que levaram em conta a organização documental, na qual se atribuía à referida matéria de jornal a data aqui apresentada.

³ João Augusto foi, durante a década de 1970, responsável pela crítica teatral dos jornais *A Tarde* e *Tribuna da Bahia*, sendo considerado um profissional atuante e comprometido com o teatro baiano. Nascido no Rio de Janeiro, João Augusto iniciou suas atividades de crítico teatral no jornal carioca *Tribuna da Imprensa*. Chegou à Bahia em 1956, para ministrar aulas na recém-inaugurada Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia e aqui permaneceu. No cenário cultural baiano, entre suas atividades, destaca-se a fundação do Teatro Vila Velha, e a direção artística dos grupos Teatro da Sociedade dos Novos e do Teatro Livre da Bahia. Assim, além de atuar como professor, ator, diretor e produtor, João Augusto se destacou também como crítico teatral e se posicionou entre aqueles que exerciam a função crítica de forma comprometida com a qualidade do teatro baiano da época, sendo ainda um grande incentivador do trabalho dos grupos amadores.

Figura 2 – Crítica teatral ao espetáculo Medeia

A maior revelação, a surpresa melhor, do I Festival da FENATA foi a Medeia apresentada pelo grupo do Centro Integrado de Periperi. O espetáculo, dirigido por Raymundo Melo, é de grande beleza. Selvagem, telúrico, autofágico, na medida em que todos os defeitos ou falhas são assimilados pelo próprio espetáculo, máquina devoradora na sua determinação de prosseguir desde que o Ritual-Medeia foi deflagrado, e nada o faz parar. Suburbana e selvagem, primária e inovadora, a MEDEIA de Periperi é uma revelação em todos os sentidos. Sua leitura cênica é riquíssima.

Fonte: *A Tarde*, [23 dez. 1975?]⁴.

Mediante o sucesso dos festivais, os artistas que ganhavam destaque, iam trabalhar no teatro profissional, do eixo Rio-São Paulo. Com isso, algumas críticas se faziam notar, pois que havia o temor de que o teatro amador passasse a funcionar apenas como uma fase no caminho em direção ao teatro profissional, sem que houvesse uma preocupação com os ideais que envolviam a arte amadora, fato que passaria a ser considerado uma característica negativa relacionada aos grupos amadores.

[...] aqueles talentos assim descobertos [...] não raro passavam daí a realizar um trabalho – permanente, fecundo e válido – no teatro profissional e, por razões compreensíveis, só no Rio e São Paulo. O que não teria nada de extraordinário se, com isso, o teatro amador não se defrontasse com *um impasse*, tão real e sério que para alguns passaria a definir sua própria ‘função’: o teatro amador ser visto por muitos apenas como, ou servindo de, degrau e trampolim para o teatro profissional – imagem que lhe dava uma posição subalterna e transitória, fazendo dos palcos do RJ e SP a Tv-Globo dos anos 50 e 60, com que sonhavam muitos daqueles jovens (KÜHNER, 1987, p.12-13, grifo do autor).

Contudo, tais temores, ainda que factuais, não diminuem a importância dos Festivais para a consolidação e movimentação dos grupos amadores, principalmente no contexto nacional. Através de tais eventos, ofereceram-se importantes frutos à sociedade, tais como uma gama de espetáculos, que se destacaram àquela época e sobrevive(ra)m no cenário artístico, em diferentes momentos. Entre os espetáculos, podemos destacar: *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, com apresentação realizada no I Festival de Amadores Nacionais pelo grupo Teatro Adolescente de Recife, em 1957. *E Morte e Vida*

⁴ Recorte de Jornal arquivado no acervo do Teatro Vila Velha. A reconstituição de sua data ocorreu baseada em interpretações que levaram em conta a organização documental, na qual se atribuía à referida matéria de jornal a data aqui apresentada.

Severina, de João Cabral de Melo Neto, apresentado pelo Teatro dos Estudantes da Universidade Federal do Pará, no I Festival de Teatros de Estudantes, em Recife, em 1958.

Ainda que os festivais tenham sido reveladores de talentos e, durante muito tempo, motivo de encontro e de festa, começaram a surgir questionamentos quanto ao papel e à função do teatro amador, começou-se a buscar algo de específico e identificador para um teatro que se intitulava amador. “O que sabemos mais [...] é que ao lado desses encontros, ou mesmo alimentando-os, cada vez mais, havia já o sonho de uma união mais geral e permanente” (KÜHNER, 1987, p. 13).

Assim, imbuídos desse desejo, foram surgindo, pouco a pouco, organizações como a SONATA – Sociedade Nacional de Teatro Amador, fundada em 1954, por Meira Pires, tendo em vista a congregação de todos os grupos amadores do Brasil. Também em 1954 surgiria na Bahia a Federação Baiana de Teatro Amador, com a intenção incentivar a formação de uma entidade nacional, e, entre outras iniciativas, em São Paulo, fundou-se a Confederação de Teatro Amador, em 1967. Porém, ainda que alcançassem algum sucesso, tais organizações não englobavam grande parte dos grupos amadores brasileiros, como se esperava. Ainda assim, o desejo de participar de um movimento político e organizado, de âmbito nacional, continuou a ser constante entre os amadores, isso se explicava, pois

[a] irracionalidade e a burocracia de um sistema, constantemente exercendo pressão sobre os grupos artísticos, acaba[va] por derrotá-los: eles morr[iam] simplesmente por não saberem ou não terem condições de enfrentar. Isto evidencia[va] a necessidade de um movimento nacional de teatro [...] (KÜHNER, 1987, p. 14).

Desse modo, conforme atesta Kühner (1987), nesses encontros se notava o desejo cada vez mais forte visando à organização de um movimento de abrangência nacional.

Participando desses Festivais e Encontros e de suas acirradas discussões, víamos, assim, esse sonho crescer e tomar força. E carregávamos para dentro de nós aquelas indagações e inquietações, que iriam explodir em um confronto entre o sonho e sua possível realidade em 1974 (KÜHNER, 1987, p. 14).

O ano de 1974 foi marcado, portanto, pela fundação da Federação Nacional de Teatro Amador – FENATA. “Consequência da aspiração da maioria dos grupos não profissionais do país, é por muitos recebida como uma conquista do movimento” (KÜHNER, 1987, p. 21).

O contexto de fundação da FENATA, atinente ao início da década de 1970, correspondia a um momento da história política do Brasil em que havia se instalado um

discurso de “unidade nacional”, buscando-se amenizar os problemas que haviam, naquele momento, sido expostos pela crise internacional, responsável por apresentar para o mundo um Brasil com desenvolvimento do capital pautado na Ditadura Militar.

Internamente, o mito de “milagre” econômico havia falido, sob o impacto das modificações ocorridas entre as classes, o aumento das contradições entre capital e trabalho, as divergências dentro do próprio grupo político dominante e os níveis máximos de repressão, advindos do instaurado do AI 5, considerado o momento em que a censura se instaurou dentro da própria censura, pois, nesse momento, a repressão e o controle social e político aumentaram sobremaneira.

A atmosfera do país era bastante pesada, principalmente depois de 13 de dezembro, quando o governo militar do general Costa e Silva contra-atacou a onda de contestação que tomava o país com o repressivo Ato Inconstitucional nº 5. Foi o início de uma série de prisões, atos de censura, cassações políticas e o fechamento do Congresso (CALADO, 1996, p.153).

A meta definida nesse tenso contexto político e social em que se encontrava o Brasil durante a formação da FENATA foi, sobretudo, a busca pela afirmação, união e organização nacional dos grupos amadores. Entretanto, a partir de tal ponto, algumas inquietações se fizeram notar, verdadeiras interrogações que, de acordo com Kühner (1987, p. 27-28, grifo do autor), giravam em torno dos seguintes questionamentos:

[...] Como fazer para evitar que se tornasse mais uma “entidade oficial”, num tempo de reforço das instituições que mantinham a ditadura militar e de uma política cultural que se buscava definir a seu serviço? [...] Como conseguir criar uma forma de estruturação e funcionamento capaz de garantir aos grupos [...] a gestão da entidade e o encaminhamento do movimento? [...] Como criar condições para que a entidade criada viesse a ter uma real e verdadeira *representatividade*, isto é, pudesse realmente representar os interesses dos grupos amadores, em nome de quem falaria e agiria? [...] Enfim, como utilizar-se de um sistema sem ser tragado por ele – invertendo a ligação que esse mesmo sistema nos fazia aprender diariamente, a duras penas?

Tais questões encontraram eco nos anseios da comunidade artística que se identificava com o fazer teatral amador. As respostas, porém, eram difíceis de serem encontradas e delimitadas, dado o amplo contexto em que uma organização nacional, como a que se pretendia fundar, possuía.

Como medida para especificar as diretrizes de ação que guiarium o estabelecimento dessa federação nacional houve a convocação de artistas amadores, de diversas partes do

país, além de críticos do Rio de Janeiro e de São Paulo a participarem de um encontro, visando refletir sobre tais questões. “Ficou assim formada uma listagem de cerca de 70 pessoas, que viriam a discutir, em um Encontro de três dias, realizado em Petrópolis, nos dias 6, 7 e 8 de setembro de 1974, a criação de uma Federação Nacional de Teatro Amador” (KÜHNER, 1987, p. 28).

De acordo ainda com Kühner (1987), fizeram parte da lista de convidados a participar deste importante Encontro, momento de afirmação da arte amadora no Brasil, os artistas relacionados no quadro abaixo disposto:

Quadro 1 – Lista dos artistas convidados a participar do Encontro de amadores

Acre	Francisco Gregório Filho
Amazonas	Márcio de Souza
Pará	Cláudio Barradas Geraldo Sales José Carlos Gondim
Maranhão	Tácito Borrvalho Arlete Cruz Machado (Fund. Cultural)
Ceará	Haroldo Serra
Rio Grande do Norte	Carlos Furtado Lenício Queiroga Jesiel Figueiredo
Paraíba	José Bezerra Filho Guttenberg de Assis
Pernambuco	Marcus Siqueira José Francisco Cavalcanti Filho Fernando Augusto Zara Santiago Vital Santos Alfredo de Oliveira
Sergipe	João Costa (não veio)
Alagoas	José Márcio Vieira Passos (representando Linda Mascarenhas)
Bahia	João Augusto de Azevedo (representando 5 entidades)
Espírito Santo	Paulo de Paula
Minas Gerais	José Geraldo D'Ângelo (J. Dangelo) José Luiz Ribeiro Pedro Paulo Cava Haydée Bittencourt
Estado do Rio	Ademar Padron Nunes Maurício Silva Júlio César Seabra Cavalcanti Artur José Varela Guedes Sohail Saud (Fund. Cultural)

Estado da Guanabara	Almério Belém Haroldo de Azevedo Marcondes Mesqueu J. Campos de Paula Cláudio Ferreira (ABTB)
São Paulo	Carlos Pinto Hamilton Saraiva Athanasildo (Thaná) Correia Carlos Lupinaci
Paraná	Neuza Casagrande Cleto de Assis José Joaquim Cruz Filho Armando Maranhão Sale Wolokita (Fund. Cultural) Cecília Zockner
Santa Catarina	Júlio César Ribeiro da Silva Augusto Nilton de Souza
Rio Grande do Sul	Jairo Andrade Ronald Radde
Goiás	Otávio Arantes Carlos Fernando Magalhães
Mato Grosso	Ana Maria Barreto Maria da Glória Albués
Distrito Federal	João Antônio L. Esteves Josefina Baiocchi (Fund. Cultural) Maria José Braga Ribeiro

Fonte: KÜHNER, 1987, p. 28-30.

Como supracitado, críticos de teatro também foram convidados, a fim de avaliar a formação da federação nacional e fizeram-se presentes no encontro. Foram eles: Yan Michalski e José Arrabal, do Rio de Janeiro; e Ilka Zanotto e Jefferson Del Rios, de São Paulo.

Neste encontro, houve a constituição da Federação Nacional de Teatro Amador como uma entidade capaz de coordenar os grupos de todo o território nacional, em uma relação dialógica com os órgãos de cultura governamentais. Seria ainda uma atribuição da Federação unir os agentes criadores de cultura, os representantes de cada região e o público a que se destinaria o trabalho do teatro amador, em cada região do Brasil.

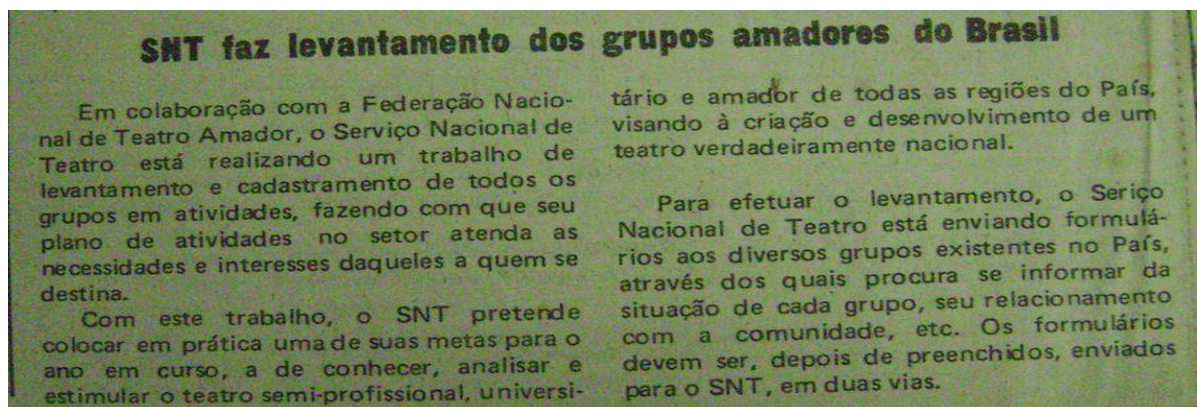
[...] A federação deverá ser uma *entidade autônoma*, de âmbito nacional, com personalidade jurídica própria, organizada com base em Coordenações Regionais que, a partir de um ponto já existente e atuante, ampliem progressivamente sua área de abrangência, de modo a vir a atender a todos os grupos do país (KÜHNER, 1987, p. 32-33, grifo do autor).

A sede da FENATA, para fins jurídicos, localizar-se-ia em Brasília, tendo subsedes em cada Coordenação Regional existente. Naquele momento, as Coordenações, de acordo com Kühner (1987), respondiam por cerca de 800 grupos amadores e abrangiam as seguintes regiões:

- 1 – Amazonas, Pará, Territórios
- 2 – Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte;
- 3 – Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Bahia;
- 4 – Minas Gerais, Espírito Santo, Guanabara, Rio de Janeiro;
- 5 – São Paulo;
- 6 – Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul;
- 7 – Goiás, Brasília, Mato Grosso.

De acordo com a FENATA, tais Coordenações tinham uma primeira e importante missão, que consistia em pesquisar e credenciar todos os grupos que estivessem em atividade em suas regiões, ressaltando-se que tais grupos poderiam ter seu funcionamento ligado a diferentes espaços, como estabelecimentos de ensino, clubes, associações de classe, fábricas, igrejas, entre outros. Segue matéria na qual se informa que o Serviço Nacional de Teatro – SNT estava auxiliando a FENATA nessa pesquisa.

Figura 3 – Matéria de jornal sobre cadastramento de grupos amadores no Brasil.



Fonte: *Tribuna da Bahia*, 07 jun. 1975.

Desse modo, fixaram-se os objetivos principais, que guiaram a criação da FENATA, e que buscavam fortalecer a trajetória dos grupos amadores, através da solução de diversos problemas, tais como: a superação de uma marginalidade que, por muitas

vezes, abreviava a atividade dos grupos amadores; a ausência de uma organização legal, que os representasse diante dos órgãos de cultura locais; a falta de uma orientação técnico-artística e o estabelecimento de uma relação entre as instâncias regionais e nacionais, assegurando a unidade e a organização ao trabalho dos grupo amadores (KÜHNER, 1987).

Decorrido um ano, em 1975, a FENATA mudou de nome, passando a se chamar Confederação Nacional de Teatro Amador – CONFENATA. Porém, manteve o seu lugar de representante do movimento de teatro amador no Brasil.

A CONFENATA era a grande responsável por agregar e direcionar a atuação das federações estaduais. Ela promovia o Festival Brasileiro de Teatro Amador (FBTA), o Festival Brasileiro de Teatro Amador Infantil (FBTAI) e as mostras regionais de teatro. Tecnicamente, a CONFENATA organizava oficinas teatrais, guiava a produção de cartilhas de orientação para formação dos grupos, ensinava como elaborar projetos direcionados e financiamentos, entre outras coisas. O raio de alcance do trabalho da CONFENATA no teatro brasileiro foi tão grande que, na década de 1980, a instituição contabilizava mais de 5 mil grupos filiados, distribuídos entre as 27 federações que a compunham (TRINDADE; TURLE, 2010, p.173).

Desse modo, diante do caráter precursor e contumaz, apresentado pelos grupos amadores e identificado a partir dessa análise que atesta o desejo que havia entre eles de se organizar politicamente, torna-se ainda mais perceptível a importância que o teatro amador teve para a constituição e atividade teatral na Bahia e no Brasil, das décadas de 1960 a 1980, período em que se instaurou, nesse estado e nesse país, o regime militar. Importará, daqui por diante, caracterizar esse teatro, primeiro no que se circunscreve ao estado da Bahia e depois no que tange à formação e atividade de um grupo em específico, o Amador Amadeu.

2.2 O TEATRO AMADOR NA BAHIA

A partir da década de 1950 o teatro se consolidou na Bahia, sendo a atividade dos grupos amadores um importante incentivo para tal fato. Após a fundação da Escola de Teatro da Universidade da Bahia – ETUB (atualmente, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia), porém, o teatro amador passou a ocupar posição coadjuvante em relação ao teatro profissional na Bahia. Nota-se, assim, que essa história não possui um delineamento preciso, principalmente no que tange ao período em que a sociedade viveu sob a égide da censura, durante o regime militar.

Mesmo diante de tais problemas, a atividade teatral continuou presente e em desenvolvimento na sociedade brasileira. Na Bahia, nota-se que essa conturbada fase da

história nacional não impediu a emergência de importantes movimentos, entre estes, destaca-se aqui a atuação crescente, observada durante o período, de artistas interessados em produzir um teatro pelo e para o popular, esses artistas faziam parte dos grupos amadores e assumiram um papel importante na história do teatro baiano.

Em 1960, década em que a sociedade começou a viver sob o crivo da censura política, artística, social e ideológica, as instituições do país tiveram suas estruturas modificadas através de decretos e leis. O então regime político instaurado no Brasil, ditatorial, atentava contra os princípios básicos da democracia, atuando através da repressão, de forma autoritária. Nesse contexto, destaca-se, na Bahia, a atuação da Escola de Teatro, promovida pela Universidade da Bahia (ETUB).

A nova situação do teatro soteropolitano definiu-se nos primeiros anos desta década com o funcionamento da Escola de Teatro, que até 1964, conseguiu manter o padrão de uma das melhores do mundo, com o surgimento dos primeiros grupos profissionais da cidade e com a atuação dos amadores, ainda que desfalcados de seus melhores integrantes pela ETUB (FRANCO, 1994, p.142).

Em 1970, a censura se fez ainda mais presente no Brasil e na Bahia. “Proibiu-se um pouco de tudo, das notícias políticas às econômicas” (FRANCO, 1994, p. 197). De forma semelhante ao ocorrido com outras áreas, as Artes também sofreram sérias restrições, as apresentações artísticas só aconteciam mediante liberação concedida pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) e do Departamento de Polícia Federal (DPF), em Brasília. “O resultado disso foi caótico para as artes, em geral, e para o teatro, em particular” (FRANCO, 1994, p. 197).

Durante a década de 1980, a arte, de forma geral, passou a ser produzida e apresentada para aqueles que tivessem maior poder aquisitivo, tornando-se valorizada em função da quantidade de pessoas que podiam comprá-la. Tal influência capitalista, ainda que de maneira controversa para alguns, gerou um grande crescimento para a indústria cultural. E, em meio a esse desenvolvimento e ao fim do regime ditatorial, a censura se atenuou, perdendo força no cenário cultural baiano; desse modo, conseqüentemente, a cultura, através das livrarias, dos museus, dos cinemas e dos teatros passou a ter maior liberdade de expressão (FRANCO, 1994).

Na Bahia, de acordo com a imprensa local, o teatro amador, desde a década de 1940, contava com cerca de 30 grupos cênicos. Denominados grupos amadores, estes eram constituídos por em torno de 40 integrantes e eram responsáveis, individualmente, por uma

média de 8 apresentações anuais. Esse número de grupos diminuiu para 14, no ano de 1954, pois, nessa época, deu-se início a um movimento de profissionalização teatral, que culminaria, em 1965, com a inauguração da Escola de Teatro da Universidade da Bahia (FRANCO, 1994).

Entre os grupos amadores, destacam-se como mais atuantes, até a década de 1960, o *Teatro Amador do Fantoques - TAF* (1945), a *Hora da Criança* (1947), o *Teatro de Cultura da Bahia* (1951), o *Teatro de Amadores da Bahia - TAB* (1954) e o *Grêmio Dramático Familiar* (1954) (SANTANA, 2009). Nessa fase, percebe-se que:

[a]lguns desses grupos pertenceram a organizações religiosas, sociais ou políticas, formados para entretenimento ou catequese de seus integrantes. Outros estiveram ligados a centros educacionais. Entretanto, o bocado mais numeroso constituiu-se de amadores independentes, reunidos em grupos efêmeros, criados e dissolvidos após uma encenação, ou duradouros, com trabalhos regulares por quase toda a década (FRANCO, 1994, p.107).

Os grupos amadores de então utilizavam diferentes espaços para exibir suas produções, apresentando-se em locais como pequenos teatros, localizados em clubes, escolas, praças de bairros populares e igrejas. Além disso, enfrentavam dificuldades por não contarem com o incentivo do Estado, “os impostos cobrados e a falta de investimentos públicos na atividade faz com que a vida dos grupos oscile, num recomeçar constante” (LEÃO, 2006, p. 95).

Os artistas amadores lidavam também com a desconfiança da imprensa, pois, ainda que tenham tido, por vezes, seus espetáculos divulgados, nota-se que esta, de acordo com Leão (2006, p. 95),

ora os vê como avanços em meio ao anacronismo, iniciativas em prol do ressurgimento do teatro na Bahia, ora como organizações fadadas ao insucesso pela falta de preparo técnico e artístico que lhes garantam uma vida longa ou mesmo uma etapa para o profissionalismo.

A década de 1960 traria uma nova configuração à atividade dos grupos amadores baianos, pois estes já se encontravam distantes da posição de principais produtores da arte teatral no Estado, em função do estabelecimento da ETUB. Este fato, na opinião da imprensa, seria a principal causa para a decadência do teatro amador nos anos 60, em relação ao observado na década anterior. Muitos integrantes dos grupos amadores passaram a fazer parte da ETUB, enfraquecendo o movimento. Isso “não impediu,

entretanto, que alguns grupos continuassem a encenar, infelizmente sem o brilho dos anos anteriores” (FRANCO, 1994, p. 171).

Nesse difícil período, grupos como o *Teatro de Amadores da Bahia - TAB* e o *Teatro Amador dos Fantoques - TAF* abandonaram suas atividades. Em contrapartida, outros importantes grupos, como o *Grêmio Dramático Familiar*, continuaram a atuar e, durante essa década, houve a encenação de espetáculos e a realização de festivais, tais como o I Festival do Clube Cruzeiro da Vitória, em 1960 e 1964, e o IV Festival de Teatro Amador do Norte, em 1961, entre outros.

O teatro amador, em 1970, teve sua prática ligada aos grupos que já atuavam nas décadas passadas, sendo de grande importância também a contribuição dos universitários, que tornaram a linguagem teatral um meio para se rebelar contra a censura do regime ditatorial, que se fazia mais presente nesse período. Até meados da década de 1970, o teatro amador teve sua atividade arrefecida, sendo notadas e noticiadas pela imprensa apenas algumas movimentações por parte da *Federação de Teatro Amador da Bahia - FTAB*.

Observa-se que, nessa época, houve algumas tensões entre os artistas, profissionais e amadores. Em 1972, consoante assevera Franco (1994, p. 244, grifo do autor): “A FTAB produziu *Sozinho é que eu não fico* (Iolanda Brito) para indignação da classe teatral, que protestou pela cessão de pauta do TCA a espetáculos amadores de qualidade discutível, negada a espetáculos de qualidade”.

A partir de 1975 e 1976, o teatro amador passou a ter maior visibilidade, em função do surgimento de grupos como o Amador Amadeu; Sonhos Concretos; Cisco e Carranca; Grupo de Experiências Artísticas, Testa e Nós vai de Jegue. Em 1970, houve a realização do I Festival Secundarista de Teatro Amador e, em 1975, do I Festival Estadual de Teatro Amador.

Apresentam-se, a seguir, listados através de um quadro⁵, alguns dos grupos amadores que atuaram durante as décadas de 1940 e 1980, na Bahia:

⁵ Quadro elaborado a partir das informações disponibilizadas por Franco (1994)

Quadro 2 – Lista de grupos amadores baianos (1940-1980)

Teatro de Amadores de Fantoques – TAF	Integrantes: Adacto Filho ⁶ (diretor). Espetáculos: <i>Sonho de uma noite de Verão</i> (William Shakespeare, Adacto Filho); <i>A Última Edição do Diabo</i> (Alexandre Solano, Adacto Filho); <i>A Importância de ser franco</i> (Oscar Wilde, Adacto Filho); <i>A Princesa das Czardas</i> ; <i>O Conde de Luxemburgo</i> ; <i>A Viúva alegre</i> ; <i>Cabocla bonita</i> (Ary Pavão e Marisa Porto, Presciliano Silva); <i>A Princesa dos dólares</i> ; <i>A Grande mentira</i> ; <i>O Oráculo</i> (Arthur Azevedo, Sonia Gabby) e <i>O Macaco da vizinha</i> (Macedo, Luis Carlos Maciel).
Teatro de Bolso ou Teatro Íntimo de Fantoques – TIF	Integrantes: Adacto Filho (diretor). Espetáculos: <i>A Eterna anedota</i> (Bernard Shaw, Adacto Filho); <i>O Azarento</i> (Luigi Pirandello, Adacto Filho); <i>O Pedido de casamento</i> (Anton Tchecov, Adacto Filho); <i>Crédito de juízo</i> ; <i>Atrás do gato</i> ; <i>A Aposta</i> ; <i>O Poeta</i> ; <i>Marido sob medida</i> ; <i>Sinfonia silenciosa</i> ; <i>A Boneca</i> .
A Hora da Criança	
Clube de Teatro Paulo Magalhães	
Teatro da Mocidade do ICEIA	
Teatro de Amadores do Centro Teodoro Sampaio	Espetáculos: <i>Memórias de Tio Pedro</i> (Hélio Neves da Rocha).
Teatro de Cultura da Bahia	Integrantes: Nair da Costa e Silva, Nevolanda Amorim, Alderico Costa, Miguel Calombrero, Hamilton Macêdo, Mário Saraiva, Luiz Sá, Lili Lima, Santa Rosa, Carybé, Graça Melo.
Teatro de Cultura da Bahia	Espetáculos: <i>Gota d'Água; o homem da flor na boca</i> ; <i>A canção da felicidade</i> ; <i>Recalque</i> (Jardim Filho, Silva Ferreira); <i>Hécuba</i> (Eurípedes, Silva Ferreira); <i>As Laranjas da Sicília</i> (Luigi Pirandello, Valdemar de Oliveira); <i>O Processo Mary Dungan</i> (Bayand Weller, Alderico Costa); <i>Morre um gato na China</i> (Pedro Bloch, Alderico Costa); <i>Amigo da família</i> (Joracy Camargo); <i>As Laranjas da Sicília</i> ; <i>Está lá fora um inspetor</i> (Priestley, Valdemar de Oliveira); <i>Massacre</i> (Emanuel Robles, Alfredo Oliveira); <i>O Sorriso de Gioconda</i> (Aldous Huxly, Alfredo Oliveira); <i>Uma Rua chamada pecado</i> .
Sociedade Teatral de Amadores da Bahia	Espetáculos: <i>Gás Light</i> .
Teatro Universitário	
Teatro de Amadores Auta de Souza	
Grupos Teatral do Centro Espanhol	
Teatro Baiano de Shows e Revistas	

⁶ Foi enviado à Bahia pelo SNT para orientar o TAF

Teatro dos Bancários da Bahia	Integrantes: Milton Gaúcho. Espetáculos: <i>Aconteceu naquela noite</i> (José Wanderley, Daniel Rocha); <i>Feia</i> (Paulo Iglesias); <i>Santa Madre</i> (Joracy Camargo).
Teatro de Amadores da Bahia	Integrantes: Affonso Ruy, Hildegardes Viana, Antônio Pinto, Vellêda Barreto. Espetáculos: <i>Conflitos</i> (Luiz Angélico, Luiz Costa); <i>Rua Nova</i> (Amaral Gurgel, Oduvaldo Simões); <i>Paternidade</i> (August Strindberg, Luiz Costa); <i>Chapeuzinho Vermelho</i> (Paulo Magalhães, Luiz Costa); <i>Recomeçar</i> (Jean Jacques Bernard, Affonso Ruy); <i>Morre um gato na China</i> .
Grupo de Teatro Experimental de Ópera da Bahia	Espetáculos: <i>Cavalaria Rusticana</i> ; <i>La Bohemia</i> ; <i>La Serva Padrona</i> .
Associação Lírica da Bahia	
Grêmio Dramático Familiar	Integrantes: Paulo Serra, Luízinha Serra, Weldon Americano da Costa, Graça Morena, Sônia dos Humildes, Wilson Mello, Alvinho Guimarães Espetáculos: <i>Ladra</i> (Silvino Lopes, Luíza Serra); <i>Condessa Pobre</i> ; <i>Vasco ganha sempre</i> (Gastão Tojeiro, Paulo Serra); <i>O Mártir do Gólgota</i> (José Oliveira, Paulo Serra); <i>A Tal que entrou no escuro</i> (Gastão Tojeiro, Paulo Serra); <i>Meus Santos diabinhos</i> ; <i>Alvorada</i> .
Grupo Teatro Vera Cruz	Espetáculos: <i>Sozinha é que eu não fico</i> (Iolando Brito); <i>Dr. Oficial</i> (Iolando Brito); <i>A Perda ou Violeta</i> (Iolando Brito).
Grupo Renato Viana	Espetáculos: <i>O Coração não envelhece</i> ; <i>O Segredo do Padre Jeremias</i>
Teatro Experimental da Bahia – TEXBA	Integrantes: Jurema Penna, Lolita Perez, Urbano Brandão. Espetáculos: <i>Beatriz</i> (Urbano Brandão, Jurema Penna); <i>Art. 217 do Código Penal</i> (Jurema Penna).
Teatro do Círculo Operário	Espetáculos: <i>Pivete</i> ; <i>Um erro judiciário</i> ; <i>Inimigos íntimos</i> ; <i>O Coração não envelhece</i> ; <i>Saudades</i> ; <i>Divino perfume</i> ; <i>Bodas de Prata</i> ; <i>O Segredo do Padre Jeremias</i> ; <i>Pecado dos Pais</i> .
Grupo Cênico da Bahia	
Teatro Espírita	Espetáculos: <i>A Comédia do coração</i> (Antoniete Bispo, Walter Magalhães); <i>Retorno D'Alma</i> (Orlando Lessa); <i>O Rapto das cebolinhas</i> .
Teatro Mariano	Espetáculos: <i>D. João VI</i>
Grupo Cênico do Clube Espanhol	Espetáculos: <i>Puebla de las mujeres</i> ; <i>El Ardid</i> .
Clube de Teatro Paulo Magalhães	Integrantes: Alunos do colégio da Bahia: Anísio dos Santos, José Borges Domingues, Amaury de Santana, Humberto Marques de Carvalho, José F. Peres, Carlos Alberto Coutinho.
Teatro da Mocidade do ICEIA	Espetáculos: <i>Milagre de Lourdes</i> .
Teatro Educativo	

Teatro dos Funcionários Públicos do Estado	
Teatro de Vanguarda Bertold Brecht	
Teatro Popular dos Jovens	Integrantes: Fred Souza Castro.
Teatro de Amadores Auta de Souza	Espectáculos: <i>Maria Cachucha</i> (Joracy Camargo)
Grupo de Teatro Baiano de Show e Revistas	Integrantes: Alfredo Nelli, Pedro Gordilho, Antônio Gordilho, Wilson Argelim, Carlos Lacerda, Renato Gordilho.
	Espectáculos: <i>É Frevo um bem?</i> .
Jogralescas do Colégio da Bahia	
Juventude Teatral da Bahia	
Grupo O Picadeiro (Autodenominava-se Arena da Bahia)	Espectáculos: <i>Cantindo sossegado</i> (B. Tarkin, Walter Ruy); <i>Diamante do Rajá</i> .
Grupo A Barca	
Grupo Amador Amadeu	Integrantes: Rogério Menezes (diretor e líder do grupo), Fernando Fulco, Zezé Rocha, Paulo Bittencourt, Walter Seixas, Lúcia Bastos, Rosa Bastos, Aydil Goret, Tina Melo e Jota.
	Espectáculos: <i>Pau e Osso S/A</i> (Criação Coletiva); <i>Gran Circo Raito de Sol ou Gran Circo Latino Americano</i> (Criação Coletiva); <i>O Cabaret O Segredo de Laura presenta: Xô, galinha show</i> (Criação Coletiva); <i>Sr. Puntilla e o seu criado Matti</i> (Bertold Brecht).
Grupo de Experiências Artísticas, Testa	Integrantes: Nivalda Costa, Artur Moreira, Virgínia Miranda, Vera Violeta, Ângela Machado, Júlio César Martins, José Hamilton, Solange Galeão, Bira Bonfim, Joselita Costa, Mara Mércia, Carlos Rodrigues, Paulo Pan, José Maria Veras, Samuel Cardoso, D. Marcelo d'Oliveira e Armindo Bião.
Grupo de Experiências Artísticas, Testa	Espectáculos: <i>Aprender a nada-r</i> ; <i>Ciropédia ou A Iniciação do príncipe (O Pequeno príncipe)</i> ; <i>Vegetal vigiado</i> ; <i>Anatomia das feras</i> ; <i>Glub! Estória de um espanto</i> ; <i>Casa de cães amestrados</i> ; <i>Pequeno príncipe: aventuras</i> ; <i>Girassóis</i> ; <i>Hamlet, príncipe da Dinamarca</i> ; <i>Veredas: cenas de um grande sertão</i> ; <i>Love story</i> ; <i>O enigma para Alexandrista</i> ; <i>Pausa dramática para o drama</i> ; <i>Passagem para o encanto e Suíte: O quilombola</i> .
Grupo Nosso	Integrantes: Antônio Cerqueira, Carlos Custódio, Aurélio Filho, Regina Lúcia.
	Espectáculos: <i>Pedro Mico</i> ; <i>O Diário de um louco</i> (Nicolai Gogol); <i>O Vaso suspirado</i> (Maria Clara Machado); <i>Arca de Noé</i> (Maria Clara Machado); <i>Cristo em todos os tempos</i> (Acyr Castro); <i>Quando as máquinas param</i> (Plínio Marcos); <i>Toda a nudez será castigada</i> (Nelson Rodrigues); <i>O mendigo ou o cão morto</i> (Bertold Brecht).
Grupo Sonhos Concretos	
Grupo Cisco e Carranca	

Os grupos, acima apresentados, fazem parte da grande gama de amadores que, entre as décadas de 1940 e 1980, estiveram em atividade na Bahia. Contudo, tal listagem não se pretende conclusiva ou totalizante, posto que o número de grupos formados, naquele período, pode ter sido bastante superior à quantidade aqui apresentada, tendo em vista que, entre as características dos grupos amadores, destaca-se o fato de estes terem possuído formações muitas vezes efêmeras e destinadas apenas à montagem de determinados espetáculos.

Os grupos amadores baianos enfrentaram, em diferentes épocas, durante a ditadura militar, uma série de dificuldades. A própria denominação “amadores” remete para uma conflitante significação, sobretudo na década de 1950, com a criação da ETUB, quando eles passaram a ser vistos como aqueles que estariam rumo à profissionalização. Conforme assegura Leão (2006, p. 97), “[a]o se focar a década anterior à criação da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, levantam-se dados que possam caracterizá-la como uma época embrionária da modernização da cena baiana”.

Após a fundação da ETUB, em 1956, pode-se notar que a denominação de amadores assume uma conotação hierarquizante, que, ao que parece, rotula estes como inferiores frente ao teatro profissional. Santana (2009, p. 44) ratifica tal interpretação ao afirmar que “[n]a Bahia, a despeito dos esforços, os grupos amadores não atingem o grau de questionamento próprio de práticas profissionais”.

Leão (2006) afirma ainda que a diferença entre os dois grupos, amadores e profissionais, estaria nos efeitos estéticos dos seus produtos, na relação estabelecida na feitura do espetáculo.

Nesse campo pode-se afirmar a existência de uns e de outros, em seus contextos próprios, com seus objetivos e suas capacidades expressivas postas a serviço de novas concepções, novas mentalidades em face do seu universo, ou mantendo-se numa estrutura que não permite vôos mais altos nem renovação da cena: os amadores (LEÃO, 2006, p.99).

Considerando-se que a relação estabelecida entre amadores e profissionais era opositiva e que o teatro profissional não possuía uma identificação com o público, de forma geral, os grupos amadores assumiram um papel e uma postura que pretendia

⁷ Obra presente no Acervo da ETTC – Equipe Textos Teatrais Censurados.

satisfazer à população mais pobre, pois esta não se reconhecia no teatro profissional. Percebe-se, assim, que os esforços empreendidos pelos grupos amadores baianos, tinham como objetivo principal a difusão de um teatro mais popular, com foco em questões sociais e com uma maior acessibilidade ao público.

Essa tentativa de aproximação com o público pode ser notada nos textos teatrais escritos por grupos amadores, por aquilo que os jornais veicularam à época, bem como por meio dos depoimentos de pessoas da classe teatral, envolvidos com o projeto de teatro amador. Os espetáculos traziam temas de interesse do povo e elementos como a linguagem popular e coloquial empregada nos textos dramáticos, evidenciando as marcas da oralidade, registros da língua espontânea, como se pode ver no fragmento abaixo:

Figura 4 – Texto teatral *Gran circo Raito de Sol ou Gran Circo Latino Americano*

TRABALHO DESENVOLVIDO DURANTE O PERÍODO MAIO/AGOSTO 1976.

ESTA PEÇA É RESULTADO DE QUATRO MESES DE INTENSAS DISCUSSÕES, IMPROVISAÇÕES E LABORATÓRIOS. ESTA É APENAS UMA PARTE DESSE TRABALHO, POIS MUITO TEXTO FOI ELIMINADO NA MEDIDA QUE NÃO PODERÍAMOS APRESENTAR UMA PEÇA COM MAIS DE DUAS HORAS DE DURAÇÃO NOS BAIRROS; PROCURAMOS EXAUSTIVAMENTE UMA LINGUAGEM POPULAR E COLOQUIAL QUE PERMITISSE UM ACESSO AO TEXTO POR AMPLAS CAMADAS DA POPULAÇÃO DA PERIFERIA. ESTE TRABALHO É DEDICADO A TODOS OS ARTISTAS DE CIRCO, VERDADEIROS TRANSPORTADORES DA CULTURA POPULAR POR TODO O PAÍS, DE NORTE A SUL E DE LESTE A OESTE, E COMPLETAMENTE SUFOCADOS, HOJE EM DIA PELAS NOVELAS E "FANTÁSTICOS" DA VIDA.

GRUPO DE TEATRO AMADOR AMADEU
SALVADOR/BAHIA/SETEMBRO/1976.

Fonte: AMADOR AMADEU, 1975, f. 1.

Outro indicativo de que o objetivo dos grupos amadores era o de se aproximar do público mais popular reside nos espaços em que eram encenadas as suas produções. Utilizavam-se “palcos do ICEIA, do Oceania e os espaços alternativos da Igreja do Carmo, do Colégio da Bahia, do Teatrinho do Clube Espanhol, [...] do cinema Santo Antônio, da Igreja da Plataforma [...]” (FRANCO, 1994, p. 106), entre outros locais.

Contudo, essa informação nos remete a uma reflexão quanto a outra característica que marca a atuação dos grupos amadores na Bahia, a falta de apoio, por parte do Estado; pois, compreende-se que, diante das dificuldades que envolviam a apresentação dos seus

espetáculos, cabia a estes grupos buscar outros espaços, por vezes pouco convencionais, como igrejas e escolas, a fim de divulgar a sua arte.

Vale ressaltar que as dificuldades enfrentadas pelos grupos contribuíam para caracterizar a atividade amadora na Bahia como transitória. A esse respeito, Leão (2006, p. 98) menciona os principais entraves à longevidade dos grupos amadores: “[...] Falta de teatro, efemeridade dos elencos, falta de uma crítica com critérios mais profundos para julgar os espetáculos [...]”, entre outros.

Destaca-se ainda, como elemento característico dos grupos amadores, a falta de formação técnica e de orientação. Alvos de muitas críticas por parte, principalmente, da imprensa, os amadores eram considerados artistas que “não ultrapassa[va]m a fronteira do exercício teatral como atividade diletante e não-profissional, como também, causa ou consequência, não se engaja[va]m na renovação de códigos, poéticas e técnicas das artes cênicas” (SANTANA, 2009, p. 50).

A propósito dessa questão, de acordo com Leão (2006, p. 99): “[o]s grupos amadores, em que pesem seus esforços, ressentem-se da ausência de orientação artística e cultural. Falta-lhes um programa que sirva para estruturar as atividades”.

Contudo, ressalta-se também o apoio de alguns colunistas da década de 1970 aos grupos amadores daquele período. Entre eles, destaca-se João Augusto, que, ao incentivar os grupos amadores, terminou por criticar o teatro profissional. Na época, ele garantiu que “o estado atual do nosso teatro ‘profissional’ [...] deve muito à atividade dos amadores, que sustentaram, por muito tempo o movimento entre nós” (JOÃO AUGUSTO, 1975). Para o colunista, os amadores seriam os possíveis “renovadores” do teatro praticado na Bahia de então.

Na medida em que o teatro profissional caminha para uma infra-estrutura sulista, caduca e suicida, só pode haver esperança num teatro amador ‘resistente’, num teatro que não procure se acomodar ‘empresarialmente’. Esse teatro melhor só pode vir dos amadores, dos estudantes, dos universitários (JOÃO AUGUSTO, 1975).

Desse modo, diante do caráter precursor e contumaz apresentado pelos grupos amadores e identificado a partir dessa breve investigação, convém reafirmar a importância que o teatro amador teve para a constituição e atividade do teatro no Brasil e, mais especificamente na Bahia, entre as décadas de 1960 e 1980.

Os grupos amadores fizeram história ao percorrer espaços alternativos, buscando representar e estabelecer relação com o público pertencente às classes mais populares,

tornando o fazer teatral mais acessível e imbuído de uma potência transformadora. Desse modo, diante dessa conjuntura social e cultural na qual vivia o Brasil, não é espantoso concluir que tenha havido por parte de alguns grupos, como é o caso dos amadores, um desejo de afirmação, que culminaria na busca por uma identidade.

De acordo com Hall (2000), quando fontes de referência social do indivíduo, sobre as quais se apoiavam a sua identidade, se encontram em desajuste ou crise, nota-se a emergência de grupos culturais que atuam na busca de uma afirmação identitária e que também questionam a posição privilegiada das identidades que, até então, se encontravam em estado de hegemonia.

Nesse contexto, Hall (2000) afirma que a noção de identidade passa por um processo de desconstrução, deixando de ser vista como algo único e original. A partir de tal ponto de vista, esta passaria a figurar como uma noção estratégica e posicional; em outras palavras, a identidade se configuraria em função de determinadas posições e contextos.

Face ao exposto, pode-se notar que, diante do momento conturbado em que se encontrava a sociedade brasileira nas décadas de 1960, 1970 e 1980, no qual os papéis apresentavam uma caracterização cada vez mais conflitante, foi importante o estabelecimento de uma demarcação da identidade de determinados grupos sociais, principalmente daqueles que eram resistentes ao sistema político vigente.

Nesse contexto, os grupos amadores se afirmavam e procuravam modificar a cena teatral da época. Através de uma mudança de posição, buscavam fazer um teatro que produzisse o questionamento, ainda que de forma velada, ao poder instituído e hegemônico, relacionando-se mais profundamente com a realidade do público que os assistia e também com o cotidiano daqueles que não os poderiam assistir, tendo que, para isso, abandonar, por vezes, o palco para se apresentarem em praças, bairros populares etc. Além disso, tais grupos buscavam abordar outros temas, distantes dos clássicos e mais próximos dos conflitos pelos quais passava o povo brasileiro.

Diante das características aqui apresentadas, referentes à produção dos grupos amadores, nota-se que o teatro produzido e praticado por estes tinha o objetivo de promover a reflexão social. Desse modo, objetiva-se caracterizar a dramaturgia dos grupos amadores da Bahia.

As práticas teatrais entre as décadas de 1950 e 1970 deixaram como legado textos “nos quais a preocupação social lembra, [...], a obra crua e realista de Gorki, onde o povo é o personagem principal” (LINS, 1979, p.59). Cansados das encenações abstratas que se reportavam aos problemas europeus, os grupos amadores priorizaram as necessidades

locais, buscando, através do realismo crítico, trazer à cena os problemas brasileiros. Segundo Pavis (2007, p. 328),

O realismo crítico [...] não se limita à produção de aparências, nem a cópia do real. [...] Não se trata de fazer com que a realidade e sua representação coincidam, mas de fornecer uma imagem da fábula e da cena que permita ao espectador ter acesso à compreensão dos mecanismos sociais dessa realidade, graças à sua atividade simbólica e lúdica. Essa oposição se aproxima do procedimento brechtiano, que não se limita a uma estética particular, mas funda um método de análise crítica da realidade e da cena baseada na teoria marxista do conhecimento.

Os textos realistas, nos termos em que define Pavis (2007), foram bastante utilizados por grupos brasileiros, pois assim era possível tratar da realidade social brasileira, principalmente no que tange ao período da Ditadura Militar, período em que os dramaturgos brasileiros uniam o posicionamento político e a busca pela popularização da linguagem teatral. Entre aqueles que utilizavam os textos realistas em suas encenações, destacam-se aqui os grupos amadores.

Nessa direção, nota-se que a postura do teatro amador se coaduna com a proposta brechtiana, pois, para Brecht, o teatro enquanto arte é uma arma de conscientização e politização dos homens. O depoimento de Rogério Menezes, em entrevista concedida em outubro de 2012, a esta pesquisadora, via e-mail, confirma tal leitura.

Aos 19, 20 anos me apaixonei pela teoria teatral do distanciamento do dramaturgo e teórico do teatro alemão Bertold Brecht (o ator não representando, vivendo o personagem como se fosse o próprio, mas criticando-o, exagerando-o, deixando claro para o público que era um ator que representava um personagem, e não o próprio personagem). Ele, Brecht, se propunha a fazer um teatro político, mas um teatro político impulsionado por um forte vigor criativo e interpretativo [...]. Ele foi o meu Monteiro Lobato no teatro. Queria [também] fazer um teatro amador menos convencional, menos careta, menos escolar que o que convencionalmente se fazia à época em Salvador. O Amador Amadeu surgiu exatamente com a intenção de fazer um teatro amador, no sentido literal da palavra, mas também um teatro vivo e engajado no calor da hora de seu tempo (MENEZES, 2012).

No que se refere à forma de apresentação, a atividade amadora tem sua identificação voltada, novamente, com a posição de Brecht, pois, no que tange à encenação, uma das escolhas era pelo distanciamento.

O efeito de distanciamento, visto como a grande novidade proposta por Brecht e base para o desenvolvimento do seu teatro épico, já vinha sendo utilizado ao longo da história do teatro. Segundo Pavis (2007), o distanciamento pode ser aplicado para qualquer linguagem artística; no teatro abrange técnicas ‘desilusionantes’ que não mantêm a

impressão de uma realidade cênica e que revelam o artifício da construção dramática do personagem.

Esse distanciamento tem como objetivo o confronto do espectador com a situação encenada, reconhecendo que esta trata da sua própria realidade, e não apenas da realidade de um personagem. O confronto exige do espectador uma atitude sóbria e racional, de modo que ele possa apreender o que está sendo exposto, relacionando isso ao seu cotidiano. O final, invariavelmente, apresenta um didatismo, que mantém lúcida a plateia, desprezando o impacto do drama burguês.

A poética de distanciamento contraria a estética aristotélica da tragédia, que pretendia levar o espectador ao efeito catártico de purificação pelo terror e pela piedade. De acordo com Brecht (1957), ao sair do teatro “purificado”, o público saía também satisfeito e, de certa forma, conformado e passivo. Esse público, porém, não refletiria sobre o que foi encenado, trazendo tal reflexão para sua realidade a fim de modificá-la.

Entre os recursos utilizados pelo dramaturgo alemão para produzir o efeito de distanciamento, pode-se citar a ironia, a paródia, a comicidade, um distanciamento das falas e das ações de uma personagem a ser representada, com uma maneira de interpretar, sem transformação completa, a transposição para a terceira pessoa do singular, a transposição para o passado (BRECHT, 1957).

O distanciamento pode ser promovido também pela presença do personagem-narrador, que participa da história narrada e tem consciência de todos os acontecimentos relacionados ao enredo que se passa, permitindo o efeito de distanciamento entre a história encenada e os espectadores, entre o local onde se realiza o espetáculo teatral e o mundo que é narrado.

No texto *Gran Circo Raito de Sol ou Gran Circo Latino Americano*, de autoria coletiva do grupo Amador Amadeu, pode-se notar esse efeito de distanciamento, característico do teatro de Brecht, proporcionado pela figura do narrador:

Mãe – Acorda Dadinho vai panhar água que os potes está tudo seco.

Dadinha – (Entrando na sala) Ça pai, Ça Mãe...

Pais – Deus te abençoe mia fia...

(Pai e filho saem. Mãe e filha ficam fazendo seus/trabalhos em silêncio e muita dor. Rádio é deslegado [sic])

(Luz se apaga e agora luz ilumina todo o palco. Faz de conta que uma rua muito movimentada como a /avenida sete. As pessoas andam na rua como se fossem bonecos, a partir de determinado momento eles começam a se cumprimentar).

Narrador – E amanheceu. As pessoas vão para a rua, vão pro / trabalho, prá faculdade, pro Colégio, vão fazer as compras, vão pedir esmolmas... (AMADOR AMADEU, 1976, f. 31, grifo nosso).

No texto *O Cabaret Segredo de Laura apresenta: Xô Galinha show*, também do Amador Amadeu, destaca-se outro aspecto, que pode ser considerado como um recurso de distanciamento, pois, a exemplo de outros textos; produzidos por grupos amadores, neste, os personagens não possuem nomes próprios, são apresentados pela função que desempenham na história ou por alguma característica que, porventura, possuam.

Mendigo – Um momento

Suicida – Um momento o que?

Mendigo – Que é que você vai fazer?

Suicida – Vou me suicidar. A vida, meu amigo, não vale nada. Nada me prende mais a este mundo. Nada. Adeus (AMADOR AMADEU, 1978, f. 2, grifo nosso).

A identificação entre o teatro amador e o teatro de Brecht, no que tange à teoria do distanciamento, pode ser corroborada ainda pelo depoimento de Rogério Menezes (2012), que afirma:

[...] me apaixonei pela teoria teatral do distanciamento do dramaturgo e teórico do teatro [...] alemão Bertol[d] Brecht (o ator não representando, vivendo o personagem como se fosse o próprio, mas criticando-o, exagerando-o, deixando claro para o público que era um ator que representava um personagem, e não o próprio personagem). Ele, Brecht, se propunha a fazer um teatro político, mas um teatro político impulsionado por um forte vigor criativo e interpretativo [...]. Ele foi o meu Monteiro Lobato no teatro.

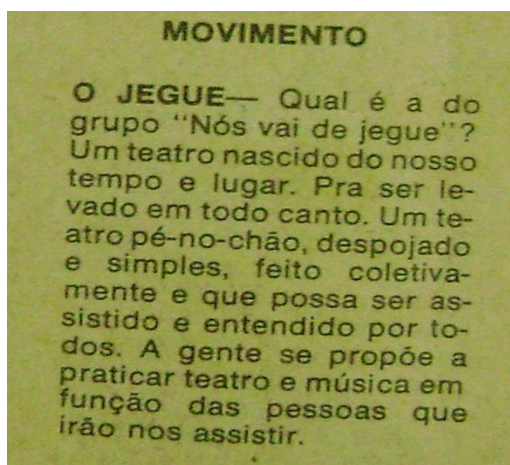
Diante dessas reflexões, foi possível perceber que entre as marcas dramaturgias que caracterizariam a atividade do teatro amador, principalmente no que se refere ao Amador Amadeu, é possível identificar uma relação com o teatro de Bertold Brecht. Isso se explica, pois, para tais grupos, o importante era fazer um teatro engajado, através de uma linguagem realista, por meio da qual o teatrólogo deveria demonstrar a sua preocupação com as causas políticas e sociais que afligiam a população, colocando sua arte a serviço da transformação.

O estudo enfocando o fazer teatral dos amadores tem tido maior visibilidade. Os trabalhos acadêmicos desenvolvidos com os textos produzidos por grupos de teatro amador, durante a ditadura militar, no âmbito da ETTC – Equipe Textos Teatrais Censurados, sob a orientação da Profa. Da. Rosa Borges, têm sido importantes para a divulgação e a atualização da memória teatral baiana.

Nesse contexto, destaca-se o trabalho de dissertação apresentado por Iza Dantas da Silva, em 2008, na monografia *A Epopéia de um povo ou As Aventuras do Crioulo Doido*:

edição e caracterização do contexto sócio-histórico, apresentada no Curso de Letras da UNEB, como Trabalho de Conclusão de Curso. A referida pesquisadora, através desse trabalho de edição e estudo, buscou atualizar e trazer mais informações sobre a ditadura, por meio do texto dramático, de autoria do grupo de teatro amador “*Nós vai de jegue*” e de Bráulio Tavares. Abaixo, segue recorte de jornal no qual o grupo se caracteriza como popular e coletivo.

Figura 5 – Recorte de jornal sobre o grupo “*Nós vai de jegue*”



Fonte: [A Tarde?]⁸, 20 out. 1978.

Interessou para esse trabalho, sob a perspectiva filológica, editar o texto teatral amador, em diálogo com a História Cultural, observando a representação da ditadura, levando-se em consideração, sobretudo, os aspectos sócio-históricos relacionados ao engajamento político e social dos estudantes frente às instâncias de poder vigentes.

A seguir, destaca-se o trabalho de dissertação apresentado no Curso de Pós Graduação em Literatura e Cultura (PPGLit) da UFBA, por Débora Souza, em 2012, intitulado como: *Aprender a nada-r e Anatomia das feras, de Nivalda Costa: processo de construção dos textos e edição*. Esse trabalho teve como objetivo a análise do processo de construção dos textos teatrais produzidos por Nivalda Costa, autora pertencente ao Grupo de Experiências Artísticas, Testa. A dissertação destaca-se, portanto, por oferecer uma leitura de textos escritos por uma mulher, negra, em um contexto de criação marcado pelos ideais de um grupo amador, que se autodefinia como guerrilheiro,

⁸ Recorte de jornal com data reconstituída. A reconstituição de sua data ocorreu baseada em interpretações que levaram em conta a organização documental, na qual se atribuía à referida matéria de jornal a data aqui apresentada.

[...] pode-se pensar a dramaturgia realizada como um teatro de guerrilha, [...] no que se refere à ideia de ‘vanguarda’ como grupo unido a uma doutrina e disposto a romper com a ordem estabelecida. [...] O Grupo Testa, de teatro amador, será responsável, em termos financeiro e artístico, por diferentes produções, enfrentando grandes dificuldades, principalmente, devido a falta de apoio institucional e de local para ensaio e apresentação de seus trabalhos, sempre de autoria dos componentes (incompleta) (SOUZA, 2012, p. 31).

Além de apresentar as ideias desse grupo amador, que teve atuação relevante na Bahia, durante a década de 1970, o trabalho se mostrou importante no que tange à prática editorial, pois a edição, resultante do estudo, foi apresentada tanto em suporte papel quanto eletrônico (SOUZA, 2012).

Destaca-se também o trabalho de dissertação de Williane Silva Côroa, defendido em 2012, no Curso de Pós Graduação em Literatura e Cultura (PPGLit) da UFBA. Neste foi realizado o estudo e a edição de um texto escrito por Antonio Cerqueira, integrante do *Grupo Nosso*,

[...] criado em 7 de junho de 1979, por alunos oriundos do Colégio do Serviço Social da Indústria (SESI), contava com cerca de 23 componentes. Grupos como esses, formados por circunstâncias diversas, surgem da necessidade de enfrentamento ao regime vigente. Para isso buscam um caminho alternativo (CÔROA, 2012, p. 21).

A dissertação, denominada: *Edição do texto e estudo da linguagem proibida em Malandragem made in Bahia, de Antonio Cerqueira*, teve como objetivo explorar o tema Teatro e Censura, com a leitura da linguagem proibida no texto teatral. Desse modo, teve enfoque principal nessa pesquisa a análise dos cortes efetuados pelos órgãos censórios e o uso dessa linguagem por parte do grupo amador e do autor em questão (CÔROA, 2012).

Isso posto, diante de estudos anteriores e do trabalho que aqui se apresenta, percebe-se que as peças que circularam àquela época provocaram reações distintas nos mais variados públicos. Sendo possível identificar a intenção dos grupos e autores de ir onde o povo estava, tirando-o da inércia. Os amadores produziam seus textos para que estes atuassem como instrumentos, e que, destarte, através do incitamento de emoções, fossem capazes de promover reflexão e mudança.

2.3 O GRUPO AMADOR AMADEU

Nota-se que o teatro amador na Bahia teve atividade profícua, mesmo quando desenvolvido sob o jugo da opressão política. E, neste contexto, eis que surgiu o grupo Amador Amadeu.

No início das atividades do referido grupo, o circuito cultural era marcado pelos grandes espetáculos, montagens que garantiam o sucesso da empreitada realizada. Não havia campo para a produção dos grupos amadores. As críticas, de forma geral, demonstravam a indignação perante a produção vigente.

O que mais deprime é que as pessoas não tomam conhecimento da mediocridade teatral vigente. Todos parecem que têm um compromisso com o teatro, e não com o ser humano. Parece que sonham com alguma elite, com o público mundano que é atraído pela fama, ou que sonham com o público-massa, que é atraído pelo sucesso fácil, convencional reacionário, das ‘gaiolas das loucas’. Alguns parecem que trabalham para que seus espetáculos sejam um acontecimento estético. Há uma repetição incrível, enfadonha, chata, em tudo que fazem. O espetáculo nunca é um questionamento daquilo que já foi feito antes por eles próprios, nunca o espetáculo é uma polêmica consigo mesmo. Pelo contrário é a súplica do que já se fez, a certeza, a tranquilidade, o eterno monólogo, o triste solilóquio, fessento e paranóico (JOÃO AUGUSTO, [15 mar.1975?])⁹.

Não existe tradição teatral entre nós. O teatro ainda não ocupa o lugar que deve nas manifestações populares. Daí mais uma razão para não fazer apenas um teatro para ou pelo povo – mas sobretudo de se criar condições para que o povo faça e assista o teatro de que precisa, seu próprio teatro (JOÃO AUGUSTO, [03 abr. 1977?])¹⁰.

Destarte, percebe-se que, de acordo com a crítica da época, principalmente no que tange às considerações do dramaturgo João Augusto, era “preciso fazer do teatro uma prática: colocá-lo no dia-a-dia do homem brasileiro. Tornar o teatro uma prática significa[va] popularizar o teatro” (JOÃO AUGUSTO, 1978).

Nesse contexto, de insatisfação para com o teatro produzido na Bahia de então, João Augusto tornou-se um grande admirador e incentivador dos grupos amadores, haja vista o fato de esses grupos buscarem a difusão de um teatro ligado às ideias por ele defendidas. O Amador Amadeu, dirigido por Rogério Menezes, destacou-se, assim, como um dos grupos mais incentivados pela imprensa da época, principalmente, pela ação de João Augusto.

⁹ Recorte de Jornal arquivado no acervo do Teatro Vila Velha. A reconstituição de sua data ocorreu baseada em interpretações que levaram em conta a organização documental, na qual se atribuía à referida matéria de jornal a data aqui apresentada.

¹⁰ Recorte de Jornal arquivado no acervo do Teatro Vila Velha. A reconstituição de sua data ocorreu baseada em interpretações que levaram em conta a organização documental, na qual se atribuía à referida matéria de jornal a data aqui apresentada.

O grupo era considerado, então, como uma promessa de maior compromisso para com os aspectos políticos e sociais, seus integrantes eram capazes, por isso, de realmente lutar por uma mudança no tocante à cena teatral da época. João Augusto, em incentivo ao grupo, afirmou que:

Os últimos tempos foram inaugurados. Creio que não há o perigo de ser **elite**, não é? É bom definir seu trabalho a partir de uma indefinição empresarial, e de uma visão de mundo, se possível anárquica, e bem mais sólida, do ponto de vista cultural, do que a relação econômica mecanicista de oferta-procura. Por que não um repertório de vocês mesmo? Deixa os **profissionais** com o colonialismo de montar peças sul-maravilhas, alimentando o provincianismo mental imperante. Saia para outra que é a única saída. Coisa de vocês ou de autor baiano. Há alguns autores estrangeiros essenciais. Mas, pra depois, não? E tenha pressa. Se prepare para ser visado e perseguido, e enfrentar **grilos** homéricos, caloteiros cínicos. Não se preocupe que **esses** não irão feri-los. A verdade é que ninguém pode ferir a gente – salvo aqueles que amamos (a frase é de Borges). Com essas notas, estou respondendo o convite que fizeram a tanta gente, e me incluíram, na base da “ajuda, no seja lá como for”. Anime a turma. Bola pra frente (JOÃO AUGUSTO, [26 jul.1975?], grifo do autor).¹¹

A formatação promissora que marcava o nascimento daquele grupo amador, não advinha apenas do desejo que a crítica teatral da década de 1970 tinha de que o teatro se modificasse, posto que Amador Amadeu também trouxesse em seu discurso fundador tais intentos. O depoimento de Rogério Menezes, líder do grupo, em entrevista ao jornal Tribuna da Bahia, em 1975, confirma seus objetivos:

Nessa situação de aleijão involuntário em que vive o teatro brasileiro é que a gente [Grupo Amador Amadeu] surge tentando, na medida do possível, ajudar a modificar essa situação, a colocar braços e pernas nesse corpo mutilado. Nesse quadro meio triste a gente se propõe a fazer um teatro para a população: para a dona de casa, o comerciante, o secundarista, o universitário, o peão, o bancário, para toda gente. Queremos fazer um trabalho em que o único compromisso seja com o homem, suas dores, suas alegrias. Um teatro popular tanto no tema de nossos trabalhos como nos preços de nossos ingressos.

Ainda, conforme Menezes (2012)

[Queríamos] fazer um teatro amador menos convencional, menos careta, menos escolar que o que convencionalmente se fazia à época em Salvador. O Amador Amadeu surgiu exatamente com a intenção de fazer um teatro amador, no sentido literal da palavra, mas também um teatro vivo e engajado no calor da hora de seu tempo. [...]

¹¹ Recorte de Jornal arquivado no acervo do Teatro Vila Velha. A reconstituição de sua data ocorreu baseada em interpretações que levaram em conta a organização documental, na qual se atribuiu à referida matéria de jornal a data aqui apresentada.

O Amador Amadeu formou-se em 1975, e teve Rogério Menezes como líder, diretor e fundador do grupo. Mesmo tendo nascido em Mutuípe, Menezes passou a maior parte da sua infância em Jequié, ambas cidades do interior da Bahia. Aos 14 anos, Menezes se mudou para Salvador, onde cursou o ensino médio, dando início, a seguir, à faculdade de Administração de Empresas, na Universidade Federal da Bahia. Porém, abandonou o curso dois anos depois, migrando para os cursos de História e de Ciências Sociais. O jovem, contudo, encantado pelo movimento estudantil (Partido Comunista), não conseguiu concluir nenhum dos cursos, terminando por considerar o labor teatral seu espaço ideal de expressão.

Rogério Menezes organizou, primeiramente, o TEPSI (Teatro dos Estudantes de Psicologia), no qual montou duas peças. Em seguida, em 1975, fundaria o Amador Amadeu, através do qual, entendeu que queria fazer um teatro de cunho popular:

[...] veio o Amador Amadeu: descobri que queria fazer teatro para o povo (no sentido, digamos, comunista de antanho) e não para universitários. [...] Então, em pouco tempo, juntei uma tropa formada por universitários e secundaristas. Todos tinham uma única ideia na cabeça e um fuzil imaginário na mão: transformar o mundo, torná-lo mais justo, e conscientizar a população para a necessidade de uma revolução que acabasse com esse/este quadro desolador, no qual os ricos tinham/têm tudo, e os pobres, nada (MENEZES, 2013).

Quanto ao nome do grupo, Menezes (2013), afirma ter sido esta também uma contribuição sua:

O trocadilho do nome do grupo, [...] me veio à cabeça numa sinapse inesperada. [...]. Achei bárbaro juntar duas palavras que se pareciam, um adjetivo e um substantivo próprio, mas que se diferenciavam. E tive a clara intenção que o nome [também] fosse, digamos, moderno, um trocadilho aparentemente bobinho, mas que pegou, em pouco tempo quando se falava em Amador Amadeu sabia do que se estava falando: um teatro engajado, mas engraçado, brechtiano, sarcástico e amador no melhor dos sentidos.

Ao lado de Rogério Menezes, destaca-se também a contribuição do ator Fernando Fulco para a formação do grupo Amador Amadeu. Natural de Jequié, Fulco chegou à cidade de Salvador em 1975; o jovem, que desde 1972 mantinha contato com o amigo Rogério Menezes, vinha sendo, paulatinamente, seduzido pelo apelo artístico da capital. Após ser aprovado em um concurso público, para atuar como auxiliar de contabilidade, na Sociedade Algodoeira do Nordeste Brasileiro – SANBRA, mudou-se para Salvador. Desse modo, envolvido pelo movimento cultural da época, ainda que sonhasse em ser cantor de

rock n'roll, Fernando Fulco se tornou ator, ajudando a fundar, ainda em 1975, junto a Rogério Menezes, o Amador Amadeu.

O grupo fez muito sucesso, repercutiu na imprensa, apresentava-se em bairros da periferia e em cidades do interior, com plateias lotadas, conquistando a adesão e a empatia imediata do público. O Amador Amadeu chegou a ter, segundo relatos de Fernando Fulco (2013) e Rogério Menezes (2013), mais de quarenta integrantes.

O processo de criação era sempre caótico, os ensaios eram uma loucura, pois misturavam, num mesmo lugar, gays radicais (sim, já existiam gays radicais àquela época), mocinhas nas [sic] flor da idade, machões inveterados, consumidores de drogas (basicamente maconha, amplamente consumida durante os ensaios por alguns integrantes da trupe) (MENEZES, 2013, grifo do autor).

O grupo teve como integrantes, além de Rogério Menezes e Fernando Fulco, Zezé Rocha, Paulo Bittencourt, Walter Seixas, Lúcia Bastos, Rosa Bastos, Aydil Goret, Tina Melo e Jota (FRANCO, 1994).

O primeiro texto a ser produzido e encenado pelo Amador Amadeu foi: *Pau e Osso S/A*, em 1975. Com a apresentação de situações vivenciadas em um supermercado, o grupo buscou trazer os problemas sociais do Brasil à tona, o que, no contexto político vigente, marcado pelo regime ditatorial, caracterizava-se como uma atitude ousada. Nestas circunstâncias, sabe-se que o texto foi censurado, com fragmentos vetados e a apresentação liberada apenas para maiores de 14 anos.

A seguir, em 1976, o grupo produziu o texto *Gran Circo Raito de Sol ou Gran Circo Latino Americano*. A exemplo do que ocorreu em *Pau e Osso S/A*, também houve, a partir de um cenário, circunscrito a um local específico, a narração de situações sociais. Dessa feita, em lugar de um supermercado, o grupo escolheu ambientar suas cenas em um circo, no qual eram abordados momentos de dificuldade pelos quais passava o povo pobre brasileiro.

As situações retratavam desde a dificuldade em utilizar o transporte público da época até o sofrimento enfrentado pela população nas filas dos hospitais. Instituições como o Corpo de Bombeiros e a Previdência Social também foram alvos na representação, em circunstâncias nas quais se podia notar a promoção de uma reflexão de ordem política e social.

No contexto circense, os trapezistas poderiam ser relacionados aos homens que trabalhavam nos edifícios, o globo da morte era representado pelo ônibus do bairro da Liberdade. “Gran Circo Rayto de Sol [...] foi escrito a partir de situações do cotidiano que

eu sugeria e que os atores improvisavam a partir dessa sugestão, e íamos transformando o texto falado-improvisado em dramaturgia escrita” (MENEZES, 2013).

Porém, o grupo não obteve o mesmo sucesso alcançado com a peça anterior, visto que *Gran Circo Raito de Sol ou Gran Circo Latino Americano* não pôde ser encenado, pois, o texto, após passar mais de cinquenta dias em avaliação pelos órgãos censórios, foi completamente vetado. A alegação para a proibição era de que se abordava um tema que, de acordo com os técnicos de censura, era muito realista.

A estreia, marcada para as 20h, do dia 22 de outubro de 1976, no Centro Comunitário IAPI, foi, cancelada, causando a revolta do público, que se manifestou, através de um abaixo-assinado solicitando a liberação do espetáculo.

Gran Circo Raito de Sol ou Gran Circo Latino Americano foi considerada muito realista, pois investia, através de analogias, contra o poder vigente. Podia ser caracterizado como um texto extremamente político e engajado socialmente. Segue excerto no qual o questionamento é feito de forma eloquente e pontual.

Figura 6 – Excerto do texto teatral *Gran Circo Raito de Sol ou Gran Circo Latino Americano*

ATOR - Pois vai ser assim de hoje em diante! O circo vai ser a /
 vida da gente pelas estradas do interior, pela catanga, /
 pelo sertão, pelas ruas, becos e avenidas desta cidade, /
 tendo o céu como lona. Onde houver gente querendo ver e /
 participar do nosso circo, a gente mostra. Podem tirar /
 a lona, arquibancadas e o picadeiro que a gente vai conti- /
 nuar nessa zorra! Com muita força, na raça, no peito! Mam /
 bembe e sempre. O Gran Circo!!!
 vai estar aí sempre pelas terras e pelo céu do Brasil.

Fonte: AMADOR AMADEU, 1976, f. 43.

Pode-se observar, analisando-se o fragmento acima, que além de apresentar uma analogia entre o circo e o Brasil, havia também o estabelecimento de uma configuração do grupo na trama textual, através da qual era possível identificar o ideário do Amador Amadeu representado no palco.

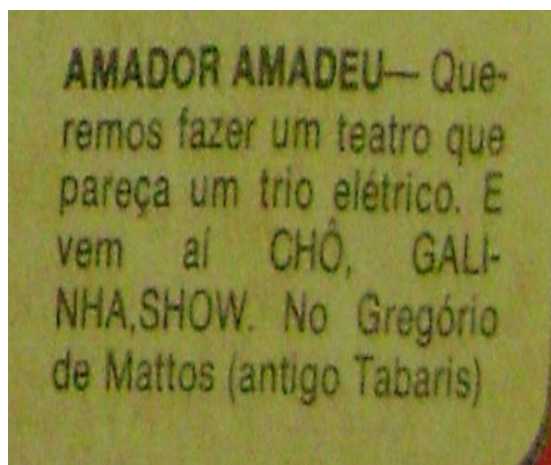
Após a experiência de ter uma produção completamente vetada pelos órgãos censórios, o grupo Amador Amadeu, em 1977, resolveu encenar um texto de outro autor. Desse modo, levaram a público o espetáculo *Sr. Puntilla e seu criado Matti*, de Bertold Brecht. Com essa montagem, o grupo transpôs sua arte para os grandes palcos teatrais, com apresentações no Instituto Cultural Brasil Alemanha – ICBA, e alcançou grande

sucesso, com reconhecimento da crítica e o destaque para a atuação de atores como Fernando Fulco.

Entre **Gran Circo Rayto de Sol e Xô, Galinha Show**, fizemos o que foi o espetáculo mais bem acabado do Amador Amadeu: **Puntilla e seu criado Matti**, de Bertolt Brecht, não mais encenado nas periferias e sim no prestigiado Icba – Instituto Cultural Brasil Alemanha. Com direção basicamente minha (criar e dirigir coletiva já tinha me cansado muito), e com atores que seguiram à risca o meu desenho do espetáculo, resultou [em uma] encenação que talvez tenha sido um marco no teatro baiano do final dos anos 1970. Foi nesse espetáculo que descobri Fernando Fulco como (grande) ator (MENEZES, 2013, grifo do autor).

Em 1978, o Amador Amadeu produziria o seu último texto teatral, com o título de: *O Cabaret O Segredo de Laura apresenta: Xô, galinha show*. A encenação foi autorizada pelos órgãos censórios, porém com restrições, com liberação apenas para maiores de 18 anos. O texto foi exibido em outubro de 1978, no teatro Gregório de Mattos. Segue recorte de jornal com a divulgação do espetáculo:

Figura 7 – Recorte de jornal sobre a peça *O Cabaret O Segredo de Laura apresenta: Xô, galinha, show*



Fonte: [A Tarde?], 20 out. 1978.

Dividido em 21 cenas, e alguns quadros, o texto não segue um roteiro linear, apresentando situações, tais como: a encenação de uma piada, a representação de um show de calouros, uma luta livre e um concurso de misses. As cenas tratavam de diferentes temas e com extensão variável, posto que, enquanto umas possuíam apenas duas linhas, outras eram compostas de até três folhas. Toma-se como exemplo o fragmento do texto *O Cabaret o segredo de Laura apresenta: Xô, galinha show*:

Figura 8 – Excerto do texto teatral *O Cabaret o segredo de Laura apresenta: Xô, galinha, show*

CENA DEZ - Intervalo. Os atores descontentamente fazem personagens típicos de um cabaret: pianista, apaixonado, homossexuais, jogadores de baralho, garçom, etc.

CENA ONZE - Luta livre. Dois atores, um forte e um fraco, lutam. O forte é acessoriado por um ator e o fraco por dois atores. Os outros fazem a torcida.

Fonte: AMADOR AMADEU, 1978, f. 8.

Diante da análise do excerto, observa-se que o grupo visava a uma quebra da linearidade, no que tange ao enredo. O que fica ainda mais delineado quando se considera que este é o último texto produzido e encenado pelo Amador Amadeu, em um momento em que seus integrantes, principalmente o diretor do grupo Rogério Menezes, passavam por uma desilusão quanto aos seus objetivos e as possibilidades de mudar a situação vigente. “*Xô Galinha Show* foi, propositalmente um *happening*¹²-anarquista-que-se-pretendia demolidor. Eu já havia caído fora do PCdoB, e tinha uma visão absolutamente crítica e raivosa e irada a respeito dos comunistas em geral” (MENEZES, 2013). Assim, se a anarquia já marcava as produções anteriores do grupo, no espetáculo *O Cabaret O Segredo de Laura apresenta: Xô, galinha show* houve um maior radicalismo.

Todo mundo dirigia, todo mundo atuava, todo [mundo] fazia o que quisesse e bem entendesse, cada um criava sua própria dramaturgia. Eu apenas tentava costurar isso tudo, mas, de propósito, deixando tudo muito mal costurado. Resultado: foi um fiasco. Ninguém gostou. Os comunistas ficaram putos. Os nossos fiéis seguidores (sim, tínhamos *entourage* imensa de tietes e admiradores, tudo gente muito maluca), também. Nossas famílias se descabelaram, choveram sermões puritanos sobre nossas cabeça [sic]. Usamos de tudo nesta montagem-kamikaze: piadas muitíssimo chulas, nudez frontal, enfim um patchwork de barbaridades. Eu adorei. Acho que era realmente o que deveria fazer naquele momento: mandar a esquerda radical baiana e brasileira à merda (MENEZES, 2013, grifo do autor).

Em 1979, o que já se perspectivava quando da encenação de *Xô, galinha show* aconteceu, o Amador Amadeu encerrou as suas atividades. Os integrantes do grupo,

¹² O termo *happening* é criado no fim dos anos 1950 pelo americano Allan Kaprow para designar uma forma de arte que combina artes visuais e um teatro *sui generis*, sem texto nem representação. Nos espetáculos, distintos materiais e elementos são orquestrados de forma a aproximar o espectador, fazendo-o participar da cena proposta pelo artista (nesse sentido, o *happening* se distingue da *performance*, na qual não há participação do público). Os eventos apresentam estrutura flexível, sem começo, meio e fim. As improvisações conduzem a cena – ritmada pelas ideias de acaso e espontaneidade – em contextos variados como ruas, antigos lofts, lojas vazias e outros. O *happening* ocorre em tempo real, como o teatro e a ópera, mas recusa as convenções artísticas. Não há enredo, apenas palavras sem sentido literal, assim como não há separação entre o público e o espetáculo (ITAUCULTURAL, 2009).

segundo Fulco (2013), foram, paulatinamente, ligando-se a projetos particulares, passando a privilegiá-los em detrimento do coletivo. Os artistas estavam cansados, a censura e a impotência frente ao regime político vigente, foram, aos poucos, enfraquecendo-os enquanto grupo engajado e comprometido com a mudança social.

Rogério Menezes foi o responsável por fundar o Amador Amadeu e também aquele que diagnosticou o seu fim: “Propositadamente, quis encenar Xô Galinha Show como se fosse (e foi) um atestado de óbito do Amador Amadeu. Já não acreditava mais que, nós, aquele bando de *porra-loucas* poderíamos mudar o mundo” (MENEZES, 2013, grifo do autor). Assim, saiu de cena o Amador Amadeu.

3 UM DOSSIÊ, UMA HISTÓRIA: PELO VIÉS DA CENSURA

Após a caracterização do teatro amador, produzido no Brasil e na Bahia, e, especificamente, do grupo Amador Amadeu, pretende-se, nesta seção, dar a conhecer, através da leitura da documentação censória, a história dos textos teatrais *Pau e Osso S/A* [1975], *Gran Circo Raito de Sol ou Gran Circo Latino Americano* [1976] e *O Cabaret Segredo de Laura apresenta: Xô Galinha Show* [1978], produzidos e encenados durante o período da ditadura militar, a partir do dossiê constituído de texto teatral censurado, documentação censória, matérias de jornal e entrevistas.

Calcada em princípios morais e éticos, a censura faz-se presente em diferentes sociedades, épocas e governos, restringindo a liberdade de expressão política, social e artística. No que tange ao período da ditadura militar no Brasil, privilegiar-se-á aqui, a atividade censória praticada entre 1968 e 1975, em que se observa uma centralização do órgão de censura, em Brasília, seguido de um processo de descentralização, de 1975 a 1978, momento em que passam a atuar os órgãos de censura estaduais, conforme Fagundes (1974).

No Brasil, como em outros países, a censura age há muito tempo de diferentes maneiras, porém, nota-se que o processo censório passou por transformações no decorrer da história brasileira. Essas mudanças, contudo, indicam que os mecanismos de censura se apoiavam, invariavelmente, na noção de Estado como mantenedor e responsável pela ordem social. De acordo com Fagundes (1974, p. 23):

A missão fundamental do governo é, então, a de organizar e orientar o povo, disciplinando as relações dos indivíduos entre si e com o Estado. Sua ação é orientada no sentido de proporcionar ao cidadão o máximo de liberdade possível, para que este possa exercer o direito inalienável de procurar a felicidade, mas é também, e sobretudo, a obrigação de restringir essa liberdade, sempre que a conduta individual seja perniciosa a outrem ou à sociedade. É aí que nasce, no campo do entretenimento coletivo, a necessidade de um órgão estatal, com a atribuição de exercer a censura.

A prática censória tem, no entanto, raízes antigas que remontam à época do Brasil Colônia. Após a transferência da corte portuguesa para o Brasil, no século XIX, a censura brasileira teve início em 27 de setembro de 1808, com a nomeação dos primeiros censores, denominados censores régios; estes tinham como objetivo o exame de papéis e livros, evitando que fossem disseminados quaisquer documentos que atentassem contra o governo, a religião e os bons costumes.

Percebe-se, desse modo, que a figura do censor tinha, desde aquele período, uma atuação norteada pela defesa dos interesses governistas. Era objetivo dos censores, portanto, “[...] vetar total ou parcialmente, todo [...] conteúdo de obscenidade, de violência, de doutrinação política exótica, de desrespeito às instituições como a seus agentes, [e que] resulte em mensagem contrária à cultura e às aspirações nacionais” (FAGUNDES, 1974, p. 24).

Em 9 de outubro de 1811, foi criado um Serviço de Censura, sob a orientação do Maestro Antônio Portugal, e, em 1845, foi fundado, por D. Pedro II, o Conservatório Dramático Nacional, responsável pela censura a espetáculos teatrais (FAGUNDES, 1974).

A criação do Conservatório Dramático [...] inaugurou a institucionalização da censura teatral no Brasil [...]. A criação do [conservatório] foi um marco na história da censura no Brasil, pois criou precedentes para a estruturação futura da censura de diversões públicas e serviu de fundamento para o exercício da censura moral, além de inaugurar a censura teatral (GARCIA, 2008, p. 235).

Diante dessa configuração, pode-se notar que, até então, a atividade censória era de responsabilidade dos órgãos governamentais, fato que se modificaria a partir do período republicano, pois, conforme assegura Garcia (2008), após a Proclamação da República (1889) e a Promulgação da Constituição (1891), o exercício da censura se tornou responsabilidade dos organismos policiais, que atuavam, através de diversas ações, visando ao controle da população e também à fiscalização de espetáculos teatrais.

O exercício da censura se atrelou, a partir desse momento, aos setores policiais, que continuavam a proteger os interesses estatais. Quando da mudança de governo, da República para o Estado Novo, iniciou-se uma divisão setorial dos mecanismos censórios, com a criação de novos departamentos e órgãos, tendo-se em vista o controle de qualquer tipo de manifestação popular que desafiasse ou ofendesse o governo, as instituições nacionais, a moral e os bons costumes, a religião ou que, de alguma maneira, incentivassem a prática de atos contra a ordem, entre outras questões.

A implantação do Serviço de Censura de Diversões Públicas – SCDP, instituída através do Decreto-lei n.º 8.462/45, em 1940, pode ser destacada como uma das mudanças ocorridas em relação ao processo administrativo censório, pois, de acordo com Garcia (2008), a criação do SCDP estabeleceu uma separação entre a censura à imprensa e às manifestações artísticas, ainda que os limites entre as duas áreas tenham sido, naquele período, muito tênues.

Tendo em vista a orientação da ação do SCDP, foi criado também o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas, do Departamento Federal de Segurança Pública, através também do Decreto n.º 20.493/46. O Art. 44 desse Decreto, versa sobre o procedimento legal a ser adotado por aquele que, naquela época, desejasse apresentar uma peça teatral. Em tal artigo, há a instrução de que para apresentação de uma peça teatral, o interessado deveria requerer autorização ao SCDP, através do envio de dois exemplares do texto teatral, datilografados ou impressos, com antecedência mínima de cinco dias da primeira apresentação (BRASIL, 1963, p. 81-82).

O procedimento de análise da censura deveria ser realizado tanto em relação ao texto teatral escrito, quanto em relação ao ensaio geral, a partir do requerimento de exame censório de textos teatrais, de profissionais ou amadores, que desejassem se apresentar em casas de espetáculos ou outros ambientes, como escolas públicas ou privadas, entre outros, saliente-se que, durante o exame do ensaio geral, conforme o estabelecido no Art. 50, do supracitado Decreto,

[...] os artistas são obrigados a cumprir rigorosamente as determinações do censor e do Chefe do S.C.D.P., tanto em relação ao texto da peça ou número em ensaio, como em relação à indumentária, aos gestos, marcações, atitudes e procedimentos no palco (BRASIL, 1963, p. 82).

Observa-se ainda que o exame censório, através de diversos Artigos do Decreto n.º 20.493/46 (Arts. 14, 68, 99), podia determinar a proibição ou liberação, total ou parcial, sendo estabelecidas penalidades para aqueles que desobedecessem às determinações censórias (BRASIL, 1963).

Com a fundação de Brasília, em 1960, houve a transferência da instituição censória para o Distrito Federal e a sistematização da censura de diversões públicas em esfera nacional, pois, até então, esta era de responsabilidade dos estados. Esse processo de centralização foi, inicialmente, conturbado, pois, de acordo com Fagundes (1974), entre 1962 e 1967, há um desentendimento entre órgãos de censura federal e estadual. “Devido às dificuldades materiais e humanas existentes na nova capital e como, pela Constituição de 1946, não estava claro se a censura seria exercida por unidades federativas ou pela União, com a tolerância desta [...]” (FAGUNDES, 1974, p. 30).

Essa foi uma fase, portanto, de transformações e adaptações, com a criação de medidas e procedimentos, tendo-se em vista a concretização do plano centralizador da censura. Contudo, a centralização censória, principalmente a partir de 1968, gerou muitos

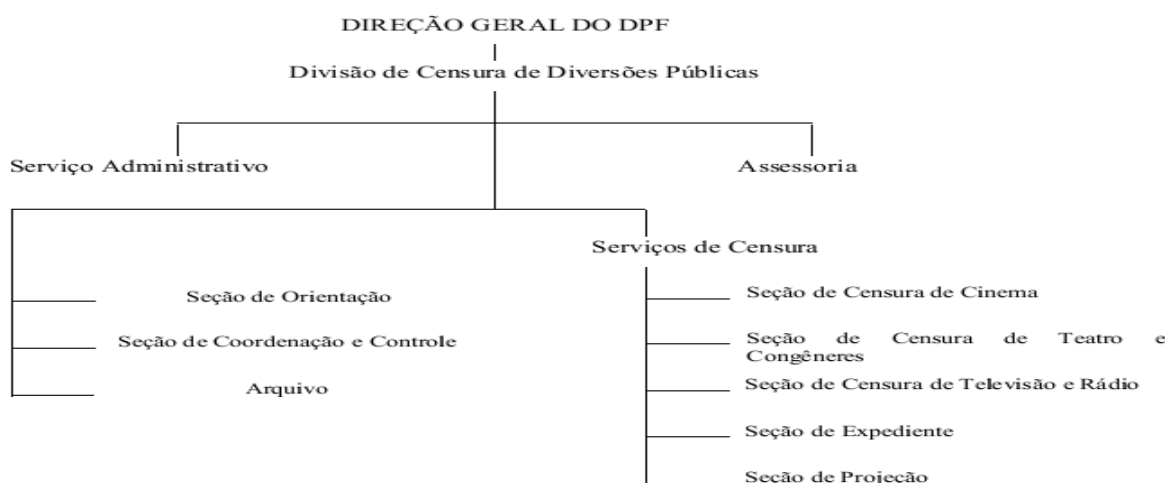
problemas para a classe teatral, pois esta dificultava o contato dos artistas com os censores, que, por sua vez, não estabeleciam de forma precisa o motivo dos vetos às produções, fazendo com que o trabalho de dramaturgos e diretores passasse a ser exercido em bases hipotéticas. Em resposta a essas reclamações os censores argumentavam que o julgamento das peças teatrais seria realizado de acordo com a Censura Federal, Lei nº 5.536/68, de acordo com tal lei não deveria ser liberada a peça teatral que:

- I) Atenta[sse] contra a segurança nacional e o regime representativo e democrático;
 - II) Ofende[sse] às coletividades ou as religiões ou incentivar preconceitos de raça ou luta de classes; e,
 - III) Prejudica[sse] a cordialidade das relações com outros povos.
- (CENSURA FEDERAL, 1971, p. 180).

Neste período, de conturbada atividade censória, mencionam-se algumas medidas que visaram adequar a censura à nova realidade política da época, entre elas podemos citar a reforma administrativa de Castelo Branco que transformou o Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP) em Departamento de Polícia Federal (DPF) (GARCIA, 2008). Em 1972, ocorreu a transformação do SCDP em Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) e das delegacias regionais e subdelegacias em superintendências regionais e divisões do Departamento de Polícia Federal (DPF).

Data de 1973 a estruturação do Departamento de Polícia Federal, de acordo com o Art. 2º, do Decreto nº 73.332. Fagundes (1974, p. 94) expõe as estruturas dos Órgãos Centralizados de Censura, no quadro disposto a seguir:

Figura 9 – Órgão Central da Censura



Fonte: Fagundes (1974, p. 85).

Nesse contexto, a censura aplicada a espetáculos teatrais, em âmbito federal, passava por algumas etapas e procedimentos. Após requerer da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) autorização para apresentação da peça, o interessado deveria enviar os documentos necessários para análise do texto em Brasília. A partir de então, a Censura Federal estabelecia o prazo de até 20 dias para emissão do certificado de censura.

O primeiro exame do texto era realizado por três censores. Caso os três pareceres apresentassem uma similaridade quanto ao veredito, o dirigente censório aceitava as sugestões e emitia a portaria; entretanto, em caso de divergência entre os pareceres, nova comissão deveria ser convocada a fim de realizar uma nova análise do texto teatral (GARCIA, 2008).

Após análise dos censores, o texto teatral poderia ser liberado ou vetado, total ou parcialmente (com cortes). Os textos eram classificados ainda pela faixa etária, de acordo com a lei nº 5.536, Art. 1º. Verifica-se que:

Ar. 1º A censura a peças teatrais será classificatória, tendo em vista a idade do público, admissível ao espetáculo, o gênero dêste e a linguagem do texto, com as exceções previstas nessa lei.

1º Os textos teatrais serão classificados como livres e impróprios ou proibidos para menores de 10 (dez), 14 (quatorze), 16 (dezesesseis) ou 18 (dezoito) anos. (CENSURA FEDERAL, 1971, p. 180).

Caso a peça fosse totalmente vetada, o dirigente da censura solicitava que as instâncias regionais devolvessem duas cópias do texto teatral e comunicassem ao interessado sobre a interdição do texto; caso a peça fosse liberada, com ou sem cortes, encaminhava-se o *script* da peça e autorizava-se os órgãos regionais a designar dois técnicos de censura para examinar o ensaio geral. Estes, após assistirem ao ensaio, elaboravam relatórios a respeito da encenação da peça e da obediência dos artistas às decisões do órgão censório central (GARCIA, 2008).

A seguir, era emitido e encaminhado ao responsável pelo espetáculo, através da Divisão de Censura e Diversões Públicas – DCDP, um certificado de censura, com validade de cinco anos. Após o cumprimento de todas essas etapas, cabia à Seção de Fiscalização, realizar a inspeção censória nas casas de espetáculos, assegurando o cumprimento das determinações dos órgãos de censura. Em relação a esses trâmites, vale ressaltar ainda que um texto liberado poderia ser encenado por qualquer outro grupo ou empresa teatral, enquanto fosse válido o certificado de censura. De acordo com Fagundes (1974, p. 213),

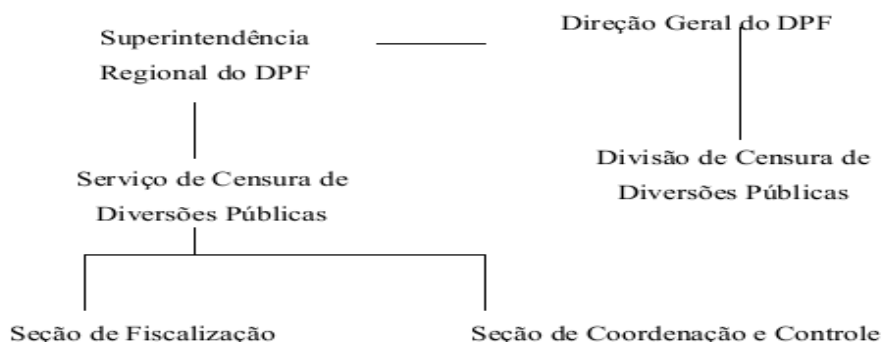
[...] a peça para a qual haja sido fornecido certificado de censura pode ser encenada por qualquer empresa teatral [...], desde que esta se prenda ao texto originalmente liberado [...]. Portanto, antes mesmo de dar entrada no pedido de censura teatral, é aconselhável que o interessado requeira declaração do órgão censório por certidão, esclarecendo se a peça tal, de autoria de fulano de tal, já obteve certificado liberatório. Caso afirmativo, a certidão assim obtida é uma garantia de que não haverá problemas na Censura.

Contudo, esse contexto centralizador viria a se modificar a partir de 1975, quando teve lugar no cenário político nacional uma alteração em relação ao órgão administrativo censório. A partir de então, ocorreu uma descentralização dos trâmites da censura teatral, atinente primeiro, em 1975, aos estados de São Paulo e Rio de Janeiro e, a partir de 1978, aos estados com número igual ou maior que três técnicos de censura (GARCIA, 2008).

[...] [O] diretor da DCDP, Rogério Nunes, publicou, no final de 1975, uma instrução de serviço que delegava a censura de peças teatrais aos órgãos regionais de São Paulo e Rio de Janeiro que, por sua vez, deveriam cumprir os seguintes critérios de tramitação. O interessado na montagem do espetáculo dava entrada no requerimento de censura e apresentava três cópias do texto ao órgão regional. Com a efetivação do protocolo, uma cópia da peça era encaminhada à censura em Brasília e duas eram analisadas pelos censores estaduais. Além disso, o órgão censório regional elaborava relatório do ensaio geral e emitia certificado de censura provisório. Para finalizar o processo de censura, o órgão central verificava os pareceres e relatórios confeccionados pelos técnicos de censura e substituíam o documento provisório emitido pela censura estadual (GARCIA, 2008, p. 189-190).

Vale destacar também a existência, ainda antes do processo de descentralização, de uma medida que concedia aos Estados, desde 1975, autonomia no exame de peças infantis e peças produzidas por grupos amadores, a serem encenadas nos próprios estados, porém, cópias dos textos deveriam ser enviadas a Brasília para arquivamento. Desse modo, quando os responsáveis pelo espetáculo desejassem obter o certificado válido para todo o Brasil, a DCDP já tinha os textos, devendo apenas realizar o exame censório. Segue abaixo, quadro demonstrativo referente à estruturação dos órgãos descentralizados.

Figura 10 – Órgãos descentralizados da censura



Fonte: FAGUNDES, 1974, p. 85.

Face ao exposto, pode-se perceber que, durante o governo militar, o processo censório passou por muitas transformações. E, diante disso, os censores, também tiveram seu perfil e atividade modificada. Em 1974, Fagundes (p. 90) afirmou que

[u]ma questão amiúde levantada fundamenta-se em que a Censura em si, como instituição, é aceita como fato consumado. Restaria o problema da aptidão de quem a executa. Efetivamente, nos primórdios de Brasília, dadas as dificuldades de encontrar-se os serviços na nova sede do governo, houve facilidades para ingresso no serviço público.

Nota-se, portanto, que inicialmente, os censores não precisavam ter formação superior. Além do concurso de provas e títulos, exigia-se apenas a apresentação do certificado de conclusão de Curso Colegial. Porém, com a nova lei de censura nº 5.536/68 se tornou obrigatório que o candidato apresentasse diploma, devidamente registrado, de conclusão de curso superior nas áreas de Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia; além disso a nomeação só era realizada mediante aprovação no Curso de Formação de Técnico de Censura, ministrado pela Academia Nacional de Polícia.

A análise censória, no campo das diversões públicas, durante o período militar, era realizada, pelos técnicos de censura, tendo como base o artigo 41 do Decreto nº 20.493/46, os artigos 2º e 3º da Lei nº 5.536/68, o art. 1º do Decreto-lei nº 1.077/70, com o art. 20 do Decreto nº 69.845/71.

O decreto nº 20.493 foi aprovado em 24 de janeiro de 1946, pelo então presidente da república Eurico Gaspar Dutra, e tinha como objetivo regulamentar o serviço de censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança. Por sua vez, a Lei nº 5.536 foi sancionada em 21 de novembro de 1968 e dispunha sobre a censura de obras teatrais e

cinematográficas, além de criar o Conselho Superior de Censura. O Decreto-lei nº 1.077/70 teve vigência a partir de 26 de janeiro de 1970, e teve o objetivo de proibir as publicações contrárias à moral e aos bons costumes, fossem estas divulgadas através de quaisquer meios de comunicação. Ao baixar esse decreto-lei o governo considerou que o emprego desses meios de comunicação obedeceria a um plano subversivo, que poderia por em risco a segurança nacional e a família brasileira (CENSURA FEDERAL, 1971).

Desse modo, tem-se como resultado, conforme base legal aqui posta, que não seria liberada a produção teatral que:

I) atente contra a segurança nacional, por conter, potencialmente:

- a) incitamento contra regime vigente;
- b) ofensa à dignidade ou ao interesse nacional;
- c) indução de desprestígio para as forças armadas;
- d) instigação contra autoridade;
- e) estímulo à luta de classe;
- f) atentado à ordem pública;
- g) prejuízo para as boas relações diplomáticas.

II) Fira princípios éticos, por constituir-se, em potencial, em:

- a) ofensa ao decoro público;
- b) divulgação ou indução aos maus costumes;
- c) sugestão, ainda que velada, de uso de entorpecentes;
- d) fator capaz de gerar angústia, por retratar a prática de ferocidade;
- e) sugestão à prática de crimes.

III Contrarie direitos e garantias individuais, por representar, potencialmente:

- a) ofensa a coletividade; ou
- b) hostilidade à religião (FAGUNDES, 1974, p. 144-145).

Acrescenta-se ainda que a direção do DPF promovia cursos periódicos de aperfeiçoamento e atualização profissional, com treinamento para que os técnicos de censura pudessem analisar o texto escrito e o cênico, identificando mensagens implícitas, associações entre acontecimentos históricos e o regime militar, expressões corporais etc. (FAGUNDES, 1974).

Porém, é importante destacar que aos censores era proibida a realização de substituições que caracterizassem colaboração ao texto, era-lhes vetado ainda, quando da análise censória, realizar o isolamento de cenas, trechos ou frases, sendo importante a apreciação do contexto geral da obra sob o ponto de vista artístico, cultural e educativo.

Essa imposição legal era imperiosa para que a autoridade censória se houvesse equilibradamente no setor teatral. Até seu advento era-lhe muito comum apegar-se ferrenhamente a uma palavra, a um gesto isoladamente e pretender prejudicar toda a peça, ora classificando-a em elevada categoria etária, ora impondo corte ou interdição total descabidamente. (FAGUNDES, 1974, p. 212-213).

Assim, os técnicos de censura (TC), adotavam uma postura semelhante no julgamento dos textos teatrais, no plano moral, os técnicos de censura interditaram espetáculos públicos que tratavam de temas considerados “polêmicos”, como aborto, homossexualidade, relações extraconjugais, prostituição e consumo de drogas.

Na esfera política, os organismos censórios interditavam peças teatrais que tivessem como principal objetivo discutir questões políticas como a revolução brasileira, a luta armada, a luta de classes, o movimento estudantil, a doutrinação comunista, a repressão política, os mecanismos de controle, as Forças Armadas (GARCIA, 2008).

No que alude ao período aqui discutido, relativo à década de 1970, nota-se que as produções teatrais abordavam por muitas vezes tais temas, tendo, com isso, sido, reiteradas ocasiões, censuradas. “[O] principal alvo da censura ditatorial era, como seria de se esperar, o teatro político, especialmente se ele ousava referir-se diretamente à realidade brasileira” (MACIEL, 2005, p. 107).

Porém, ainda que o momento fosse de dificuldade, com forte censura às produções dos grupos amadores, a atuação desses grupos continuou em efervescência, sendo importante identificar de que modo se dava a ação da censura em relação às produções dramáticas de tais grupos. A partir de 1975, o teatro amador passou a ter maior visibilidade, em função do surgimento de grupos como: Sonhos Concretos, Cisco e Carranca, Amador Amadeu e Testa.

O grupo Testa desempenhou um importante papel nesse contexto, tendo como uma de suas integrantes a diretora e dramaturga Nivalda Costa. A atuação deste grupo amador foi bastante representativa na sociedade da época, posto que os artistas atribuíam ousadia às suas produções, através da luta em prol de um teatro político e engajado, mesmo que, para tanto, tivessem de enfrentar os ditames da censura (SOUZA, 2012). Entre as produções do referido grupo, estão os textos: *Aprender a nada-r* (1975) e *Anatomia das feras* (1978).

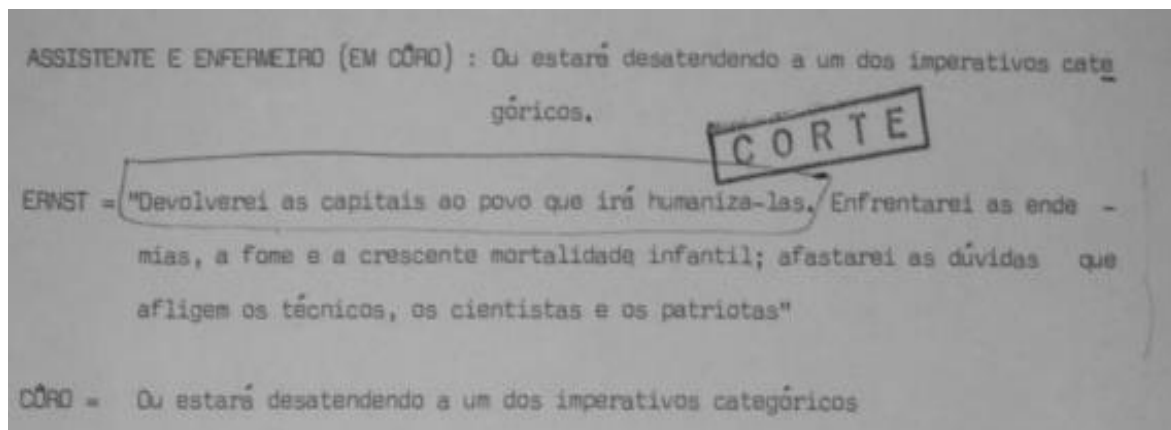
De acordo com Souza (2012), o texto *Anatomia das feras*, de autoria de Nivalda Costa, em 1978, teve sua liberação permitida apenas para maiores de 18 anos, isso porque, de acordo com parecer censório, a peça fazia referência a elementos que colocavam em risco a ordem política e social, conforme tal parecer:

Ficou determinado que dois personagens deveriam ter seus nomes omitidos, quais sejam ERNEST [sic] e CAUSTRO a fim de evitar qualquer semelhança com pessoas de fato. Às páginas 04 foi cortada a cena onde se esbofeteiam os prisioneiros e da página 05 foi cortada a fala ‘Devolverei as capitais ao povo que irá humanizá-las’, pela sua semelhança com o ‘Slogan’ do Governo Baiano. Isto

posto, sou pela liberação, estipulando-a para maiores de 18 anos, tendo em vista não só a temática, como também a encenação, montada, que foi, num clima de constante violência (BRASÍLIA, 1978 apud SOUZA, 2012).

As indicações do parecer fazem referência a fragmentos do texto *A anatomia das feras*, tais como o trecho disposto a seguir:

Figura 11 – Texto teatral *Anatomia das Feras*



Fonte: COSTA, 1978.

Segue matéria de jornal sobre a apresentação da peça. Através desta é possível perceber que a atuação dos órgãos censórios, torna-se de conhecimento público.

Mais do que fugir ao convencionalismo da linguagem teatral, que normalmente apresenta em sua trajetória o perigo do academicismo, o resumo oco e fútil ou a omissão alienada, *Anatomia das Feras*, peça que estréia hoje, 21 horas, no Solar do Unhão, com apresentações até domingo próximo, pretende questionar as relações entre o Poder e o Espaço. Neste trabalho, cujo texto e direção são de Nivalda Costa, cada gesto, cada fala, cada espaço cênico revela a intenção maior do grupo: traçar a evolução histórica do homem, desde o homem-animal da pré-história, até fera-urbanizada, de nossos dias. O espetáculo, liberado pela Censura apenas para Salvador, e assim mesmo após sucessivos cortes e ensaios para os homens da tesoura, que não permitiram personagens de nome Ernest ou Ca(u)stro, se compõe de seis atos que se desenrolam num Estado afro-latino-americano fictício, porém repleto de sistematização social absurda, e por vezes esdrúxula, com situações de humor negro, mas pretendo criar uma situação supra realidade ou de sátira ao real [...] (ANATOMIA..., 27 jul. 1978, p. 6, grifo nosso).

Vê-se então que os grupos amadores, a exemplo do *Testa*, tinham problemas com a censura no que tange à liberação de seus textos, que, invariavelmente, sofriam cortes e/ou proibições, possivelmente em detrimento dos temas por eles abordados. O grupo Amador Amadeu também passou por semelhante situação, haja vista o fato de que, segundo os censores, era característico das produções do grupo a utilização de linguagem vulgar e a abordagem a temas que colocariam em risco a ordem social e a política vigente. Em

entrevista, Menezes (2013), comentou sobre a relação estabelecida entre a censura e o grupo Amador Amadeu:

Quem não gostava muito do grupo era a censura federal, afinal estávamos no auge da ditadura militar. Éramos ameaçados, censurados e seguidos por policiais militares a paisana. Como era praxe na época, os textos eram enviados à censura, para serem avaliados, voltavam sempre com muitos cortes.

Desse modo, sabe-se que o grupo Amador Amadeu enfrentou alguns impedimentos no que alude à encenação de seus textos teatrais. Seguem, como exemplo, alguns trechos de pareceres de diferentes técnicos de censura (TC), da DCDP/DPF, a propósito da peça *Gran Circo Raito de Sol ou Gran Circo Latino Americano* (1976), produção que foi completamente vetada, através dos quais é possível se verificar a visão dos órgãos censórios diante da produção do grupo em questão:

O autor de “Gran Circo Raito de Sol” apresenta através da presente peça, representada pelos mais diversos artistas numa apresentação circense, uma mordaz crítica à sociedade moderna ressaltando, sobretudo, as imperfeições e falhas de diversas instituições nacionais como seja: Instituto Nacional de Previdência Social (INPS), Corpo de Bombeiros, Setor de limpeza pública e outros. Seguidamente destaca as diferenças de classe, especialmente fazendo críticas depreciativas aos patrões, instigando visivelmente a luta de classes e fazendo referências desprestigiosas ao nosso padrão monetário. Tudo isso, além de outras coisas, apresenta através de uma linguagem vulgar empregando palavras de baixo calão (PARECER 5890, 1976).

[A] mensagem é de protesto, apontando problemas sem no entanto apresentar a solução. / Impressão final: É a conscientização do povo de maneira / negativa, concitando à revolta no interior, na caatinga, no sertão, nas cidades e bicos, enfim, no Brasil. Personagens: [...] Candidato de shows, onde seus problemas são apresentados como atrações sensacionalistas: bombeiros transformados em mendigos, trabalhador rural explorado, roubado e massacrado pelo patrão, varredor de rua assalariado, contrastando com a vida nababesca do rico “carrecifrão”; beneficiários do INPS morrendo em filas de hospitais com profissionais de saúde interessados somente no dinheiro; proletariado em contraste com a burguesia. Linguagem: De protesto com crítica acirrada e simulada; diálogos grosseiros, impregnados de palavrões (PARECER 5891, 1976).

Os dois pareceres elencam os motivos para a não liberação do espetáculo *Gran Circo Raito de Sol ou Gran Circo Latino Americano*, que foi vetado, em 1976, com base no decreto 20.493/46, Art. 41, alíneas a, d e g,

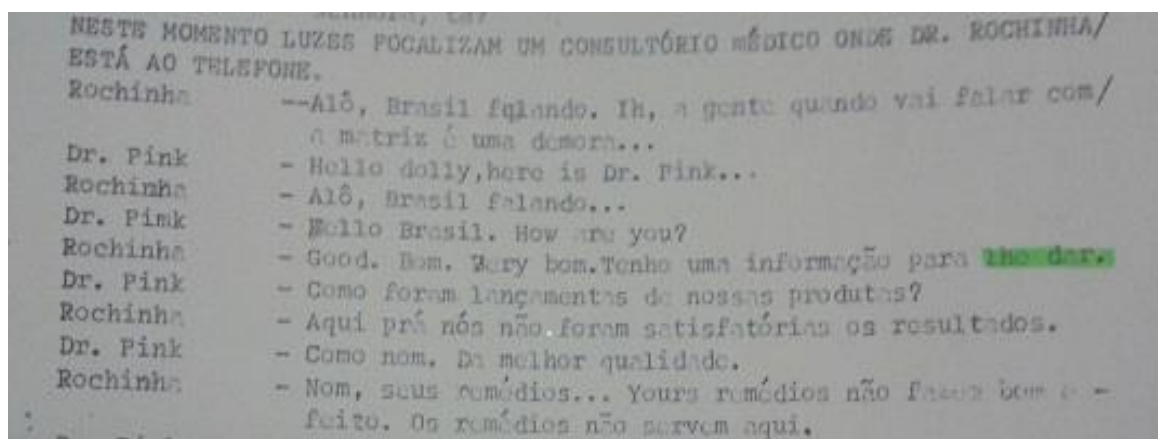
Art. 41. Será negada a autorização sempre que a representação [...]:
 a) contiver qualquer ofensa ao decoro público;
 d) fôr capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades e seus agentes;
 g) ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacional.
 (CENSURA FEDERAL, 1971, p. 164).

E na Lei n.º 5.536/68, Art. 2, item II, a saber:

Art. 2 Não se aplica o disposto no artigo anterior [liberação, mediante classificação etária] [...], às peças teatrais que, de qualquer modo, possam:
II – ofender às coletividades ou as religiões ou incentivar preconceitos de raça ou de lutas de classe (CENSURA FEDERAL, 1971, p. 180).

Um trecho da peça *Gran Circo Rayto de Sol ou Gran Circo Latino Americano*, põe em evidência um dos motivos para o veto da peça.

Figura 12 – Texto teatral *Gran Circo Raito de Sol ou Gran Circo Latino Americano*



Fonte: AMADOR AMADEU, 1976, f. 13.

Faz-se menção ao sistema de saúde nacional e a seus médicos, tendo os estrangeiros associação direta com os médicos brasileiros, destacando-se, de maneira geral, uma cultura para a qual o que vem de fora é sempre melhor. Há aí uma relação de crítica social.

Como se pode notar, a análise dos textos teatrais, por parte dos técnicos de censura, durante o período concernente à década de 1970, era atenta e cuidadosa, para tanto, eram observados o conteúdo, os personagens, a solução dos problemas expostos, o enredo etc. Ainda que estes baseassem suas subjetivações através, invariavelmente, da utilização de artigos do Decreto n.º 20.493/46 e da Lei n.º 5.536, como formas de explicar a liberação, total ou parcial, ou a proibição dos textos teatrais.

A seguir apresenta-se a documentação censória relativa aos três textos que estão arquivados no Fundo de Divisão de Censura de Diversões Públicas em Brasília, a saber: *Pau e Osso S/A* [1975], *Gran Circo Raito de Sol ou Gran Circo Latino Americano* [1976] e *O Cabaret Segredo de Laura apresenta: Xô Galinha Show* [1978]. Constarão como informações nesse quadro: o título do texto teatral, o tipo do documento, o órgão censor, o

local e a data de emissão e de recebimento dos documentos e, por fim, o nome dos responsáveis que assinam os mesmos.

3.1 DOCUMENTOS DO PROCESSO CENSÓRIO DE *PAU E OSSO S/A*Quadro 3 – Documentação censória relativa ao texto teatral *Pau e Osso S/A*.

TEXTO TEATRAL	DOCUMENTO	ORGÃO CENSOR	LOCAL E DATA	RESPONSÁVEL
Pau e Osso S/A	SOLICITAÇÃO	DCDP	Salvador, 29/08/75	Rogério Reis de Souza Menezes
	OFÍCIO n° 2445	DO: SCDP/SR/BA PARA:DCDP/DPF/BRASÍLIA/DF	Encaminhado em: 01/09/75	José Augusto Costa Técnico de censura Chefe do SCDP/SR/BA
	PARECER n° 7921/75	DCDP/DPF	Brasília, 17/09/75	Avelita Barreto Técnica de Censura
	PARECER n° 7922/75	DCDP/DPF	Brasília, 18/09/75	Cleusa Maria Ferreira Bastos Técnica de Censura
	PROTOCOLO	SCTC-SC/DCDP	Recebido em: 11/09/75 Encaminhado em: 27/09/75	Florivaldo de Carvalho Queiroz Subst. Chefe da SCTC/SC
	CERTIFICADO DE CENSURA	DCDP/DPF	Brasília, 25/09/75	Coriolano de Loyola C. Fagundes
	RELATÓRIO n° 29	SCDP/SR/BA	Salvador, 10/10/75	De: Francisco Pinheiro Lima Júnior Técnico de Censura Para: José Augusto Costa Chefe da SCDP
	OFÍCIO n° 3227	DO: SCDP/SR/BA PARA: DCDP/DPF/DF	Encaminhado em: 14/11/75 Recebido em: 18/11/75	José Augusto Costa Chefe da SCDP

Quadro preparado pela pesquisadora Carla Ceci Rocha Fagundes.

No dia 29 de agosto de 1975, em Salvador, o estudante de teatro, coordenador do grupo Amador Amadeu, Rogério Menezes, interessado na encenação da peça *Supermercado Pau e Osso S/A*, requereu autorização da Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP, solicitando a liberação daquela peça.

No dia 01 de setembro do mesmo ano, através de Ofício nº 2445, o Chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas, da Superintendência Regional, da Bahia – SCDP/SR/BA, José Augusto Costa, também técnico de censura, encaminhou, ao Diretor da DCDP/DPF, três vias (cópias) do *script* da peça *Pau e Osso S/A*, para ser submetida ao exame censório, a pedido do coordenador Rogério Menezes.

No dia 17 de setembro de 1975, após exame censório, apresenta-se parecer nº 7921/75, no qual informa-se que o texto teatral *Pau e Osso S/A* estaria parcialmente liberado, tendo, contudo, a sua exibição proibida para menores de 14 anos. O grupo Amador Amadeu deveria, ainda, proceder modificações no texto inicial, obedecendo às recomendações censórias, que estabelecia cortes em diversas passagens do texto, nas quais foi apontado o uso excessivo de termos de baixo calão.

A leitura geral do texto teatral, realizada pelo parecerista, resume os pontos principais do referido texto, além de caracterizar a natureza da mensagem, se positiva ou negativa. Veja-se:

Todo o enredo constitui-se da inauguração de um super mercado [sic], na qual comparece além do público normal, um repórter, inumeros [sic] vendedores ambulantes, que na entrada fazem enorme algazarra, alguns “descuidistas” a pequenos larápios de produtos em exposição. [...] Não há mensagens positivas ou negativas, apenas exposição de fatos que ocorrem nessa situação. Poderá ser liberado para maiores de 14 anos, depois de obedecidos os cortes dos inúmeros termos de baixo calão, nas páginas: 01, 02, 03, 12, 13, 17, 21 e 25 (PARECER 7921, 1975).

Outro parecer, nº 7922/75, emitido no dia 18 de setembro de 1975, apresenta o mesmo veredito que o parecer anterior, recomendando a liberação de *Pau e Osso S/A* para maiores de 14 anos, com cortes às mesmas folhas indicadas pelo parecer anterior, diferenciando-se daquele somente no que tange ao condicionamento da liberação do espetáculo, mediante passagem por ensaio geral. “Sugiro, a sua liberação para maiores de (catorze) 14 anos desde que se observe [sic] os cortes assinalados [...] e com as cenas condicionadas ao ensaio geral” (PARECER 7922, 1975).

Os pareceres foram encaminhados para a Seção de Censura de Teatro e Congêneres – SCTC/SC, e, após análise, tiveram decisão acatada pelo Chefe substituto

Florivaldo de Carvalho Queiroz, sendo enviados ao Chefe do Serviço de Censura, em 27 de setembro de 1975, conforme consta no protocolo: “[Encaminha-se] à Seção de expedientes para, de acordo com os pareceres 7921 e 7922-75 emitir certificado com impropriedade para menores de 14 anos, com cortes. Condicionado a exame do ensaio geral. [...] encaminhe-se ao Sr. Chefe do S.C” (PROTOCOLO, 1975).

No dia 25 de setembro de 1975, o técnico de censura Coriolano de Loyola Cabral Fagundes emite o certificado de censura, de acordo com as recomendações dos pareceres, já acatadas pelo chefe substituto da SCTC/SC. De acordo com o texto do certificado, este só teria validade quando acompanhado do script da peça, devidamente carimbado pelo SCDP. Em relatório, registra-se, como passo seguinte, no dia 27 de setembro, do mesmo ano, o informe de liberação do texto teatral, sendo este mesmo relatório encaminhado ao chefe da DCDP, Rogério Nunes.

Como indicado nos pareceres nº 7921/75 e nº 7922/75 e no certificado de censura nº 6. 266/75 do texto teatral *Pau e Osso S/A*, após liberação, para maiores de 14 anos, a peça, antes de ser exibida ao público, passou pelo ensaio geral. Essa etapa de fiscalização censória era fato de muita importância, pois,

[...] só é possível ter-se uma visão perfeita de cada personagem da trama quando o mesmo é vivido pelo ator em ação no palco. [...] Assim sendo, pela simples leitura de um texto, é impossível fazer-se uma visualização perfeita do que será sua encenação. O censor só pode e deve formar uma idéia, emitir um conceito, uma decisão, depois de ter assistido, pelo menos, ao ensaio geral. Caso contrário, certamente cometerá injustiça (FAGUNDES, 1974, p. 213).

Assim, conforme relatório emitido por Francisco Pinheiro Lima Junior, em 10 de outubro de 1975, o ensaio geral da referida peça ocorreu no dia 09, deste mesmo mês e ano, tendo sido encenada a peça *Pau e Osso S/A*, pelo grupo Amador Amadeu, na Escola de Teatro e Artes Cênicas da UFBA, em Salvador, no horário das 21h30min (GRUPO..., 1975).

Consoante a análise de Francisco Pinheiro Lima Junior, o grupo em questão realizou os cortes indicados pelos órgãos censórios e apresentou uma encenação na qual, elementos como iluminação, cenário, música, guarda-roupa e expressão corporal estavam de acordo com as normas censórias.

Contudo, relata-se a ocorrência de modificações, feitas pelo grupo Amador Amadeu, ao texto inicial, enviado à censura. De acordo com o técnico de censura, essas alterações, entretanto, não tiveram caráter significativo.

Uma dessas partes, especificamente o excerto II, deveria, contudo, na opinião do técnico de censura, ser retirada do texto final e, conseqüentemente, da encenação de *Pau e Osso S/A*. Chega-se a essa conclusão após análise de trecho do relatório: “[...] Foram acrescidos alguns textos, anexos ao presente. [...] OBSEVAÇÕES Opino pela rejeição do texto II Rexona etc.” (RELATÓRIO 29, 1975). Após esta observação Francisco Pinheiro Lima Júnior sugere que, após feitas as devidas adequações, o espetáculo fosse liberado. Segue imagem do relatório em questão:

Figura 13 – Imagem do Relatório N° 29 sobre censura a *Pau e Osso S/A*

5.483

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
SUPERINTENDÊNCIA REGIONAL NA BAHIA
SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

RELATÓRIO Nº 29 /SCDP/SR/BA Salvador,

De: Técnico de Censura Francisco Pinheiro Lima Junior
Ao: SR. Chefe do S.C.D.P.

Assunto: Ensaio geral de peça teatral

EXAME CENSÓRIO DO ENSAIO GERAL: *"PAU E OSSO S/A"*

AUTOR: Grupo Amadeu Amadeu
TRADUTOR:
ENCENADOR: Escola de Teatro e Artes Cênicas da UFBA.
LOCAL: Idem
DATA DO ENSAIO: 9/X/75 HORÁRIO: 21,30

1. TEXTO

1.1. Tema	(sim)	(não)
1.2. Sofreu alterações ?	(x)	()
1.3. Alterações significativas ?	()	(x)
1.4. Sofreu cortes ?	()	()
1.5. Os cortes foram observados ?	(x)	()
1.6. Classificações:	()	(x)
1.7. Opina pela alteração da impropriedade ?	()	(x)

2. ENCENAÇÃO

2.1. De acordo com as normas censórias ?	(x)	()
2.2. Cenário	(x)	()
2.3. Iluminação	(x)	()
2.4. Música	(x)	()
2.5. Guarda-roupa	(x)	()
2.6. Projeção de slides	()	(x)
2.7. Expressão corporal	(x)	()

RESTRICÇÕES Foram acrescidos alguns textos, anexos ao presente

OBSERVAÇÕES Opino pela rejeição do texto II Rexona etc.

3. PARECER DO TÉCNICO DE CENSURA

3.1. Opina pela liberação	(x)	()
3.2. Opina pela proibição de acordo com _____	()	()

De acordo
APROVO,
faço ao parecer
78/18/15

ans. *Francisco Pinheiro Lima Junior*
Técnico de Censura

Fonte: RELATÓRIO 29/75, 1975, f.1.

A respeito desse corte, especificamente, Rogério Menezes, em entrevista concedida ao jornal *Tribuna da Bahia*, em 11 de novembro de 1975, considerou o trecho censurado durante o ensaio geral como uma referência ao jubileamento, sendo importante destacar também que, de acordo com ele, a ação da censura sobre o texto

não tenha sido problemática, segundo o dramaturgo: “Pau & Osso não teve problema com a censura. Foi liberada com corte de alguns palavrões e de um texto sobre jubilamento”.

Nessa mesma entrevista, Rogério Menezes afirma ainda que ao escrever o texto em questão, o grupo praticou a autocensura, o que comprometeu, inclusive, o aprofundamento de algumas questões.

Mas o que a gente se autocensurou não foi brincadeira. [...] Quer dizer a gente já tá tão habituado com a censura que a gente mesmo faz a censura. O texto foi completamente podado antes de seguir para Brasília. A gente dizia: Isso aqui não passa. Nem vamos mandar. Resultado, a gente não aprofundou nada. Ficou quase tudo superficial. É a crítica que eu faço ao nosso texto. Falta profundidade em algumas abordagens. Por exemplo, o quadro dos produtos estrangeiros. A gente simplesmente alinhavou, não aprofundou nada (MENEZES, 1975, p. 11).

No Jornal *Tribuna da Bahia*, de 1975, p. 11, comenta-se a situação em que viviam os dramaturgos, àquela época, contexto que justificava a relatada prática de autocensura:

[...] há um desencanto natural nos meios teatrais. Não há perspectiva para o autor que está sempre sendo sufocado pela Censura, sem que esta lhe explique os critérios que a leva à proibição de determinadas peças. A Censura deveria se manifestar e dizer o que realmente exige de uma peça teatral. Quais são seus fundamentos para chegar a conclusão de que determinada obra não pode ser exibida (CENSURA, 17 maio 1975, p 11).

Diante disso, percebe-se que dramaturgos e teatrólogos muitas vezes limitaram a expressão de ideias em suas produções, a fim de que as mesmas fossem liberadas, recorrendo, muitas vezes, assim, a uma autocensura, de maneira consciente,

Destarte, através da análise do percurso censório atinente ao espetáculo *Pau e Osso S/A*, evidencia-se que o grupo, através de diferentes formas, tentava transmitir uma mensagem crítica à população, incentivando a mudança face ao sistema político vigente. Tal conclusão se confirma a partir da análise dos documentos censórios das demais produções do grupo, o que se fará a seguir. Além disso, importa estudar de maneira mais aprofundada a obra *Pau e Osso S/A*, o que se fará, neste trabalho, em outra seção, através da elaboração de uma edição que contemple, entre outras questões, a ação dos integrantes do grupo Amador Amadeu e dos censores que deixam na materialidade dos textos que transmitem a obra de diferentes registros.

Passar-se-á, a seguir, à análise da documentação censória relativa ao texto teatral *Gran Circo Raito de Sol ou Gran Circo Latino Americano*.

3.2 DOCUMENTOS DO PROCESSO CENSÓRIO DE *GRAN CIRCO RAITO DE SOL OU GRAN CIRCO LATINO AMERICANO*Quadro 4 – Documento censórios relativos ao texto teatral *Gran Circo Raito de Sol ou Gran Circo Latino Americano*.

TEXTO TEATRAL	DOCUMENTO	ORGÃO CENSOR	LOCAL E DATA	RESPONSÁVEL
Gran Circo Raito de Sol ou Gran Circo Latino Americano	SOLICITAÇÃO	PARA: DCDP/DPF	Salvador, 06/09/76	Rogério Reis de Souza Menezes
	OFÍCIO nº 02714 Encaminha texto teatral	DO: SCDP/SR/BA PARA: DCDP/SR/BA	Encaminhado em: 08/09/76 Recebido em: 09/09/76	José Augusto Costa Técnico de censura Chefe do SCDP/SR/BA
	PARECER nº 5890/76	DCDP/DPF	Brasília, 18/10/76	Maria Célia da Costa Reichert
	PARECER nº 5891/76	DCDP/DPF	Brasília, 19/10/76	Eni Martins França Borges
	SOLICITAÇÃO	SCDP/DPF/BA	Salvador, 19/10/76	Rogério Reis de Souza Menezes
	COMUNICADO	DO: Pr. Jaime Hellman PARA: SCDP/DPF/BA	Salvador, 19/10/76	Pr. Jaime Hellman / Ass, Social: Maria do Carmo Azevedo
	PARECER nº 29/76 Ensaio geral	DO: DPF/SR/BA PARA: SCDP/SR/BA	Salvador, 22/10/1976	Maria Helena Guerreiro da Cruz Técnico de censura
	OFÍCIO nº 03263	DO: SCDP/SR/BA PARA: Pr. Jaime Hellman	Salvador, 25/10/76	José Augusto Costa TC- Chefe do SCDP/SR/BA
RELATÓRIO	SCDP/SR/BA	Salvador, 25/10/76	Arivaldo Mendonça de Carvalho APF	

Gran Circo Raito de Sol ou Gran Circo Latino Americano	RELATÓRIO	DO: SI/SR/BA PARA: DPF/SR/BA	Salvador, 25/10/1976	Martinho José Vieira Nascimento Agente da Polícia Federal
	COMUNICADO	DO: SCDP/SR/BA PARA: DPF/SR/BA	Salvador, 26/10/76	José Augusto Costa TC- Chefe do SCDP/SR/BA
	PROTOCOLO	SCTC-SC/DCDP	Recebido em 24/09/76 Encaminhado em: 29/10/76	Maria Arlete L. Gama Chefe da SCTC-SC/DCPD
	CERTIFICADO DE CENSURA nº 053	DO: DCDP/DPF PARA: SR/BA	Brasília, 27/10/76	
	SOLICITAÇÃO nº 1162/76	DO: DCDP/DPF PARA: DPF/SR/BA	Brasília, 03/11/76	Rogério Nunes Diretor do DCDP
	OFÍCIO nº 03362/76	DO: SCDP/DPF/SR/BA PARA:DCDP/DPF	Encaminhado em: 04/11/76 Recebido em: 08/11/76	José Augusto Costa TC- Chefe do SCDP/SR/BA
	PROCURAÇÃO nº 6374/76	DCDP/DPF	Brasília, 05/04/1977	Humberto Ruy de Azevedo Simões Assistente

Quadro preparado pela pesquisadora Carla Ceci Rocha Fagundes.

Em 06 de setembro de 1976, em Salvador, Rogério Menezes, em nome do grupo Amador Amadeu, requereu, da Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP, a liberação da peça *Gran Circo Raito de Sol ou Gran Circo Latino Americano*.

No dia 08 de setembro do mesmo ano, mediante Ofício nº 02714, o Chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas, da Superintendência Regional, da Bahia – SCDP/SR/BA, José Augusto Costa, encaminhou, ao Diretor da DCDP/SR/BA, os scripts de várias peças, dentre elas a do grupo Amador Amadeu: *A Abelhinha Viajeira*, de Célia Maria Serra; *Gran Circo Raito de Sol ou Gran Circo Latino Americano*, de autoria coletiva do grupo Amador Amadeu; *Todo lobo é um Bobo ou Quem Conta Corrige o Conto*, de Cleise Mendes; e *A Mola Partida*, de Fernando Moreira.

Apresentam-se os pareceres de nº 5890/76, datado de 18 de outubro de 1976 e de nº 5891/76, do dia 19 de outubro do mesmo ano. Os TC's optaram pela não liberação do texto teatral *Gran Circo Rayto de Sol ou Gran Circo Latino Americano*. De acordo com esses documentos, em função da crítica a diversas instituições nacionais, como o INPS e o Corpo de Bombeiros, e pela apresentação de uma linguagem vulgar, não foi possível, segundo os censores, que fossem realizados apenas alguns cortes à peça, sendo, portanto, indicado o veto ao texto teatral na íntegra.

Rogério Menezes, solicitou marcação de ensaio, na noite do dia 21 de outubro de 1976, sendo requerida ainda, após tal exame censório, a liberação provisória do espetáculo, a fim de ser apresentado no Centro Comunitário da Paróquia de São Paulo, no IAPI, nos dias 22, 23 e 24 de outubro do mesmo ano, às 21h. Em 19 de outubro de 1976, foi enviado à censura um documento, assinado pelo padre Jaime Hellman e pela assistente social Maria do Carmo Azevedo, comunicando a autorização para a apresentação do referido espetáculo, nas dependências da sede do referido Centro Comunitário, nos dias 22, 23 e 24 de outubro, às 20h30min.

Em 22 de outubro, tem-se parecer de nº 29/76, relacionado ao ensaio geral da peça *Gran Circo Raito de Sol ou Gran Circo Latino Americano*. De acordo com este documento, o ensaio geral não havia sido marcado, pois a peça, até aquele momento não havia sido devolvida aos autores. Neste caso, o interessado poderia, como fez Rogério Menezes, na posição de coordenador do grupo Amador Amadeu, requerer a liberação provisória do espetáculo.

Ainda conforme o parecer, assinado por dois técnicos de censura, a peça deveria ser totalmente vetada, pois, além de criticar algumas instituições nacionais, seus responsáveis pretendiam apresentá-la nos bairros populares da cidade e no interior do

estado, fato que, conforme a análise censória, poderia ser usado como método de doutrinação junto às classes menos privilegiadas, tendo, por isso, consequências ditas imprevisíveis. Ao final, recomendava-se ainda que, de acordo com as normas da censura, fosse nomeada uma nova comissão técnico-censória para uma nova apreciação e posterior decisão.

Nesta tramitação, o próximo documento, concernente à avaliação dos órgãos censórios à peça *Gran Circo Raito de Sol ou Gran Circo Latino Americano*, e o ofício nº 03263, enviado, em 25 de outubro de 1976, pelo chefe do SCDP/SR/BA José Augusto Costa ao Padre Jaime Hellman, do bairro do IAPI. Este ofício traz uma resposta à autorização concedida pelo supracitado Padre aos integrantes do grupo Amador Amadeu, para que estes se apresentassem nas dependências do Centro Comunitário da Paróquia de São Paulo, no bairro do IAPI, pela qual o Padre Jaime Hellman era responsável, nos dias 22, 23 e 24 de outubro daquele ano.

Conforme texto do ofício, o chefe do SCDP comunicava ao Padre que, de acordo com a legislação censória, proibiam-se as apresentações da peça e também o ensaio geral, marcado para o dia 25 de outubro de 1976, às 20h, na Paróquia São Paulo; o chefe do SCDP ainda alertava ao padre em questão que, caso as apresentações fossem realizadas, ele seria responsabilizado pela desobediência aos órgãos censórios.

Diante desse fato, pode-se observar que a relação entre a igreja e o teatro na Bahia era colaborativa; alguns padres, como Jaime Hellman, no caso do grupo Amador Amadeu, são citados como pessoas dispostas a auxiliar o trabalho teatral, disponibilizavam suas paróquias para que fossem realizados ensaios e apresentações, principalmente no que tange a grupos com um trabalho mais voltado para os anseios populares, caso dos grupos amadores, como o Amador Amadeu.

A igreja teve, no entanto, diferentes posturas no que se relaciona ao governo militar, de apoio e ou de oposição:

No momento do Golpe, de certa forma, pode-se dizer que a Igreja e o Estado tinham objetivos comuns, a luta contra o comunismo serviu para manter a estreita colaboração e explica em parte a aceitação do fato político dos militares no poder. Mas já a partir deste momento, as lealdades vão se distanciando e o conflito interno produz grupos contrastantes na instituição eclesial (NOVAES, 1997, p. 33).

Naquele importante e conflituoso momento político em que vivia o Brasil e a Bahia, pode-se perceber que

[a] convergência de fatores externos e internos à Igreja, na conjuntura das décadas de 1960 e 1970, condicionou o surgimento e a consolidação de uma nova teologia, que fundamentada no reconhecimento da necessidade da intervenção do homem na transformação da sua história e na busca pela libertação integral significou uma nova formulação da relação fé e política. A expressão prática desta nova Teologia, denominada Teologia da Libertação, seria a Igreja Popular, esta guiada por uma maior aproximação com o laicato, reconhecendo e valorizando os elementos da cultura popular (SILVA, 2009, p. 241).

No contexto da Bahia, naquele momento:

[s]etores da hierarquia eclesial, envolvidos em trabalhos pastorais populares, com este mesmo entendimento, comporiam o grupo progressista do episcopado, posicionando-se ao lado das lutas populares e pelos direitos humanos durante o regime militar, uma vez que, a Igreja tornou-se, neste período, a interlocutora entre a sociedade e o Estado (SILVA, 2009, p. 241).

A respeito desse episódio, ocorrido na Paróquia de São Paulo, no IAPI, com a participação do Padre Jaime Hellman, Rogério Menezes afirmou, em entrevista, que:

Nossa segunda montagem Gran Circo Rayto de Sol foi totalmente proibida, mas, mesmo assim, resolvemos fazer uma leitura dramatizada da peça no bairro do IAPI, com o apoio dos padres progressistas locais. A leitura não chegou a ser realizada, foi interrompida no meio, com a chegada de agente da polícia federal. Resultado: fui intimado para depor na Polícia Federal, mas não fui preso e torturado, apenas ameaçado (MENEZES, 2013).

Sobre o mesmo fato, Fernando Fulco (2013), ao ser entrevistado reiterou a informação, relatando que:

Nós procurávamos basicamente padres, paróquias [...] progressistas, e essa do IAPI era uma delas [...]. A igreja tinha essa relação de apoio, principalmente aos amadores. Por que a gente também chegava em certas comunidades, conversava com a garotada, com o pessoal da comunidade e [isso nos] incentivava a fazer um teatro de preferência com a realidade local, isso era muito bom, porque a gente circulava dentro da comunidade, com o apoio da comunidade, tanto que no dia que nós ficamos lá no IAPI, cercados, tinha estudantes, universitários, não-universitários, donas de casa, tava todo mundo pra assistir a peça, porque a gente disse que ía encenar, mas como veio a ordem lá de baixo[...] a gente disse, é não dá, porque podia até comprometer as pessoas da própria comunidade. A gente tomou essa atitude radical, aí achamos melhor só fazer reuniões, ficamos por ali [...].

No tocante a esse dia, de acordo com o agente da Polícia Federal, a intenção do órgão censório, ao ali comparecer, era de observar, sem ser identificado, as ações do

grupo Amador Amadeu, que, por sua vez, encontrava-se no aguardo de que alguma autoridade policial aparecesse para proceder à liberação da peça.

Desse modo, relata-se ter havido a leitura, para cerca de 50 pessoas, de um ofício de censura proibindo a peça; a retirada de fotografias dos presentes, inclusive do agente policial em questão; o preenchimento de um abaixo-assinado, solicitando a liberação do espetáculo e ainda a identificação de alguns presentes, que se declararam pertencentes a organizações estudantis e paroquiais, tais como: DCE, Diretório Acadêmico de Engenharia, Diretório Acadêmico de Licenciatura em Ciências, Grupo de Jovens Paroquial, entre outros (Cf. anexos X e Z).

Tais fatos são relatados também em matéria de jornal, publicada pelo *Jornal da Bahia*, em 27 de outubro de 1976.

Figura 14 – Matéria sobre o veto à peça *Gran Circo Raito de Sol ou Gran Circo Latino Americano*

SALVADOR, QUARTA-FEIRA, 27 DE OUTUBRO DE 1976 — JORNAL DA BAHIA

PEÇA DE TEATRO AINDA ENVOLVIDA COM CENSURA

Alexandria Denuncia Farsa


Um circo onde os artistas são as próprias pessoas do dia a dia, foi a maneira que o grupo de Teatro Amador Amadeu encontrou para levar ao público, através de uma peça teatral os problemas que são enfrentados pela população desde o momento em que pega um transporte, até a necessidade de atendimento hospitalar. Entretanto, o Serviço de Censura Federal, após permanecer com o texto durante mais de 50 dias, resolveu suspender a apresentação do espetáculo, depois que dois censores assistiram à peça na última sexta-feira.

Alegaram os censores que o nível do trabalho era excelente, mas o tema era muito real para ser exibido no teatro. Solicitaram nova apresentação do grupo às 8 horas de domingo para uma nova apreciação, visando o parecer final, que até o momento ainda não foi dado. Segundo os integrantes do grupo, é a primeira vez que uma peça de amadores se apresenta duas vezes diante da censura, após o texto permanecer tanto tempo retido.

INCONFORMISMO
A estréia estava programada para as 20 horas de sexta-feira no Centro Comunitário do IAPI. Um grande número de pessoas compareceu para assistir ao espetáculo, sendo informadas, contudo, que a apresentação estava suspensa pela Censura. Inconformados, sugeriram a elaboração de um abaixo assinado onde diziam que "estavam interessados em assistir à peça". A lista começou a correr por todo o bairro, ficando estabelecido que ontem seria entregue aos censores.

Alegando que foram sensivelmente prejudicados, não apenas pelo tempo em que o texto ficou na censura, mas sobretudo, pelo retardamento na apresentação da peça, que já estava com a programação elaborada, inclusive para algumas cidades do interior, os integrantes do grupo mostraram-se bastante surpresos com a atitude da censura, pois o texto não revela nada mais que o cotidiano das pessoas.

— "Os diálogos apresentados são os que escutamos diariamente nos transportes, nas filas do INPS, nos supermercados. É o momento em que o cobrador discute com o passageiro problemas de troca. Tudo isso nós apresentamos em um contexto que é o circo. O globo da morte por exemplo, é representado pelo ônibus de Liberdade. Os trapezistas são os homens que trabalham nos edifícios e assim sucessivamente.



O JORNALISTA ALEXANDRIA CONTINUA DETIDO.

pós algum tempo de reclusão no 5º

Fonte: PEÇA..., 27 out. 1976.

Foi produzido um Relatório, no qual o agente da Polícia Federal comunica que, ao proceder a entrega do ofício nº 03263 ao Padre Jaime Hellman, no Centro Comunitário da Paróquia de São Paulo, no dia 25 de outubro de 1976, não foi bem recebido, tendo ocorrido, segundo ele, durante a sua visita, uma coerção, visando dificultar o trabalho da Censura.

Tal relatório foi encaminhado à Superintendência Regional de Departamento da Polícia Federal – DPF. De acordo com esse documento censório, relata-se o comparecimento do referido agente ao Centro Comunitário IAPI, a fim de observar uma possível apresentação da peça *Gran Circo Raito de Sol ou Gran Circo Latino Americano*, mesmo após a proibição da Censura.

Após o incidente, ocorrido em 25 de outubro de 1976, quando da entrega do ofício nº 03263 ao padre Jaime Hellman por um agente da Polícia Federal, apresentou-se, em 26 de outubro deste mesmo ano, um comunicado do chefe do SCDP ao Superintendência Regional do DPF/BA, no qual solicitava tomada de providências, através da apuração dos fatos ocorridos naquela ocasião.

Recomendava-se ainda que fossem ouvidos tanto os padres envolvidos no caso quanto o coordenador do grupo, Rogério Menezes, pois, de acordo com o referido documento, o responsável pelo grupo Amador Amadeu teria dado entrevistas a jornais, atribuindo ao SCDP notícias tendenciosas, visando o questionamento do trabalho censório, no que tange à análise da peça *Gran Circo Raito de Sol ou Gran Circo Latino Americano*, assim como convocou a população a participar do ensaio geral marcado pelo SCDP para ser realizado no dia 25 de outubro de 1976, às 20h, motivo pelo qual o mesmo foi cancelado pelo órgão censório. Por fim, a comunicação informava também que este caso já era de conhecimento do diretor da DCDP, que, segundo o chefe do SCDP, já estaria providenciando a proibição da peça em todo o território nacional, resolução que seria publicada no Diário Oficial.

Segue-se a isso, certificado de censura nº 053, emitido no dia 27 de outubro de 1976, para a peça *Gran Circo Raito de Sol ou Gran Circo Latino Americano*. Através deste, informa-se que a peça teatral, de autoria coletiva do grupo Amador Amadeu, teve liberação negada pela DCDP. Têm-se ainda o protocolo de circulação da peça, iniciado em 24 de outubro de 1976 e finalizado em 29 de outubro do mesmo ano, apoiado nos pareceres favoráveis a sua não liberação.

Fez parte também do percurso censório da peça *Gran Circo Raito de Sol ou Gran Circo Latino Americano*, o ofício nº 1162/76, enviado em 03 de novembro de 1976, do diretor do DCDP à Superintendência Regional do DPF na Bahia, Rogério Nunes. Através do ofício se solicitava que fossem entregues as 2ª e 3ª vias do script da peça *Gran Circo Raito de Sol ou Gran Circo Latino Americano*, comunicando acerca da sua não liberação, já que o espetáculo infringia a legislação censória vigente.

Em 04 de novembro de 1976, foi enviado por José Augusto Costa, chefe do SCDP, o ofício nº 03362/76, direcionado ao diretor do DCDP. No ofício encaminhavam-se documentos que, de acordo com José Augusto Costa, explicariam as razões para o veto à peça de autoria coletiva do grupo Amador Amadeu, justificando ainda a necessidade de que a proibição se estendesse a todo o território nacional.

Por fim, como último documento censório, desse dossiê, figura a Procuração nº 6.374/76, datada de 05 de abril de 1977, na qual um assistente da DCDP informa ter retirado uma cópia de cada parecer dos Técnicos de Censura, de números: 5890/76 e 5891/76, com a finalidade de instruir o Registro nº 6785/76.

Através da análise dos documentos de censura relacionados ao texto *Gran Circo Raito de Sol ou Gran Circo Latino Americano*, pôde-se observar a ligação existente, naquele período da história política baiana, entre a igreja e o teatro, destacando-se o auxílio que os padres baianos, representados na figura do Padre Jaime Hellman, ofereciam aos artistas e grupos teatrais, principalmente aos amadores, carentes de apoio governamental e investimento financeiro.

3.3 DOCUMENTOS DO PROCESSO CENSÓRIO DE *O CABARET O SEGREDO DE LAURA APRESENTA: XÔ GALINHA, SHOW*

Quadro 5 – Documentação censória relativa ao texto teatral *O Cabaret O Segredo de Laura Apresenta: Xô, Galinha Show*

TEXTO TEATRAL	DOCUMENTO	ORGÃO CENSOR	LOCAL E DATA	RESPONSÁVEL
O cabaret o segredo de Laura apresenta: Xô galinha, show	SOLICITAÇÃO	DCDP/DPF/DF	Salvador, 02/10/78	Fernando Borges Fulco
	OFÍCIO nº 3289	DO: SCDP/SR/BA PARA: DCDP/BSA	Brasília, 30/10/78	Severino Ernesto de Souza Técnico de censura substituto
	PROTOCOLO	SCTC-SC/DCDP	Recebido em: 06/11/78 Encaminhado em: 14/11/78	Maria Arlete L. Gama Chefe do SCTC-SC/DCDP
	CERTIFICADO nº 9156/78	DCDP	Brasília, 14/11/78	Carlos Alberto Molinare de Carvalho

Quadro preparado pela pesquisadora Carla Ceci Rocha Fagundes

Em Salvador, no dia 02 de outubro de 1978, Fernando Fulco, integrante do grupo Amador Amadeu, requereu ao diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP, a liberação para apresentação do espetáculo *Cabaret O Segredo de Laura Apresenta: Xô, Galinha Show*, de autoria coletiva.

Em 30 de outubro de 1978, o requerimento foi encaminhado pelo chefe do SCDP ao diretor da DCDP, via ofício de número 3289. No data de 30 de outubro do mesmo ano, apresenta-se protocolo informando acerca da circulação da peça *Cabaret O Segredo de Laura Apresenta: Xô, Galinha Show* entre os órgãos de censura, constando como último passo nesse trânsito a emissão de parecer, liberando a peça para maiores de 18 anos, sem cortes. Como último documento censório, emitido no dia 14 de novembro de 1978, apresenta-se o certificado de censura relacionado à liberação do espetáculo.

Como se pode notar, o espetáculo *Cabaret o segredo de Laura apresenta: Xô galinha, show* foi liberado, sem cortes, para maiores de 18 anos. Contudo, um dos integrantes de grupo Amador Amadeu, Fernando Fulco, em entrevista, aponta uma curiosidade relacionada à produção desse texto teatral.

De acordo com Fernando Fulco, teriam sido utilizados, no momento de escrita da peça *Cabaret O Segredo de Laura Apresenta: Xô, Galinha Show*, excertos do texto *Gran Circo Raito de Sol ou Gran Circo Latino Americano*, sendo importante destacar que, enquanto o primeiro foi liberado, o segundo foi completamente vetado, sendo impedida, pelos órgãos censórios, a sua apresentação. Conforme comentou Fulco (2013):

Nós aproveitamos muito do *Gran Circo Raito de Sol* pra montagem de *Xô Galinha Show*. [...] quando a gente resolveu montar esse último espetáculo é que veio *Xô Galinha Show*. Foi uma despedida assim muito bacana. [...] essa cena de Sílvio Cavalcanti¹³ mesmo é de *Gran Circo*. [...] A gente chupou *Gran Circo* todo nisso aqui e os inteligentes da polícia federal não entenderam (grifo nosso).

Do confronto entre trechos das duas peças, *Gran Circo Raito de Sol ou Gran Circo Latino Americano* e *Cabaret O Segredo de Laura Apresenta: Xô, Galinha Show*, pode-se notar que, de fato, ocorre a retratação de cenas muito semelhantes em uma e em outra produção. A cena entre o apresentador Sílvio Cavalcanti e um bombeiro, à qual Fernando Fulco alude, em trecho da entrevista, permite identificar como o trabalho de criação se fez:

¹³ A personagem Silvio Cavalcanti é uma referencia ao apresentador Flávio Cavalcanti (FULCO, 2012).

Figura 15 – Texto *Gran Circo Raito de Sol ou Gran Circo Latino*

5

Qual o seu problema? É o seu problema? É o seu, minha querida senhora? É o seu, meu lindoso rapaz? Você pensa que tem problemas? ~~Ingun-se~~ redondamente. Os problemas verdadeiros são atropados do Baú da Infelicidade, sua atropação dominical. No ar para todo o Brasil mais um programa Baú da Infelicidade, e a condição de nível excepcional. Vamos ver quem ganha hoje, minhas colegas de trabalho? Vamos ao primeiro concorrente da noite, Senhoras e senhores

Menina 1 - (Da plateia) Silvio, Silvio...

Cavalcanti - O primeiro candidato da noite, meu querido público brasileiro é um bombeiro. O homem que já foi herói da cidade. Prémio para o bombeiro, minhas colegas de trabalho. Aproxime-se por favor, meu dilato bombeiro...

Menina 2 - Bombeiro, bombeiro...

Cavalcanti - É com muita honra que recebo em meu programa tão ilustre a magnânima figura. E neste momento não perdemos a oportunidade de homenagear todos os bombeiros do Brasil, Senhoras e senhores, uma salva de palmas para os nossos heróicos bombeiros.

OBREIRO APENAS E ENFUSIATICAMENTE, VASSOURINHA NA PLATEIA PAQUERA / UML DAS MENINAS E ESCUINHABA A BISSA.

Cavalcanti - Como é o seu nome?

Bombeiro - Meu sei, meu apelido é Tortinho. Me esqueci do nome.

Cavalcanti - O senhor não tem documentos?

Bombeiro - Perdi. Queimou ali num incêndio que eu fui.

Cavalcanti - Diga aí, Mister Tortinho. Espinha para nós contá o senhor se tornou herói da cidade.

Bombeiro - Eu era bombeiro, sabe? Eu sou herói da cidade. Me disseram que eu sou herói da cidade. Eu sou herói da miséria. Eu/ seu miserável...

Cavalcanti - Ser miserável é sofrer no paraíso. Eu tenho inveja do senhor, Mister Bombeiro. A riqueza não traz felicidade.

Bombeiro - Não traz não? É por que o senhor só anda rindo assim?

Cavalcanti - (Meio desconcertado) É que preciso manter uma imagem sadia no ar. Continue sua história, por favor. Conte a epopéia de sua vida.

Bombeiro - Eu sou bombeiro, por isso quando eu entrei aqui eu tava/ cheirando pra ver se tinha algum cheirinho de incêndio, mas não tem nenhum, eu fiquei aleijado, não podia mais trabalhar e tal, aí eu comecei a andar pela rua de cabeça/ baixa pra ver se achava alguma coisa perdida na rua, mas sabe? Procurando um dinheirinho, uma moedinha, um choquinho. Ficava sempre na porta do banco assim olhando, sabe?

Cavalcanti - (Cortando) O sr. tem o carnê das lojas do Baú?

Bombeiro - Carnê? Ah, tem tempo...

Cavalcanti - Certo não, Carnê. Continue a contar seu drama...

Bombeiro - Então foi isso. Aí tinha um edifício. Eu passava todo dia por esse edifício. Um edifício alto, bonito como que. Parecia até que tocava as nuvens lá no céu. Era a única vez que eu levava a cabeça assim. Todo dia eu passava e olhava. Aí quando foi um dia que eu ia passando e que olhei assim pra cima eu só vejo aquele monte preto assim caíndo. Caiu até um pinga aqui em mim. Eu pensei que era um saco de dinheiro ou qualquer coisa assim. Quando caiu aqui nos braços, encaixou bem aqui. Foi um nome, sabe?

Menina 1 - Viva o bombeiroooo...

Bombeiro - Um nome, sabe? O que tinha caído foi o suor doce.

Cavalcanti - Que heróismo, senhores telespectadores. Que homem bravo e forte.

Bombeiro - O suor dele caiu no meu nariz como um aviso. Aí eu sei // que peguei esse cara aqui assim, eu caí na boca dá lobo. Aí eu vi aquilo tudo preto assim.

Menina 1 e 2 - Viva...

Bombeiro - Aí lá vai eu e quando vejo, já foi um gostin de água salgada. Eu já tava dentro do mar. Quando eu vou tirar a cara para cima, tô vendo aquilo parecendo uma mulher gorda descendo, sabe? Se batendo, batendo; aí eu pensei: e agora? Os dois? Peguei o cara cá e paramei a mulher gorda aqui. E eu seguro aqui, seguro ali e eu sei que consegui salvar a mulher.

Fonte: AMADOR AMADEU, 1976, f. 5.

Figura 16 – Texto *Cabaret O Segredo de Laura Apresenta: Xô, Galinha Show*

Bombeiro - Eu era bombeiro, sabe. Me disseram que eu era o herói da cidade. Eu sou herói da miséria.

Cavalcanti - Ser miserável é sofrer no paraíso. Eu invejo o senhor. A riqueza não traz felicidade.

Bombeiro - Não faz não? É por que o senhor só anda rindo?

Cavalcanti - (Meio desconcertado) É que preciso manter a imagem sadia no ar. Continue sua história por favor.

Bombeiro - Eu fiquei aleijado, não podia mais trabalhar e tal, aí comecei a andar pela rua de cabeça baixa para ver se achava alguma coisa perdida. Tinha um edifício alto, bonito como que. Parecia até que tocava as nuvens lá do céu. Era a única vez que eu olhava para cima. Todo dia passava e olhava. Aí quando foi um dia, eu ia passando e olhei para cima só vi aquela monte preto assim caíndo. Caiu até um pinga aqui em mim. Pensei até que era um saco de dinheiro. Quando caiu nos braços, encaixou bem aqui. Foi um nome, sabe?

Cavalcanti - Que heróismo, senhores telespectadores. Que homem bravo e forte.

Bombeiro - O suor dele caiu no meu nariz como um aviso. Aí eu sei que peguei esse cara e caí na boca dá lobo. Vi aquilo tudo preto assim. E lá vai eu e pela boca dá lobo andando, andando. Eu era salva vida, salva fogo, eu era tudo. Aí lá vai eu e quando vejo, já foi um gostin de água salgada. Eu já tava dentro do mar. Quando eu vou tirar a cara para cima, tô vendo aquilo parecendo uma mulher gorda descendo, sabe? Se batendo, batendo; aí eu pensei: e agora? Os dois? Peguei o cara cá e paramei a mulher gorda aqui. E eu seguro aqui, seguro ali e eu sei que consegui salvar a mulher.

Cavalcanti - Duas vidas salvas por este musculoso, intrépido e destemido rapaz. Viva o herói da cidade.

Bombeiro - Quando botei a mulher na areia tava morto, mais morto que vivo. Eu tou aqui pra ver se ganho o prêmio.

Cavalcanti - Mister bombeiro, há anos que apresento esta programa e nunca me senti tão emocionado como agora. Estou chorando telespectadores. Chorando de emoção. Chorem também, senhores telespectadores e façam como eu: limpem o rosto com lenços de papel "Nô". Depois do choro o melhor papel é "Nô". Desculpem telespectadores mas é que sou muito emotivo. Mister bombeiro queira aguardar os resultados nos bastidores.

Silvetes dançam ficando am primeiro plano.

Cavalcanti - Agora falaremos diretamente do Xique-Xique (pega o telefone). Alô Leo,

Fonte: AMADOR AMADEU, 1978, f.4

Podem-se destacar semelhanças, principalmente, no que tange aos seguintes trechos:

Quadro 6 – Confronto entre fragmentos dos textos teatrais *Gran Circo Raito de Sol* ou *Gran Circo Latino Americano* e *O Cabaret o segredo de Laura apresenta: Xô, galinha show*.

<p>Bombeiro – Quando eu botei a mulé cá na areia eu tava morto, mais / morto que vivo. Na praia, tinha logo uma jornalista que /me dá uma medalha, isso é aquilo. Eu sei que daqui a pouco veio um home assim gordo, bem vestido e tal, cheirando a queijo, parecendo assim queijo quando ta quente, fica saindo aquelas gordurinhas assim. A mulé que eu sarvei era de Minas Gerais. Tinha vindo prá cá, nunca tinha caído no mar, caiu daquela vez e pronto. Eu sarvei a mulé / que tava parecendo queijo derretendo. Eu tou aqui prá ver se ganho o prêmio.</p> <p>Cavalcanti – Mister Bombeiro, Há anos que apresento este programa e nunca me senti tão emocionado como agora. Estou chorando, senhores telespectadores. Chorando de emoção. Chorem também colegas de trabalho. Chorem também, senhores telespectadores. Esse homem é um herói. Chorem e façam como / eu. Limpem o rosto com lenços no papel “NO”. Depois do / choro o melhor papel é “NO” (AMADOR AMADEU, 1976, f. 5).</p>	<p>Bombeiro – Quando eu botei a mulher cá na areia tava morto, mais morto que vivo. Eu tou aqui prá ver se eu ganho o prêmio.</p> <p>Cavalcanti – Mister Bombeiro, Há anos que apresento este programa e nunca me senti tão emocionado como agora. Estou chorando telespectadores. Chorando de emoção. Chorem também, senhores telespectadores e façam como eu: Limpem o rosto com lenços de papel “NÓ”. Depois do choro o melhor papel é “NÓ”. Desculpem telespectadores mas é que sou muito emotivo. Mister bombeiro queira aguardar os resultados nos bastidores (AMADOR AMADEU, 1978, f. 4).</p>
--	--

Quadro preparado pela pesquisadora Carla Ceci Rocha Fagundes

Nota-se que *Xô, galinha show* (1978) possui uma redução da fala do bombeiro, em relação ao apresentado em *Gran Circo* (1976), com algumas diferenças como o uso da forma ‘mulé’ no texto de 1976 e de ‘mulher’ em 1978. Ainda assim, faz-se menção a um salvamento por parte do bombeiro a uma mulher que estava se afogando e à intenção deste personagem em obter um prêmio por conta de tal feito. A fala do apresentador Silvio Cavalcanti exhibe, nos dois fragmentos, informações bastante semelhantes, com a apresentação da personagem incitando a emoção do público e a propaganda em prol do uso de lenços de papel, retratados sob a marca “NO” em *Gran Circo* e como “NÓ” em *Xô, galinha show*.

Através, portanto, da análise da folha 5 do texto *Gran Circo Raito de Sol ou Gran Circo Latino Americano*, produzido em 1976 e completamente vetado pela censura, e da folha 4 da peça *O Cabaret O Segredo de Laura Apresenta: Xô galinha Show*, pode-se notar a repetição de diversos trechos de um texto em outro, bem como o movimento realizado pelo grupo Amador Amadeu, no que se refere ao aproveitamento das idéias abordadas em um texto teatral, completamente vetado, em outro texto, que, ainda que tenha tido a sua apresentação liberada apenas para maiores de 18 anos, pôde ser apresentado.

O conhecimento acerca do percurso censório pelo qual passaram as produções do grupo Amador Amadeu, entre 1975 e 1978, permite identificar o processo de descentralização, através do qual, os órgãos de censura atuavam, valendo-se, para tanto, do diálogo com as instâncias estaduais. A partir da leitura de toda a documentação censória disponibilizada pelo Arquivo Nacional de Brasília, observa-se como um grupo amador e sua produção teatral eram vistos pelo governo ditatorial da época, em se tratando das produções do Amador Amadeu.

Desse modo, através da análise dos documentos censórios e dos textos teatrais do grupo Amador Amadeu, percebe-se que tais produções eram tidas como contestadoras, explorando temáticas político-ideológicas contrárias ao regime, sendo, portanto, consideradas perigosas para o regime militar, por incitar a revolta da população frente a instituições políticas e sociais.

Contudo, mesmo diante dos entraves da censura, há que se destacar que tais grupos fizeram história ao percorrer espaços alternativos, buscando representar e estabelecer relação com o público pertencente às classes mais pobres, tornando o fazer teatral mais acessível e imbuído de uma potência transformadora, como se pensa ser um teatro amador em seus propósitos.

A EDIÇÃO E CRÍTICA FILOLÓGICA DE *PAU E OSSO S/A*

Depois de montar e analisar o dossiê constituído pelas produções dramatúrgicas do grupo Amador Amadeu, pela documentação censória correspondente a cada texto teatral, pelas matérias de jornais e entrevistas a integrantes do referido grupo, faz-se o recorte para a edição e o estudo crítico do texto teatral *Pau e Osso S/A*.

No âmbito dos Estudos Filológicos, na perspectiva da Crítica Textual, buscou-se analisar o texto, considerando os processos de produção, transmissão, circulação e recepção. Na história desse texto que circulou em três vias (cópias) do script original nos bastidores da Censura, diversas marcas se apresentam, caracterizando testemunhos¹⁴ distintos de um mesmo texto/script, em termos de conteúdo (única versão). Outras marcas devem-se aos aspectos colaborativos da produção do texto teatral, sobretudo, nesse caso, que se trata de um texto teatral de autoria coletiva, e que, enquanto tal carrega uma especificidade e requer diferentes cuidados (GRÉSILLON, 1995).

A edição interpretativa aqui proposta leva em conta, portanto, a situação textual examinada. Como se trata de uma produção coletiva, que conta com a colaboração de vários sujeitos, que atuam na cena teatral, autor, dramaturgo, diretor, cenógrafo, iluminador etc., e como foi preparado no contexto da ditadura militar, sendo, portanto, submetida ao julgamento da Censura, o estudo crítico associado à edição colocará em foco algumas das modificações textuais e cortes resultantes dos diversos gestos de leitura.

HISTÓRIA DO TEXTO

Criação coletiva do Grupo Amador Amadeu, o texto teatral *Pau e Osso S/A* é datado de agosto de 1975, foi censurado, tendo sua apresentação permitida somente para espectadores maiores de 14 anos. O texto *Pau e Osso S/A* foi datilografado em carbono, produzindo uma matriz que deu origem a uma cópia mimeografada, PO1 (conforme fac-símile do anexo A), reproduzida em outra cópia fotocopiada (conforme fac-símile do anexo B), PO2.

No que se refere à materialidade textual, o texto *Pau e Osso S/A* é transmitido em forma de datiloscrito, texto datilografado em uma matriz que dá origem a uma cópia,

gerada a partir dessa matriz. Isso se verifica ao analisar a prática que marcava a circulação do texto teatral, durante a ditadura militar, no exame censório.

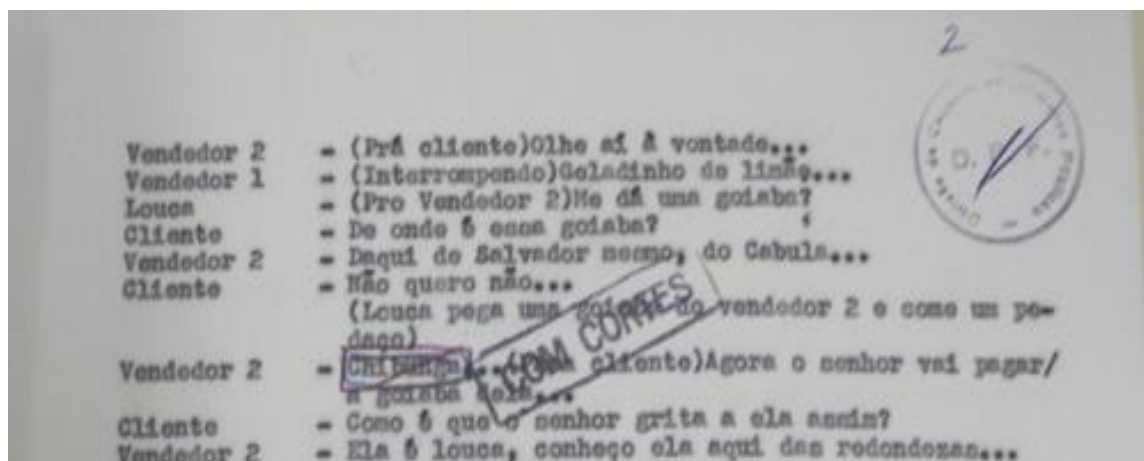
Para tanto, os dramaturgos cumpriam um procedimento comum à época, o envio de três cópias do texto teatral à SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, que retinha uma das cópias e encaminhava as demais ao órgão central da Censura, em Brasília. Após análise, uma das cópias era devolvida ao autor/grupo, requerente da liberação, e a outra cópia permanecia arquivada em Brasília (FAGUNDES, 1974).

Desse modo, tem-se a cópia mimeografada, depositada no Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia, texto que foi devolvido ao grupo Amador Amadeu, após liberação da Censura, e ainda uma cópia, que se encontra arquivada no Arquivo Nacional, em Brasília, no Fundo da Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. A partir dessas duas cópias far-se-ão a edição e o estudo proposto

Do confronto entre as cópias, observam-se alguns elementos peculiares: os cortes às folhas 1, 2, 3, 12, 13, 17, 21 e 25 e o carimbo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT, em formato circular, localizado no centro de ambas as capas.

Na cópia devolvida ao grupo Amador Amadeu, há marcações manuscritas nos lugares onde se registram os cortes, acompanhados do carimbo com a inscrição de COM CORTES. Segue fragmento de PO1

Figura 17 – Fragmento de PO1



Fonte: AMADOR AMADEU, 1975, f. 2.

A cópia depositada no Arquivo Nacional, em Brasília, possui as mesmas marcas manuscritas, para os mesmos cortes, sem a impressão do referido carimbo, a exceção da

folha 1, constando somente, no restante das folhas, ao lado dos fragmentos censurados, a inscrição manuscrita de corte.

Figura 18 – Fragmento de PO2

1 / 2

Vendedor 2 - (Prá cliente) Olhe aí à vontade...
 Vendedor 1 - (Interrompendo) Geladinho de limão...
 Louca - (Pro Vendedor 2) Me dá uma goiaba?
 Cliente - De onde é essa goiaba?
 Vendedor 2 - Daqui de Salvador mesmo, do Cabula...
 Cliente - Não quero não...
 (Louca pega uma goiaba do vendedor 2 e come um pedaço)
 Vendedor 2 - Chibunga... (Para cliente) Agora o senhor vai pagar/ a goiaba dela...

Fonte: AMADOR AMADEU, 1975, f. 2.

Apenas em PO1 há o carimbo da Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP e da DPF.

Junto à cópia depositada no Acervo Nacional, em Brasília, constam também, além dos documentos censórios já apresentados, fragmentos textuais que, de acordo com relatório nº 29, datado de 9 de outubro de 1975, foram acrescidos ao texto original de *Pau e Osso S/A* durante o ensaio geral (Cf. anexos M, N e O).

De acordo com o censor, destes fragmentos acrescidos a *Pau e Osso S/A*, apenas o que se intitula II Rexona deveria ser censurado, não se fazendo, por parte dele, restrição à inserção dos demais excertos.

Desse modo, tendo-se em vista que o conteúdo de PO1 é idêntico ao de PO2 e que as diferenças entre as cópias se relacionam tão somente ao processo de circulação do texto, cabe a partir de então, identificar as principais características dos suportes que transmitiram a produção em questão.

Pau e Osso S/A é um texto teatral de autoria coletiva, que assim se caracteriza por ter sido produzido por todos os integrantes do grupo Amador Amadeu, porém, conforme afirma Rogério Menezes, o texto surgiu de uma ideia dele, tendo sido também por ele datilografado. Trata-se aqui de um texto “passado a limpo” para encaminhamento ao Serviço de Censura.

No que se refere ao enredo, o texto teatral teve sua história ambientada em um supermercado, chamado Pau e Osso S/A. Através de diversos quadros, foram abordadas situações sociais decorrentes do Capitalismo; quanto a isso, Rogério Menezes (2013)

relata que, quando da produção do texto, “queria criticar o capitalismo sempre selvagem, e encontrei no microcosmo supermercado, uma base ideal para desenvolver o texto”. Fernando Fulco afirmou em entrevista (2013) que “o supermercado era o Brasil, cada cena, cada esquete tinha relação com alguma situação da época no Brasil”.

Pau e Osso S/A foi, portanto, dividido em 7 quadros, a partir dos quais foram contadas diferentes histórias, com enfoque social e crítico, a seguir apresentar-se-ão cada um destes:

Quadro 7 – Apresentação do enredo de *Pau e Osso S/A*

Quadro I	Personagens: O Gerente Repórter Amador Amadeu Vendedor 1 Vendedor 2 Vendedora 1 Vendedora 2 Louca Clientes Diabinho	Enredo: Vendedores de feira-livre tentavam vender os seus produtos aos clientes no dia da inauguração do supermercado <i>Pau e Osso S/A</i> . Em meio a isso o gerente faz discurso enaltecendo as qualidades do supermercado e o repórter Amador Amadeu tenta fazer uma reportagem com o público presente.
Quadro II	Personagens: O gerente O fiscal antigo (Oscar) A fiscal nova (Chica) Repórter Amador Amadeu Clientes Moça	Enredo: A fiscal nova, Chica, não denuncia um roubo de mercadoria, ocorrido no supermercado, e é delatada ao gerente por Oscar, o fiscal antigo. O repórter Amador Amadeu pede autorização ao gerente para fazer entrevistas no <i>Pau e Osso S/A</i> , porém, este tenta corrompê-lo, com promessas de ascensão profissional em troca da elaboração de uma matéria jornalística parcial, favorecendo o supermercado.
Quadro III	Personagens: Vander Lurdes Clientes Amador Amadeu Caixa entrevistada Diabinho	Enredo: No intervalo entre os quadro II e III, há duas cenas: uma na qual o diabinho canta pelo supermercado e outras na qual o repórter Amador Amadeu realiza uma entrevista com a caixa do <i>Pau e Osso S/A</i> . Quando ao quadro III, apresentam-se duas prostitutas, que, dentro do supermercado, refletem sobre suas vidas e uma delas chora suas dores.
Quadro IV Quadro IV	Personagens: Antunes Marília Otávio O menino perturbador A fiscal O ladrão Clientes	Enredo: Entre o quadro III e IV o repórter Amador Amadeu prossegue a entrevista com a caixa do supermercado. No que se refere à estória do quadro IV, a fiscal que, no quadro II, havia sido displicente quanto à denúncia de um roubo, muda de atitude e acusa um menino (o ladrão) que roubava um pacote de biscoitos. A partir daí é gerada uma discussão entre os clientes presentes, na qual alguns apoiavam a punição do garoto e outros defendiam a sua

		absorção.
Quadro V	Personagens: Eliotério D. Leonor Marta Moça Clientes Diabinho	Enredo: Entre os quadros IV e V, continua a ocorrer a entrevista entre o Amador Amadeu e a caixa do supermercado. No quadro V é retratada a influência estrangeira no Brasil, tanto econômica, através dos muitos produtos internacionais presentes no supermercado, quanto cultural, pela aquisição de valores e costumes estrangeiros.
Quadro VI	Personagens: Ulisses (o pai) Guiomar (a mãe) Ulisse Jr. (o filho inteligente) Ana Paula (a menina endiabrada) Clientes A garota propaganda	Enredo: Apresenta uma família que vai ao <i>Pau e Osso S/A</i> e, fascinada pela propaganda, prefere consumir a cocada industrializada, vendida no estabelecimento, em detrimento da cocada comprada na porta do supermercado.
Quadro VII	Personagens: A caixa O poeta O fiscal (Oscar) O gerente Clientes	Enredo: Um poeta tenta pagar suas mercadorias com poesia, mas acaba expulso do supermercado. Ao fim, é incentivado pelo repórter Amador Amadeu a continuar a produzir a sua arte.

Quadro preparado pela pesquisadora Carla Ceci Rocha Fagundes.

Nessa direção, através de tais quadros, abordam-se diversos temas envolvendo uma crítica ao capitalismo. No que tange, por exemplo, ao quadro IV, apresenta-se uma criança que é pega roubando um pacote de biscoitos, pois estava com fome. O fiscal flagra o ocorrido e alguns fregueses do supermercado também participam da cena, com defesas, ataques e também reflexões acerca das responsabilidades sociais de cada um diante do acontecimento, conforme se pode notar nos trechos seguintes:

Antunes	- Esse menino é uma miniatura de marginal... É um bandido inocente...
Marilu	- Mas é uma criança, Antunes...
Antunes	- Criança ou adulto, é ladrão da mesma forma...
Otávio	- Ninguém nasce ladrão, seu caro...
Antunes	- (irritado)Nasce sim, é vocação...
Marilu	- Nasce não, Antunes. É a gente... a sociedade que faz o ladrão...
Ladrão	- (Tirando coragem)Não deixa me prender não, moço.Tem 3 dias que a gente não come lá em casa.
Otávio	- O senhor está vendo. Todos nós somos culpados.
Antunes	- O senhor está me dizendo que eu, que eu sou culpado porque bandido mirim está roubando? Não me venha com essas teorias ultrapassadas...
Perturbador	- É seu fiscal, ele é vagabundo mesmo. Marca a cara / dele...
Otávio	- Com certeza, todos nós somos culpados...

Fonte: AMADOR AMADEU, 1975, f. 16.

Nota-se, destarte, que determinadas personagens, como Antunes e Perturbador, acreditam que a punição é a melhor solução para resolver o problema. Enquanto isso, outras personagens como Marilu e Otávio, defendem a criança, que afirmou roubar porque sentia fome. Nesse momento, percebe-se que o texto apresenta, por meio das falas destas personagens, uma crítica à sociedade.

Outra parte do texto *Pau e Osso S/A* a propor uma reflexão quanto à sociedade da época é o quadro V, no qual um chefe de família se assusta com a existência, ali no supermercado, de tantos produtos importados. Segue fragmento do supracitado quadro:

Figura 20 – Texto teatral *Pau e Osso S/A* (PO1)

Eliotério	- Desse jeito... Nesse supermercado não se encontra / mais quase nada daqui... Se é sabonete, coisas de lá. Eu não posso entender por que vem tudo de fora assim. JÁ pensou: Sabonete Tamco. Talco Iracema. Mas não / tom nada disso. Queria comprar maçãs a semana passada e só encontrei Manzananas de Argentina... Não é por / sível...
	(D. Leonor fazendo compras pergunta à Maria)
D. Leonor	- Prá quantas pessoas é o cock-tail de amanhã?
Maria	- 50, patroa...
	(Eliotério continua a falar)
Eliotério	- Daqui há uns tempos vão trazer de fora até cachaça...

Fonte: Fonte: AMADOR AMADEU, 1975, f.19.

A personagem Eliotério se mostra, como se pode notar pela leitura do trecho acima apresentado, um grande defensor dos produtos brasileiros, em detrimento das mercadorias importadas. Porém, a personagem vai se frustrando, com o decorrer da cena, pois vai notando que a maioria dos produtos existentes ali eram de proveniência

internacional. Porém, ao final do quadro, apresenta-se uma ironia, pois os filhos da personagem possuem nomes estrangeiros.

Figura 21 – Texto teatral *Pau e Osso S/A* (PO2)

(Saem as duas, fica Eliotério no palco)
 Eliotério - Mas não é possível... Precisamos fazer algo... Não volto mais aqui... Fritz, Wellington... Meu filhos, / onde estão vocês? Fritz, Wellington...
 (Sai de cena)

Fonte: AMADOR AMADEU, 1975, f.20.

O paradoxo apresentado nesse quadro e que possibilita uma reflexão crítica se refere principalmente a este quesito, posto que o mesmo homem que se diz indignado com os produtos importados pelo Brasil, era pai de filhos que possuíam nomes de origem alemã (Fritz) e norte-americana (Wellington). Permite-se, desse modo, a reflexão no que tange à ideia de que essa cultura de internacionalização, própria do contexto capitalista e imperialista, estaria mais arraigada à personagem e aos seus hábitos do que ele próprio poderia imaginar.

No que alude a essa crítica mais específica à sociedade capitalista da época, tem-se ainda, no Quadro VII, uma situação bastante simbólica; nela representa-se um poeta que tenta pagar as mercadorias compradas no supermercado com suas poesias, ato que é logo rechaçado pelo fiscal e pela caixa do supermercado. Veja-se:

Figura 22 – Texto teatral *Pau e Osso S/A* (PO2)

- Caixa - Dez crúzeiros e vinte centavos...
 Poeta - Quanto?
 Caixa - Dez e vinte...
 Poeta - Dez e vinte?
 Caixa - Sim senhor...
 Poeta - Olha, eu não tenho dinheiro não...
 Caixa - O senhor não tem dinheiro?
 Poeta - É, infelizmente eu não tenho dinheiro... Mas eu/
 tenho uma coisa aqui que pode pagar.
 Caixa - Mas como é que o senhor vem comprar num super-/
 mercado e não traz dinheiro...? O que o senhor /
 tem aí?
 Poeta - É um caderno de poesias... Eu escrevo poesias.
 Caixa - Poesia? O senhor está louco? Aqui só se paga c/
 dinheiro. Que negócio de poesia é esse? O se-
 nhor pensa que eu tenho cara de otária? O seu
 Oscar, venha resolver esse peoblema aqui...
 Poeta - Um momentinho por favor...
 Oscar - São poesias, tem valor...
 (Oscar aparece)
 Caixa - Qual é o problema?
 Oscar - Esse moço não tem dinheiro prá pagar o que com-
 prou. Tá querendo pagar com poesia...
 Poeta - (Assustado) Com poesia?
 Oscar - Olha, eu vim comprar, mas não tenho dinheiro e
 achei que podia pagar com minhas poesias...
 Poeta - Como?
 Oscar - São muito bonitas, minhas poesias...
 Poeta - (Ainda não entendendo direito) Como? Poesia?
 Oscar - Sim...
 Poeta - Mas isso aqui é um supermercado... Aqui se movi-
 menta dinheiro... Você vem com poesia?
 Oscar - Eu sei que é um supermercado... A minha poesia /
 não vale nada? Tem sentimento, moço, a minha poe-
 sia...
 Poeta - Meu amigo, nós estamos tratando aqui com mercadoria
 e dinheiro. Sentimento fica lá fora...
 Oscar - Mas eu tou precisando dessas mercadorias...
 Poeta - Precisando? Mas isso não me interessa. Eu estou/
 aqui cumprindo ordens...

Fonte: AMADOR AMADEU, 1975, f. 24.

Através deste quadro, o último do texto teatral, pode-se notar uma crítica aos valores sociais cultivados naquele momento, mostrando aquele que tem necessidade de consumir as mercadorias do supermercado (poeta), mas não pode comprá-las, pois não tinha dinheiro. Nesse contexto, a sua arte não tinha importância e nem valor.

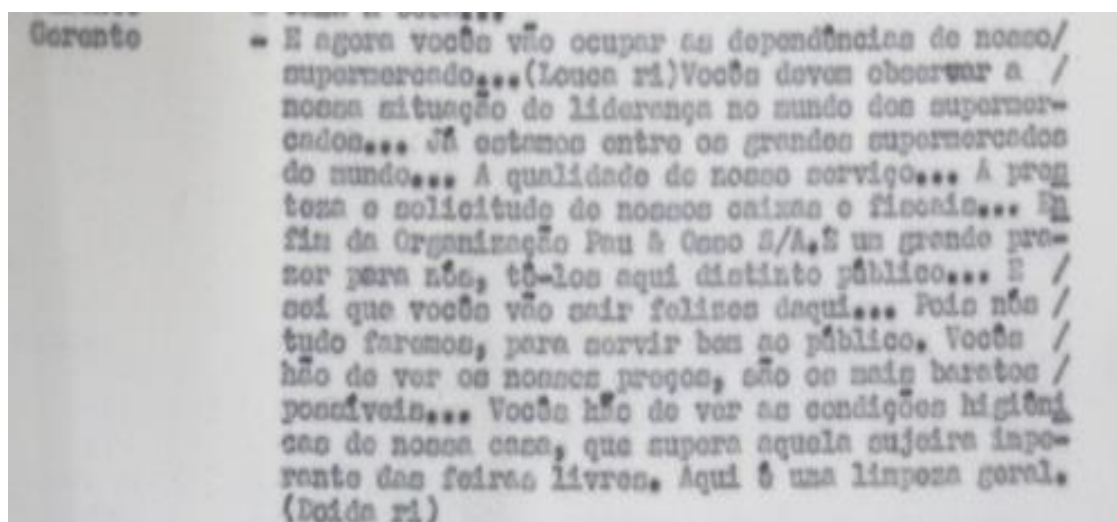
Assim, cena a cena, vai se delineando uma série de críticas à sociedade da época, que, regida por um sistema político capitalista, se caracterizava como desigual e desumana.

O Supermercado Pau & Osso foi uma assumida metáfora de um país miserável a bordo de uma ditadura draconiana, e com uma desigualdade social inqualificável. [...] Nesse sentido, Pau & Osso [...] poderia ser um tosco simulacro da situação do país à época (MENEZES, 2012).

No enredo do texto teatral, há ainda a comparação entre o supermercado e as feiras livres, feita de forma recorrente, sendo esta uma discussão que ganha fôlego no âmbito da reflexão sobre o capitalismo, surgindo como causa e consequência do sistema econômico.

Nesse sentido, através da ironia, o grupo Amador Amadeu vai configurando situações nas quais o supermercado, elemento ligado à lógica capitalista, é caracterizado negativamente em relação às feiras livres, como se pode notar, principalmente no início do texto, no Quadro I, quando vendedores da feira tentam vender seus produtos fora do supermercado e o gerente anuncia as vantagens advindas da inauguração do estabelecimento. Seguem fragmentos em que se evidenciam tais questões:

Figura 23 – Texto teatral *Pau e Osso S/A* (PO1)



Fonte: AMADOR AMADEU, 1975, f. 3.

Contextualmente, sabe-se que os primeiros supermercados surgiram nos Estados Unidos na década de 1930, após a crise de 1929, que abalou boa parte do mundo ocidental. No Brasil, os supermercados só iriam surgir na década de 1950, datando de 1953 a inauguração do primeiro supermercado, em Santo André, cidade paulista (CARVALHO, 2013).

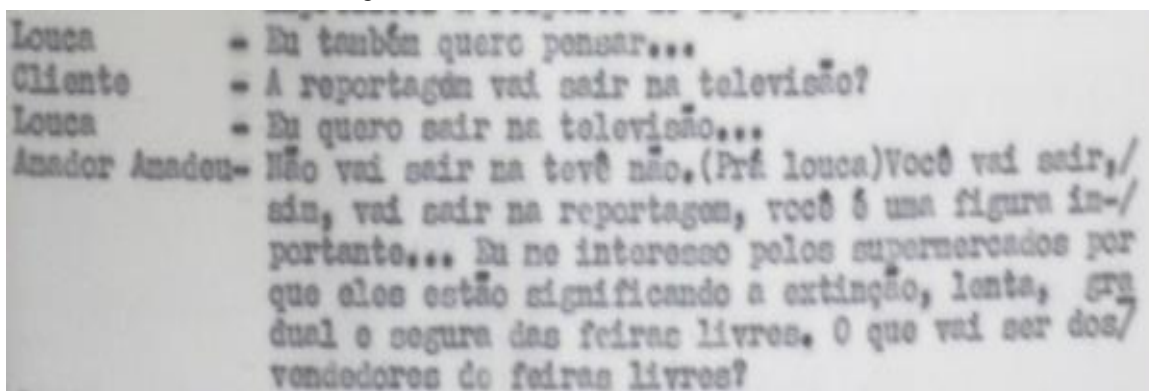
Na década de 1970, os supermercados já estavam bastante disseminados pelo país, opondo-se ao outro tipo de comércio típico das cidades brasileiras, praticado nas feiras livres, feiras estas que, nesse cenário de mudanças, passaram a ser considerados lugares sujos e inseguros frente aos supermercados. No que tange ao excerto, pode-se

notar a referência a essa diferenciação, ao analisar-se, mais detidamente, o seguinte trecho:

Gerente – [...] Pois nós tudo faremos, para servir bem ao público. Vocês hão de ver os nossos preços, são os mais baratos possíveis... Vocês hão de ver as condições higiênicas da nossa casa, que supera aquela sujeira imperante das feiras livres (AMADOR AMADEU, 1975, f. 3).

Ao fim do quadro I, faz-se ainda alusão aos prejuízos que os supermercados estavam causando aos vendedores populares, provocando a extinção gradual das feiras livres. No fragmento textual apresentado a seguir, um repórter, denominado Amador Amadeu, tencionava realizar entrevistas com os consumidores, a fim de identificar por qual razão a disseminação dos supermercados vinha acarretando a decadência das feiras livres. O repórter afirmava, pois, interessar-se “pelos supermercados[,] por que eles estão significando a extinção, lenta, gradual e segura das feiras livres” (AMADOR AMADEU, 1975, f. 4). Segue fragmento a partir do qual se apresentam tais informações:

Figura 24 – Texto teatral *Pau e Osso S/A* (PO1).



Fonte: AMADOR AMADEU, 1975, f. 4.

O texto apresentava também, paralelamente às encenações dos quadros, algumas entrevistas, realizadas com funcionários do supermercado pelo repórter Amador Amadeu.

Conforme relatos de Fernando Fulco (2013) e Rogério Menezes (2013), sabe-se que o texto *Pau e Osso S/A* se caracteriza pelo processo de produção em conjunto, reconhecido como criação coletiva, sendo peculiar, neste processo, a intenção de cada integrante em compor a trama textual com parte de suas ideologias, tanto de modo particular quanto de maneira geral, representando todo o grupo. Nessa direção, destaca-

se, portanto, o nome de uma personagem do texto ser o mesmo do grupo, Amador Amadeu.

Nesse contexto, pode-se interpretar esse movimento como um recurso utilizado pelo grupo Amador Amadeu, para se configurar em cena, na trama textual, de maneira mais pungente, sendo, a partir daí, possível, por parte do leitor, reconstituir a sua história e perspectivar o seu ideário de maneira dialógica e reflexiva.

Esse e outros traços comporiam o que Roland Barthes classificou como biografemas, que seriam, por sua vez, marcas autobiográficas, responsáveis pela aproximação entre realidade e ficção, e, também, conseqüentemente, entre autor e leitor. Sobre este termo e sua significação, Barthes (1980, p. 51) afirmou:

Gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de 'biografemas'[..]. O biografema será, pois, um fragmento que ilumina detalhes, carregados de um 'infra-saber'.

Tal termo surge envolto em certo fetichismo, capaz de conferir outras e novas significações ao(s) texto(s). Representando algo próximo de uma ponte entre o real e o ficcional, guia o leitor, através de uma teia de pequenas pistas, capazes de caracterizar autor e obra, reconstituindo e ressignificando uma relação de escritura.

Desse modo, ao estabelecer um diálogo entre a história e a estória, nota-se que o grupo procurou se representar naquele texto, de forma mais presente, através de uma personagem, sendo importante destacar que a trajetória desta também foi afetada pela ação de uma censura, posto que a personagem teve o seu trabalho dificultado por uma instância superior, o que se pode observar no fragmento abaixo disposto:

Figura 25 – Texto teatral *Pau e Osso S/A* (PO2)

Amador Amadeu - Mas eu repito, uma reportagem assim jornalisticamente não teria nenhum mérito, nenhum valor. Eu / poderia perder o prêmio, inclusive...

Gerente - Talvez o prêmio não seja tão importante assim. Mas eu acho que a gente te poderia facilitar muita / coisa... Eu conheço muita gente em jornal...

Amador Amadeu - Seria bom. Inclusive eu ainda sou "foca". Um trabalho muito ruim, nem tenho ordenado...

Gerente - Sim? O que nos interessa realmente, a mim e a toda Organização Pau & Osso S/A é uma reportagem q/ não coloque em cheque o supermercado... (Diabinho/ da platéia bate uma sineta aplaudindo o que o gerente vai dizendo) Não nos interessam comparações/ com as feiras livres... Dizem os jornalistas, que as feiras livres são mais abertas, um saudosismo.

Amador Amadeu - Seria bom, inclusive... O prêmio para melhor reportagem seria uma boa nota...

Gerente - O senhor poderia inclusive passar para um jornal/ melhor, ou então o Raimundo te promover... Nós colocamos muita publicidade na "Gazeta". Você entende, não?

Amador Amadeu - Seria interessante...

Gerente - Já está no fim do expediente. Vamos sair, vamos ali no bar do supermercado.... In clusive essa reportagem poderia ser publicada no sul...

Amador Amadeu - (Saindo com gerente) Seria muito legal. A gente tá tendo que se virar ultimamente. O negócio não tá/ fácil...

Gerente - Eu acho que as coisas podem melhorar sensivelmente...

Amador Amadeu - As coisas não estão fpaceis, né?

Gerente - Mas poderiam melhorar. Amanhã mesmo posso te dar/ autorização...

Amador Amadeu - Eu ganho tão mal...

Gerente - Você pode ter um futuro brilhante...
(os dois saem abraçados e conversando)

Fonte: AMADOR AMADEU, 1975, f. 8.

Nota-se, analisando este excerto textual, que o repórter desejava fazer uma matéria na qual fosse evidenciada a realidade dos supermercados, para que, dessa forma, fosse possível entender o porquê da oposição entre os supermercados e as feiras-livres, que vinham sendo preteridas pela população.

Porém, o gerente do supermercado se nega a conceder a liberação para uma matéria realizada nesses moldes, pois para ele interessava apresentar ao público uma imagem positiva do estabelecimento. Em razão disso, o gerente impediu a realização da entrevista por parte do repórter, agindo de forma semelhante à atuação da censura frente

à produção dos dramaturgos baianos, tais como o grupo Amador Amadeu. Podem-se comprovar tais constatações a partir da leitura atenta ao seguinte fragmento:

Amador Amadeu – Mas eu repito, uma reportagem assim jornalisticamente não teria nenhum mérito, nenhum valor. Eu poderia perder o prêmio, inclusive...

Gerente – Talvez o prêmio não seja tão importante assim. Mas eu acho que a gente te poderia facilitar muita coisa...eu conheço muita gente em jornal...

Amador Amadeu – Seria bom. Inclusive ainda sou ‘foca’. Um trabalho muito ruim, nem tenho ordenado...

Gerente – Sim? O que nos interessa realmente, a mim e a toda a Organização Pau e Osso S/A é uma reportagem q[ue] não coloque em cheque o supermercado... [...] Não nos interessa comparações com as feiras-livres... Dizem os jornalistas, que as feiras-livres são mais abertas, um saudosismo [...] O senhor poderia inclusive passar para um jornal [...] melhor, ou então o Raimundo te promover... [...] Você entende, não?

Amador Amadeu – Seria interessante...

[...]

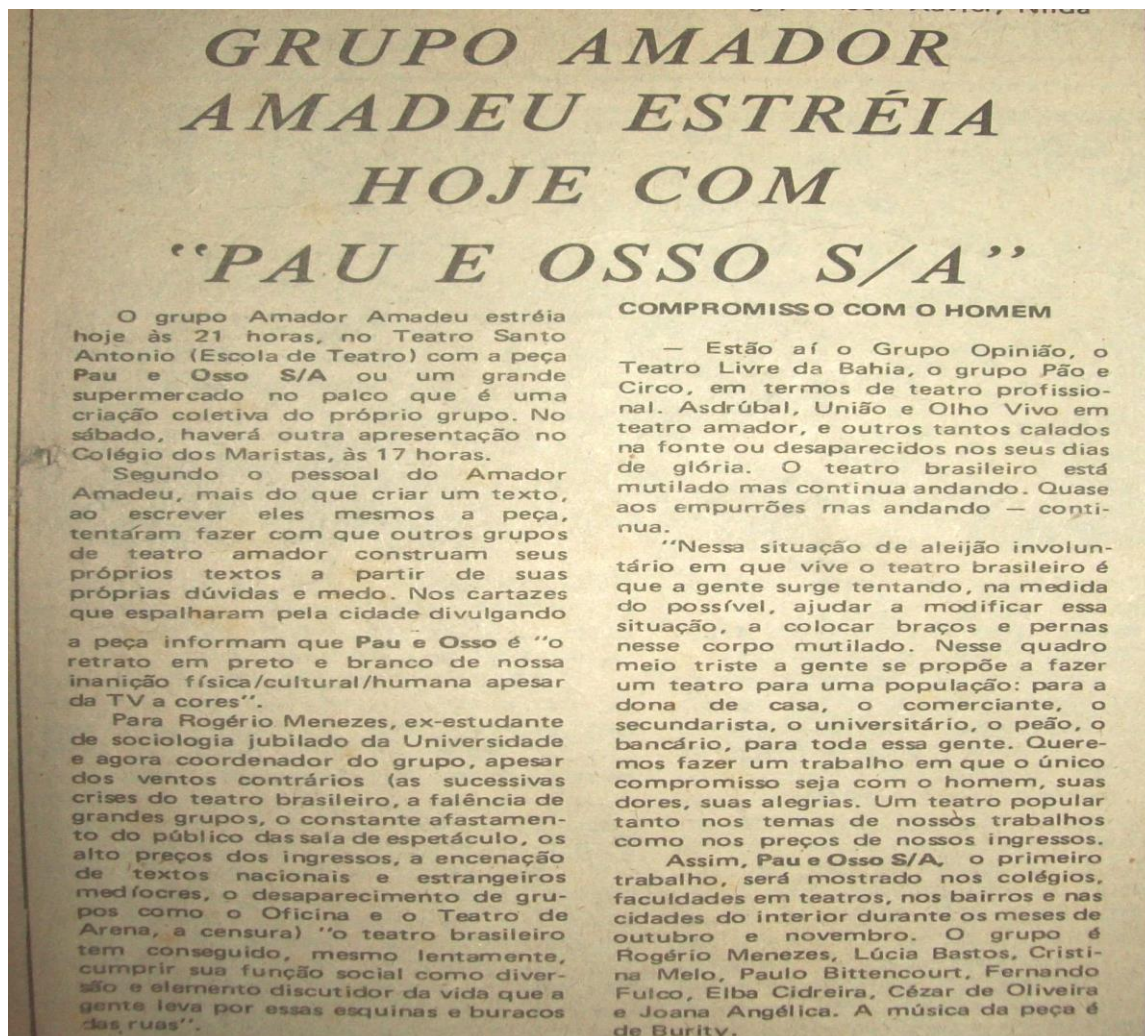
Gerente – [...] Amanha mesmo posso te dar autorização... (AMADOR AMADEU, 1975, f. 8).

O trecho em destaque ilustra as reflexões aqui tecidas. E, nesse contexto, vale ressaltar ainda a caracterização do repórter como um profissional em início de carreira (foca), que, portanto, estava ainda em estágio de formação e não recebia salário fixo, fatos esses que se relacionam diretamente à configuração dos grupos amadores, artistas sem profissionalização/formação acadêmica, com escasso ganho econômico. De acordo com depoimento de Menezes (2012):

[...] quis transformar o grupo numa pessoa, corporificá-lo, num só Amador Amadeu, juntarmos vários Amadores Amadeus. Eu era o diretor e meio o mentor intelectual do grupo, mas todos eramos amadores amadeus de maneira igual e identitária (MENEZES, 2012).

Destarte, poder-se-ia interpretar, através da composição dessa personagem, o intuito dos integrantes do referido grupo amador de se configurar no palco, trazendo como entremeio de toda a tessitura textual a figura do Amador Amadeu, que, na mesma medida, era repórter e grupo, criador e criatura, esboçando, no palco a representação alegórica do homem como alvo da Censura.

No que tange às encenações de *Pau e Osso S/A*, conforme Menezes (2013), o espetáculo foi “apresentado em vários bairros e cidades do interior, as apresentações provocavam notáveis catarses nas platéias.” Apresenta-se, a seguir, matéria de jornal que dá conta das primeiras exposições da peça teatral:

Figura 26 – Matéria sobre a apresentação do texto *Pau & Osso S/A*

Fonte: *Tribuna da Bahia*, 10 out. 1975.

De acordo, portanto, com os registros jornalísticos, sabe-se que o espetáculo *Pau e Osso S/A* estreou em 10 de outubro de 1975, às 21h, no Teatro Santo Antônio, a seguir, haveria ainda outra apresentação no colégio Marista, às 17h.

Conforme a imprensa da época, *Pau & Osso S/A* era encarado pelo grupo Amador Amadeu como um incentivo às atividades dos artistas amadores, isso se verifica ao analisar-se trecho da matéria acima apresentada, na qual se afirma que, "segundo o pessoal do Amador Amadeu, mais do que criar um texto, ao escrever eles mesmos a peça, tentaram fazer com que outros grupos de teatro amador construíssem seus próprios textos a partir de suas próprias dúvidas e medos" (GRUPO..., 1975, grifo nosso).

Ainda de acordo com a referida publicação, os cartazes espalhados pela cidade, àquela época, visando divulgar o espetáculo, afirmavam que "**Pau & Osso** 'é o retrato

em preto e branco da nossa inanição física/cultural/humana apesar da TV a cores” (GRUPO..., 1975, grifo do autor).

Ao final da matéria, destaca-se ainda a informação de que neste primeiro trabalho do Amador Amadeu os integrantes eram: Rogério Menezes, Lúcia Bastos, Cristina Melo, Paulo Bittencourt, Fernando Fulco, Elba Cidreira, César de Oliveira e Joana Angélica. Com esta composição o grupo tencionava apresentar o espetáculo *Pau & Osso S/A* em colégios, faculdade, teatros, bairros e cidades do interior, entre os meses de outubro e novembro.

A matéria apresentada a seguir, publicada em 11 de novembro de 1975, atesta que o intento do grupo de continuar a apresentar o referido espetáculo no mês de novembro se concretizou, tendo em vista a divulgação da peça, a ser encenada nos dias 11 e 12 do mês em questão, no Teatro Vila Velha.

Figura 27 – Matéria sobre a apresentação do espetáculo *Pau & Osso S/A*



Fonte: jornal *Tribuna da Bahia*, 11 nov. 1975.

A busca por um teatro mais popular, próximo ao povo e comprometido com as causas sociais, marcou a produção do grupo Amador Amadeu, sendo esta característica bastante evidenciada no espetáculo *Pau & Osso S/A*, encarado, em certo sentido, pelo espectador, imprensa da época, leitor de diversas contemporaneidades, e, especialmente,

pelo próprio grupo que o compôs, como uma metáfora político-social da sociedade estratificada e subjugada pelos ditames políticos vigentes.

4.2 EDIÇÃO INTERPRETATIVA

Para a edição do texto teatral *Pau e Osso S/A* seguiram-se as normas adotadas pela Equipe Textos Teatrais Censurados – ETTC¹⁴, fazendo-se os ajustes necessários no que tange à especificidade da situação textual aqui examinada.

Desse modo, tendo-se em vista tratar-se aqui da edição de um texto composto de uma materialidade que se apresenta em uma única versão, com uma matriz original e uma cópia, gerada a partir dessa matriz, optou-se pela edição interpretativa, que, de acordo com Duarte ([1997 -]), é uma “edição crítica de testemunho único ou de um determinado testemunho isolado de uma tradição”, na qual se fará também, através dos comentários interpretativos, um comparativo entre matriz e cópia, enfocando as diferenças referentes ao processo de circulação, isso por que, “[...] há um componente de crítica na edição interpretativa, que pode mesmo passar pelo confronto entre o texto do testemunho único e os passos correspondentes de fontes do texto” (DIONÍSIO, 2007, p. 120).

Neste processo de estudo e edição do texto selecionado serão levados em conta, pelo viés da produção e da transmissão do texto, aspectos relativos à sua construção e ao suporte que o transporta; pelo viés da circulação, as marcas deixadas pelos censores; e, pelo viés da recepção, os diversos espectadores, críticos, entre outros.

4.2.1 Critérios adotados

O texto crítico será fixado a partir de PO1, pois foi esta a versão devolvida ao grupo Amador Amadeu, após exame censório, com carimbos e marcas que representam a passagem do texto pelos órgãos de Censura. Ao lado do texto crítico, à margem direita, segue o aparato, no qual serão registradas as rasuras provenientes da datilografia por Rogério Menezes. Neste lugar, haverá ainda a remissão para notas que trarão

¹⁴ A Equipe Textos Teatrais Censurados (ETTC), coordenada pela Profa. Dra. Rosa Borges, é composta por diversos pesquisadores que desempenham as importantes funções de estudar e editar textos teatrais que foram produzidos e circularam na Bahia durante a Ditadura Militar (1968-1985).

esclarecimentos a respeito do texto e de seu contexto sócio-histórico de produção, comentários do editor e o registro das intervenções censórias.

Os fac-símiles dos textos serão apresentados em anexo (DVD).

Nesta edição serão adotados os critérios seguidos pelo grupo, fazendo alguns ajustes quando necessário:

1. Respeitar o seccionamento do texto em cenas, quadros, atos e partes;
2. Trazer o título da peça em negrito, centralizado e em caixa alta;
3. Apresentar os quadros e partes em caixa alta e centralizado;
4. Indicar os nomes das personagens na íntegra, em caixa alta e à esquerda da folha;
5. Atualizar a grafia, conforme a ortografia vigente, fixada em 2008, pelo decreto nº 6.584; exceto para as grafias de palavras que correspondem ao uso da língua em sua modalidade oral que, neste contexto, serão mantidas conforme aparecem no texto;
6. Acentuar conforme as normas vigentes, salvo quando se tratar de registros da oralidade;
7. Proceder à correção do que for comprovadamente erro, deslize ou contrassenso, conservando as marcas da oralidade;
8. Manter-se o recurso de sublinha para a indicação dos quadros;
9. Utilizar o itálico para representar as rubricas/indicações cênicas;
10. Usar devidamente as letras maiúsculas em nomes de pessoas, lugares, e após a pontuação, conforme a regra em gramáticas normativas da língua portuguesa;
11. Manter a pontuação original, exceto nos casos de erro, para os quais se fará a correção;
12. Uniformizar a separação vocabular, segundo sistema atual, marcando elisões com apóstrofo, mesóclises e ênclises com hífen. Juntar as sílabas das palavras separadas por limite de espaço na linha que ocupa;
13. Manter os estrangeirismos da mesma forma que se registram nos textos e corrigir somente o que for comprovadamente rasuras de datilografia;
14. Numerar as linhas de cinco em cinco;
15. Registrar as modificações autorais, marcas da processo de Produção e Transmissão, em itálico, no aparato, à direita do texto.

16. Realizar a inserção de fragmentos textuais que foram acrescentados à obra, pelo grupo Amador Amadeu, durante o ensaio geral, indicando a primeira e a última palavra do referido fragmento;
17. Usar os símbolos abaixo, para indicar as rasuras que resultam do ato de datilografar:

< > \ Substituição por sobreposição

< > Supressão

† Palavra ilegível

4.2.2 Texto Crítico e aparato

PAU E OSSO S/A

*PAU E OSSO S/A*¹⁵

QUADRO I

5	<p>– <u>Quando os vendedores na porta do supermercado tentam passar seus produtos e o discurso do gerente recepcionando o público presente</u></p>
10	<p>PERSONAGENS:</p> <ul style="list-style-type: none"> – O Gerente – Repórter Amador Amadeu – Vendedor 1 – Vendedor 2 – Vendedora 1 – Vendedora 2 – Louca – Clientes – Diabinho
15	
20	<p><i>(Na sala de espera do teatro, ou no caso dela não existir, na porta do teatro, os atores circulam tentando vender os seus produtos às pessoas que vieram ver a peça. Os atores devem tentar vender realmente seus produtos. Em determinados momentos os atores conversam entre si. Quando da chegada do gerente, os vendedores se</i></p>

¹⁵ Rogério Menezes, em entrevista concedida a esta pesquisadora, afirmou que o nome do espetáculo seria *Supermercado Pau e Osso S/A*, contudo, nos documentos censórios, referentes ao espetáculo (seguem em anexo, em DVD), registra-se *Pau e Osso S/A*, como aparece na capa do texto teatral. Assim, tendo em vista tais considerações, optou-se por manter-se como título do texto a forma *Pau e Osso S/A*.

retiram apressadamente da porta do supermercado ficando só a louca. Os atores que faziam os vendedores voltam instantes depois já como clientes do supermercado/frequentadores do teatro e tecem comentários a respeito do discurso do gerente ou das cenas em que os vendedores tentavam colocar seus produtos. Os atores podem e devem falar e agir ao mesmo tempo tentando envolver os fregueses Frequentadores do teatro.)

25

30

VENDEDOR 1 – Olha o geladinho!
 VENDEDORA 1 – Laranja. Quem vai na laranja doce?
 VENDEDOR 2 – Olha a Goiaba!
 LOUCA – *(Prá vendedora 1)* É cigarro?

35

VENDEDORA 1 – Num tem cigarro...
 LOUCA – Ô, me arranje um...

VENDEDORA 1 – Num tem, porra.
 LOUCA – Mas eu tou a fim...

*porra*¹⁶

VENDEDORA 1 – Chupe laranja. Laranja é melhor que cigarro. Cigarro dá câncer...
 VENDEDOR 2 – Olha a goiaba...

*Cigarro dá câncer*¹⁷

40

VENDEDORA 2 – Cocadinha feita em casa, quem vai?
 VENDEDOR 1 – Olha o geladinho...

(O diabinho fica parado numa posição curiosa chamando a atenção do público)

45

LOUCA – *(Prá pessoa do público)* Me dá dinheiro prá comprar cocada...
 VENDEDOR 2 – Quem vai na goiaba?
 LOUCA – *(Prá pessoa do público)* Me dá um cigarro...
 VENDEDOR 1 – Vai no geladinho, moço?

¹⁶ Indicação manuscrita de corte, seguida de carimbo de COM CORTES: <porra>.

¹⁷ A expansão do tabagismo, iniciada nas décadas de 1950 e 1960, atingiu o seu apogeu na década de 1970, trazendo consigo o aumento na incidência de câncer de pulmão (PAHO, 2002).

- 50 VENDEDOR 2 – A goiaba... Inda num vendi nada hoje.
 VENDEDORA 1 – Olha a laranja doce...
 VENDEDORA 2 – É cocadinha feita em casa, quem vai?
 VENDEDORA 1 – 60 centavos a laranja doce... Vai levando...
 VENDEDOR 1 – Compra o geladinho aqui, moço. Prá ajudar.
 CLIENTE – *(Pro vendedor 1)* Ajudar a quem? Num compro não.
- 55 VENDEDOR 2 – Olha a goiaba...
 CLIENTE – Ô da goiaba...
 VENDEDOR 2 – Vai na goiaba aí, baixo?
 CLIENTE – Deixa ver...
 VENDEDORA 2 – *(Interrompendo)* Olha a cocadinha feita em casa...
 VENDEDOR 2 – *(Prá cliente)* Olhe aí à vontade...
 60 VENDEDOR 1 – *(Interrompendo)* Geladinho de limão...
 LOUCA – *(Pro Vendedor 2)* Me dá uma goiaba?
 CLIENTE – De onde é essa goiaba?
 VENDEDOR 2 – Daqui de Salvador mesmo, do Cabula...
 CLIENTE – Não quero não...
 65 *(Louca pega uma goiaba do vendedor 2 e come um pedaço)*
 VENDEDOR 2 – Chibunga... *(Para cliente)* Agora o senhor vai pagar a goiaba dela... *Chibunga*¹⁸
 CLIENTE – Como é o que senhor grita com ela assim?
 VENDEDOR 2 – Ela é louca, conheço ela aqui das redondezas...
 VENDEDOR 1 – Olha o geladinho...
 70 VENDEDOR 2 – *(Pro Cliente)* Mas o senhor não vai pagar o da doida?
 CLIENTE – Claro que não, eu não tenho nada a ver com essa louca...
 VENDEDOR 2 – *(Se afastando)* Filho da puta... *Filho da puta*¹⁹
 CLIENTE – *(Se referindo à doida)* Bota essa mulher prá fora...

¹⁸ Indicação manuscrita, seguida de carimbo de COM CORTES em PO1. Indicação manuscrita de corte em PO2: <Chibunga>.

Chibunga é caracterizado como um regionalismo baiano, uma descrição vulgar para o homossexual, porém, a partir dessa significação, assume outras conotações relacionadas a uma atribuição vulgar do sujeito (SIGNIFICADO..., 2014).

¹⁹ Indicação manuscrita, seguida de carimbo de COM CORTES em PO1. Indicação manuscrita de corte em PO2: <Filho da puta>.

- 75 VENDEDOR 1 – Olha a limonada geladinha...
 VENDEDORA 1 – Quem vai na laranja?
 VENDEDOR 1 – Geladinho...
 VENDEDOR 2 – Goiaba. Olha a goiaba... A única coisa que o supermercado não tem...
 LOUCA – (*Prá pessoa do público*) Me dá um cigarro moço...
 80 VENDEDORA 2 – Cocadinha feita em casa. Também tem limão prá limonada.
 Quem vai?
 LOUCA – Peraí moço, vou mijar... *vou mijar*²⁰
 VENDEDORA 1 – (*Prá louca*) Sai de junto de minhas laranjas, sua louca...
 LOUCA – (*Com um pedaço de cigarro na mão*) Sabe prá que é que serve?
 Olha moço, o senhor compra?
 85 VENDEDOR 2 – Olha a goiaba...
 VENDEDORA 1 – 60 centavos a laranja doce. Vai levando...
 VENDEDORA 2 – Cocadinha e limão prá limonada...
 VENDEDOR 1 – Geladinho de limão, groselha, maracujá...
 VENDEDOR 2 – Araçá vermelho, branco, verde e araçá azul...
 90 VENDEDORA 1 – Uma laranja é 60. Quatro é 2 contos... *2 contos*²¹
 VENDEDOR 1 – Maracujá, groselha... *mar<f>/a\<f>/c\ujá*
 LOUCA – Maracujada, groselhada... (*Rindo*) Uma classe, um clima, um crime...
 CLIENTE – Devia ter um policial aqui prá levar essa louca...
 A gente não pode fazer compra em paz. Fica em cima da gente...
 95 VENDEDORA 2 – Cocadinha feita em casa...
 VENDEDORA 1 – (*Prá vendedora 2*) Pronto, a tarde inteira é assim... Você já viu, Maria?
 Era bom levar essa doida pro hospício.
 LOUCA – Tou cum frio, br, br, br ... Chega tá suando...
 100 VENDEDORA 2 – Que nada, eles mandam logo embora. Os doidos ficam lá dois dias,
 depois eles mandam embora. Também tem tanto doido nos hospício...

²⁰ Indicação manuscrita, seguida de carimbo de COM CORTES em PO1. Indicação manuscrita de corte em PO2: <vou mijar>.

²¹ Em 1975, ano de produção e encenação do texto *Pau e Osso S/A*, a moeda brasileira em circulação no Brasil era o Cruzeiro (Cr\$). Sua vigência abrangeu o período de 15 de maio de 1970 a 27 de fevereiro de 1986 (MOEDAS do Brasil, 2014).

- LOUCA – Aquilo lá só anda cheio...
 VENDEDORA 2 – No hospício, no ônibus, na rua, em casa... Tudo doido, tudo doido...
 LOUCA – Limão prá limonada...
 105 VENDEDORA 1 – Tou cum frio, danado...
 LOUCA – Vai prá casa se enrolar, maluca...
 VENDEDORA 1 – Prá casa de quem?
 LOUCA – Pra sua casa...
 110 VENDEDOR 1 – Minha casa?
 LOUCA – Maracujá, groselha...
 VENDEDORA 2 – Minha casa aqui, ó...
 VENDEDORA 1 – Cocadinha feita em casa...
 VENDEDOR 1 – Olha a laranja...
 VENDEDOR 2 – Groselha, limão, maracujá...
 115 VENDEDOR 2 – Olha a goiaba...
 (Gerente aparece na porta de entrada do teatro/supermercado)
 GERENTE – Atenção, minha gente...
 (Entra música festiva de inauguração)
 Atenção...
 120 VENDEDOR 1 – Cala a boca
 (Louca aplaude)
 VENDEDOR 2 – Olha a goiaba... (Prá um cliente) É o gerente, é?
 CLIENTE – É, sim...
 VENDEDOR 2 – Macacada, é o gerente, vou me mandar...
 (Os vendedores se retiram todos atabalhoadamente)
 125 CLIENTE – Deixa o homem falar...
 GERENTE – Eu queria falar com o público aqui presente... É o seguinte, minhas senhoras e meus senhores... Ontem

Minha casa aqui, ó²²

²² Indicação manuscrita, seguida de carimbo de COM CORTES em PO1. Indicação manuscrita de corte em PO2: <Minha casa aqui, ó>. Provavelmente corte pela referência a um gesto considerado obsceno, que somente poderia ser identificado no ensaio geral.

130 foi o grande dia de inauguração de nosso supermercado
Pau & Osso S/A. Nosso interesse e um de nossos
objetivos é servir bem à população de nossa cidade.
E hoje, essa primeira leva de pessoas, que eu considero
felizardas, como também nós somos felizardos,
em termos tão fino público no dia de nossa inauguração pública...

135 LOUCA
 GERENTE – Todo mundo feliz...
 – Hoje é o primeiro dia de vendas de nosso supermercado
já que no ato da inauguração nossos caixas
não funcionaram, nossos caixas ficaram só mesmo em
demonstração...

140 LOUCA
 GERENTE – Funcionou não?
 CLIENTE – Moça, por favor...
 GERENTE – Não ligue não, é uma louca...
 – Eu preciso de um guarda aqui... E a nossa organização
dentro de nosso programa de expansão está criando
grandes casas para o abastecimento alimentício
dessa grande cidade...

145 CLIENTE
 GERENTE – Cala a boca...
 – E agora vocês vão ocupar as dependências de nosso
Supermercado... (*Louca ri*) Vocês devem observar a
nossa situação de liderança no mundo dos supermercados...
 obser<†>/v\ar

150 Já estamos entre os grandes supermercados
do mundo... A qualidade de nosso serviço... A presteza
e solicitude de nosso caixas e fiscais... Enfim
da Organização Pau & Osso S/A. É um grande prazer
para nós, tê-los aqui distinto público... E

155 sei que vocês vão sair felizes daqui... Pois nós
tudo faremos, para servir bem ao público. Vocês
hã de ver os nossos preços, são os mais baratos

- 160 possíveis... Vocês hão de ver as condições higiênicas de nossa casa, que supera aquela sujeira imperante das feiras livres. Aqui é uma limpeza geral.
(*Doida ri*)
- 165 CLIENTE – Eu tenho uma reclamação a fazer. O serviço de policiamento na porta do supermercado deveria ser melhor...
loucos, vadios, vendedores... Eu vim aqui comprar num fino supermercado e sou agredido dessa forma por esses vendedores...
GERENTE – (*Justificando-se*) Eu solicitei policiamento, mas até agora não chegou e nós precisamos iniciar os nossos trabalhos. Espero que os senhores não se aborreçam por que isso não vai acontecer mais, isso foi só hoje
- 170 CLIENTE – Eu espero que isso aconteça...
GERENTE – Podem ficar tranquilos, que teremos aqui diariamente um policiamento eficiente para espantar vendedores, loucos e vadios...
- 175 LOUCA – Num ficou ninguém.
GERENTE – E como ia dizendo antes, as condições higiênicas, as condições sanitárias de nossas instalações são perfeitas. Queremos que nossos clientes que saem de suas confortáveis casas encontrem aqui em nosso Supermercado o conforto doméstico... Entremos no supermercado
(*Aplausos, vaías, música*)
Obrigado, distinto público...
(*Antes que o público entre no teatro/supermercado, o repórter Amador Amadeu pede um pouquinho de atenção*)
- 185 AMADOR AMADEU – Um momento, pessoal... Eu sou o repórter Amador Amadeu,
- poli<f>ciamento*
<f>/v<f>/a\dios

190		foca da “Gazeta”. Eu queria dizer um negócio, ou melhor pedir um favor prá vocês. O que eu tenho prá falar é coisa pouca. Eu gostaria que vocês me ajudassem. Negócio seguinte: Eu estou fazendo uma reportagem sobre supermercado e gostaria que vocês olhassem bem atentamente as coisas que acontecem no supermercado. Pensem bem no que vocês vão ver... E vocês me ajudarão da seguinte forma: dizendo suas impressões a respeito do supermercado. Pensando...	foca ²³
195	LOUCA CLIENTE LOUCA AMADOR AMADEU	– Eu também quero pensar... – A reportagem vai sair na televisão? – Eu quero sair na televisão... – Não vai sair na tevê não. (<i>Prá louca</i>) Você vai sair, sim, vai sair na reportagem, você é uma figura importante... Eu me interessei pelos supermercados por que eles estão significando a extinção, lenta, gradual e segura das feiras livres. O que vai ser dos vendedores de feiras livres?	<i>pens<f>/a\<f>/d\o</i> <i>Reportag<f>/g\em</i>
200			
205	LOUCA AMADOR AMADEU	– Feira Livre? – Enfim, eu queria que vocês participassem, vissem, discutissem, falassem, perguntassem, fizessem alguma coisa mais que ver e comprar. Vamos entrar, pessoal...	

QUADRO II

210

²³ O termo foca se refere, comumente, no jargão jornalístico, aos profissionais iniciantes na carreira, portanto, ainda inexperientes. Consta que o apelido vem dos remotos tempos do flash a magnésio. Os fotógrafos dos jornais preparavam suas máquinas: focavam e deixavam o obturador aberto. Quando todos estavam prontos, alguém riscava um fósforo numa placa de magnésio e ela “explodia” num clarão. Essa luz passava pelo obturador aberto e impressionava a chapa, anterior ao filme. Acontece que alguns fotógrafos, inexperientes, tardavam a preparar a máquina e atrasavam os outros. Por essa razão, eram chamados de foca, pois demoravam em focar a câmera (BRAGANÇA, 2013).

O fiscal novo não denuncia o roubo, mas é denunciado
ao gerente e a tentativa de corrupção em relação ao
Repórter Amador Amadeu

- 215 PERSONAGENS: – O gerente
– O fiscal antigo (*Oscar*)
– A fiscal nova (*Chica*) *fi<†>/s\<†>/c\al*
– Repórter Amador Amadeu
– Clientes
- 220 – Moça
- (Moça pega objeto do supermercado e um fiscal finge não ver, virando o rosto. O fiscal antigo testemunhando o fato se dirige à fiscal nova. O diabinho circula pela plateia e palco, assoviando/cantarolando).* *<s>/f\iscal <†>/f\ato*
- 225
- OSCAR – Ei, venha cá. Você não viu a moça que passou por aqui e pegou alguns objetos?
- 230 CHICA – Não senhor...
- OSCAR – Pois eu estava dali olhando e percebi que você viu a moça pegando os objetos. Ela é sua amiga ou parente por acaso?
- CHICA – Não senhor, que moça? Não vi nenhuma moça...
- OSCAR – Agora ela já se mandou...
- 235 CHICA – Eu não vi ninguém roubar aqui...
- OSCAR – Eu deixei decorrer toda a cena para poder te pegar mesmo... Isso não pode ficar assim...
- CHICA – Eu já disse que não vi ninguém pegar nada. Se eu tivesse visto eu denunciava, é claro...
- OSCAR – Ela é sua parente, né?
- 240 CHICA – Minha parente, não...

- OSCAR – A senhora está aqui não é para ficar observando e decorando preço de mercadoria não, viu?
- CHICA – Eu sei. Eu sou paga prá estar de olho...
- OSCAR – Você tem que fiscalizar os fregueses...
- 245 CHICA – Eu sei muito bem...
- AMADOR AMADEU – *(Se aproximando)* Qual o motivo do desentendimento?
- OSCAR – *(Surpreendido)* Como?
- AMADOR AMADEU – Qual o motivo do desentendimento?
- OSCAR – O senhor, o que é?
- 250 AMADOR AMADEU – Sou jornalista. Da “Gazeta”.
- OSCAR – *(Demonstrando pânico)* Jornalista? Fazendo reportagem? Deixe ver a autorização do gerente...
- AMADOR AMADEU – Eu não tenho. É preciso é?
- 255 OSCAR – Mas não pode, moço. Esses jornalistas são uns intrometidos... Como é que o senhor vai entrando assim no supermercado prá fazer reportagem sem autorização? Se metendo onde não é chamado...
- AMADOR AMADEU – Mas isso é um supermercado ou o que?
- 260 OSCAR – Não interessa... Eu conversando com o fiscal e você fica bisbilhotando...?
- CHICA – É mesmo...
- AMADOR AMADEU – Olha, eu sou jornalista e não sabia que aqui era esse estado...Eu só estou querendo fazer uma reportagem verdadeira...
- 265 OSCAR – Verdadeira?! Vamos falar o gerente. É claro que é preciso autorização... Você até parece que é jornalista novato...
- AMADOR AMADEU – Não sabia que a coisa era assim, não...
- OSCAR – Vamos os dois falar com o Dr. Lopes...
- 270 AMADOR AMADEU – Pois não...

*q<f>/u*e

*<f>/S*e

mesm<f>/o.

- (*Os dois, mais Amador Amadeu, saem do supermercado e vão a um canto do palco, onde luz focaliza gerente sentado numa mesa e muito ocupado*)
- 275 OSCAR
GERENTE – Bom dia, Dr. Lopes...
– Um momento, estou muito ocupado... *est<p>/o*
(*Após remexer alguns papeis*)
Que houve, seu Oscar?
- 280 OSCAR – Dois problemas, doutor. Um foi com essa fiscal nova. Aconteceu um roubo e ela simplesmente não fez nada... ignorou o fato. *ess<f>/a\
GERENTE – Ah, ela entrou agora na turma nova?*
- 285 CHICA – Sim, senhor...
GERENTE – E esse outro rapaz?
OSCAR – Jornalista sem autorização, fazendo reportagem...
GERENTE – Jornalista?...
- AMADOR AMADEU – Sim, bom dia. Amador Amadeu, da “Gazeta”.
GERENTE – Prazer...
AMADOR AMADEU – Eu não sabia que precisava que precisava autorização para fazer reportagem...
- 290 GERENTE – (*Prá Amadeu*) Um momentinho, espere aí na antessala que eu tenho que resolver isso aqui... Um pequeno probleminha interno...
(*Amador sai. Gerente prá Oscar*)
- 295 GERENTE – O que foi que realmente aconteceu?
OSCAR – Ela toma conta do setor de cosméticos. Uma moça pegou dois objetos e colocou na bolsa. Eu tenho certeza que ela viu o roubo e não falou nada...
- 300 CHICA – Eu não vi... Eu sou fiscal, a minha função é desconfiar...
Mas eu não vi nada...
(*Gerente se levanta irritando-se*) *irri<v>/t\ando-se*

- GERENTE – Eu não quero explicações, entende? A minha função aqui é fazer o que? Deixar que me roubem? Que conversa é essa? Eu emprego a senhora, eu pago a senhora prá que? Você tem que desconfiar das pessoas.
305 Você tem que imaginar que qualquer pessoa que entra no supermercado pode ser um ladrão. Afinal ninguém que entra no supermercado vem com sinal na testa... Se você não assume suas funções, eu te coloco prá fora imediatamente... <f>/n\o
- 310 (Diabinho, da plateia, ri e aplaude as palavras ditas pelo gerente) <e>/r|i ap<a>/l<l>/a\ude
Você tem que ficar atento a qualquer movimento suspeito das pessoas, entende? Se não, o nosso supermercado vira o que? Se você não desconfia, se você não fiscaliza, você não é importante para nós...
- 315 OSCAR – Exatamente. Isso não tem justificativa... Da próxima vez eu tiro do ordenado da senhora e a senhora vai prá rua, entende? Não quero mais saber de conversa...
- CHICA
320 GERENTE – (Prá Oscar) Saiam e tragam o repórter, por favor...
OSCAR – Seu repórter, entre por favor...
GERENTE – (Prá Amador que entra) Por favor, sente-se. O sr. é jornalista, de que jornal?
- AMADOR AMADEU – Sou da “Gazeta”...
325 GERENTE – Ah, sim... Eu conheço o pessoal da direção. Como vai o Raimundo? va<o>/i\
AMADOR AMADEU – Vai bem...
GERENTE – O pessoal lá da direção é todo amigo meu. Mas me diga mais ou menos quais são os motivos que estão te levando a fazer essa reportagem? Como seria essa reportagem?
- AMADOR AMADEU – Está tendo um prêmio aí prá melhor reportagem...
330 prêmio internacional... E eu pensei fazer uma reportagem reporta<f>/g\em...

- sobre supermercado... É um campo muito vasto... A gente observa muitas coisas num supermercado. E talvez quem sabe essa reportagem não ganharia o prêmio...
- 335 GERENTE – E essa reportagem seria publicada em jornal?
 AMADOR AMADEU – Sim, de página inteira se a matéria sair legal... *maté<f>/r\<f>/i\á*
 GERENTE – Você sabe, a gente deve ter um controle maior...
 Eu gostaria de saber que tipo de perspectiva o senhor tem em relação a essa reportagem. Inclusive vários jornalistas já fizeram reportagens excelentes sobre supermercado, ressaltando os aspectos de higiene, limpeza, tratamento... A qualidade de nossos serviços... Os preços baixos. Reportagens muito benéficas...
- 340
- 345 AMADOR AMADEU – Entendo...
 GERENTE – O senhor faria uma reportagem desse tipo, também? *tamb<f>/e\m?*
 AMADOR AMADEU – Bem, eu pensei, a princípio, fazer uma reportagem sobre a realidade do supermercado, com suas falhas com suas coisas boas e más... O que acontece em geral... *p<o>/e\sei*
 (Entra rapaz distribuindo cafezinho a Amadeu e Gerente)
- 350 GERENTE – Sendo franco pro senhor, acho que não nos interessa muito uma reportagem que retratasse um quadro negativo dos supermercados. Não fica bem que seja feita uma reportagem que no fim das contas possa nos prejudicar. (Gerente se levanta e fuma charuto)
- 355 AMADOR AMADEU – O senhor há de convir que uma matéria jornalística rica é sempre crítica... Eu tenho muita vontade de ganhar o prêmio...
 GERENTE – Eu entendo, inclusive nós tivemos experiências com jornalistas que distorceram os fatos, os acontecimentos...
 360 Coisas completamente comuns no supermercado,

- eles deturparam... Reportagens que possam influir
negativamente nos fregueses não seriam interessantes...
(*Diabinho da plateia assovia, olha a cara das pessoas*)
Nos interessamos por reportagens que ressaltem os
bons aspectos de nossa organização...
- 365 AMADOR AMADEU – Mas o senhor há de admitir que num supermercado, existem coisas completamente absurdas. *e<f>xistem*
- GERENTE – Se o senhor fosse mais condescendente, o senhor receberia autorização prá fazer essa reportagem... O senhor teria completa cobertura... *fo<f>/s\se*
- 370 AMADOR AMADEU – Mas eu repito, uma reportagem assim jornalisticamente não teria nenhum mérito, nenhum valor. Eu poderia perder o prêmio, inclusive...
- GERENTE – Talvez o prêmio não seja tão importante assim. Mas eu acho que a gente te poderia facilitar muita coisa... Eu conheço muita gente em jornal...
- 375 AMADOR AMADEU – Seria bom. Inclusive eu ainda sou “foca”. Um trabalho muito ruim, nem tenho ordenado...
- GERENTE – Sim? O que nos interessa realmente, a mim e a toda organização Pau & Osso S/A é um reportagem que não coloque em cheque o supermercado... (*Diabinho da plateia bate uma sineta aplaudindo o que o gerente vai dizendo*) Não nos interessam comparações com as feiras livres... Dizem os jornalistas, que as feiras livres são mais abertas, um saudosismo.
- 380 AMADOR AMADEU – Seria bom, inclusive... O prêmio para melhor reportagem seria uma boa nota...
- GERENTE – O senhor poderia inclusive passar para um jornal melhor, ou então o Raimundo te promover... Nós colocamos muita publicidade na “Gazeta”. Você entende, não? *entend<f>/e\,*
- 390

- AMADOR AMADEU – Seria interessante...
 GERENTE – Já está no fim do expediente. Vamos sair, vamos ali
 no bar do supermercado.... Inclusive essa reportagem
 poderia ser publicada no sul... *expedi<f>/e\nte.*
- 395 AMADOR AMADEU – *(Saindo com gerente)* Seria muito legal. A gente tá
 tendo que se virar ultimamente. O negócio não ta fácil
 GERENTE – Eu acho que as coisas podem melhorar sensivelmente...
 AMADOR AMADEU – As coisas não estão fáceis, né?
 GERENTE – Mas poderiam melhorar. Amanhã mesmo posso te dar autorização...
 400 AMADOR AMADEU – Eu ganho tão mal...
 GERENTE – Você pode ter um futuro brilhante...
(Os dois saem abraçados e conversando)

NO INTERVALO APÓS O QUADRO II

- 405 O diabinho que acompanhava interessadamente a conversa do gerente após a frase “Você pode ter um futuro brilhante” canta uma música apresentando-se. O diabinho canta pela platéia e ao mesmo tempo fregueses circulam pelo supermercado. O diabinho canta:

- 410 DIABINHO – Sou o teu sorriso *sorris<e>/o*
 pregado no anúncio de sonhos
 pra você dormir
 até papai voltar
 415 e então sonhar
 na vida que te dou
 e poder dormir
 sem me sacar
 420 Sou o teu desejo

425 inventado azul como o céu
 prá você pensar
 que é mesmo azul
 e julgar que pode
 desejar ou pensar
 e então feliz
 Viverás

<que é mesmo azul>²⁴

430 Sou a tua certeza
 de crescer e ter
 tudo tudo
 e você bem sabe
 que melhor assim
 435 teu sapato
 de outro
 teu navio de marfim
 e então me diga
 quem é quem?

440 A ENTREVISTA DE AMADOR AMADEU COM A CAIXA DO S.M.

445 *(A entrevista da caixa se inicia imediatamente após o diabinho acabar de cantar sua música. No canto do palco, Amador Amadeu conversa com a Caixa. As ações no supermercado continuam normalmente. A entrevista deve durar 3 intervalos, seguidos. Durante os quadros III e IV a entrevista continua porém o que o repórter e a caixa conversam não é ouvido. A entrevista deve ter bastante dinamismo e só as partes mais importantes são escutadas pelo público. Logo após diabinho*

²⁴ Tal trecho foi suprimido do texto, por parte do grupo **Amador Amadeu** É representado sob diversos parênteses, que indicam o seu cancelamento.

canta sua música iluminação focaliza Amador Amadeu e caixa)

- 450 AMADOR AMADEU – Por favor eu lhe chamei por que sou repórter... Sou
Amador Amadeu da “Gazeta” e queria fazer uma entrevista com você...
- CAIXA – O senhor tem autorização do gerente, prá fazer entrevista
com a gente? Sem autorização do chefe a gente não pode falar prá ninguém do jornal...
- 455 AMADOR AMADEU – Tenho sim, tenho autorização. É rápido o papo...
CAIXA – É? Então pode perguntar...
AMADOR AMADEU – Você trabalha aqui todo o dia... Quanto é que você ganha aqui?
É bom o ordenado?
- 460 CAIXA – Dá pra viver, né?
AMADOR AMADEU – O que significa dá prá viver?
CAIXA – Dá prá transporte... Só de transporte vai um bom dinheiro né?
AMADOR AMADEU – Você mora longe daqui?
CAIXA – Pego dois ônibus...
- 465 *(Nesse exato momento duas prostitutas entram no supermercado, iniciando o quadro III. Amador Amadeu e a caixa continuam conversando no decorrer de todo o quadro III. A cena é a seguinte: Amador Amadeu e a caixa conversam no canto do palco fazem compras no supermercado e o diabinho silencioso passeia e observa o público. Na porta de entrada do teatro/supermercado as duas prostitutas discutem.)*
- 470

QUADRO III

- 475 – Onde uma prostituta chora nos braços de outra ao relembrar seu Passado
- PERSONAGENS: – Vanda

- 480 – Lurdes
 – Clientes
 – Amador Amadeu
 – Caixa entrevistada
 – Diabinho
- 485 VANDA – Oh, vamos entrar no supermercado...
 LURDES – Eu não, no supermercado não...
 VANDA – Vamo olhar as mercadorias no supermercado. Eu adoro...
 É tão legal... *ad<f>/o\<f>/r\<f>/o*
- 490 LURDES – Eu não... Supermercado é coisa de rico. Eu gosto de
 comprar é na feira, mesmo. Feira de rua...
 VANDA – Vumbora, Lu...
 LURDES – Eu não, tem mais coisas prá gente fazer... Aqui é tudo
 tão caro... Vamos olhar a rua...
- 495 VANDA – Na rua não, vamos entrar no supermercado. Tem tanta
 gente chic... Tem milhões de coisas legais...
 LURDES – Que é que você vai fazer no supermercado?
 VANDA – Olhar, comprar...
 LURDES – Você não pode comprar, é tudo tão caro...
 VANDA – Mas a gente vê as coisas boas, né Lu?
- 500 LURDES – Eu não...
 VANDA – Mas a gente vê, né? Vê perfume, cheira um pouquinho, bota
 um pouquinho no cangote, um pouquinho de desodorante...
 LURDES – Besteira...
 VANDA – Nada, vamos lá. Eu já gosto... A gente paquera tanto.
 505 vamos lá, vamos... Você não gosta de supermercado, né?
 por que?
- LURDES – Gosto não, acho um horror...
 VANDA – Vumbora, Vamos lá...

- 510 LURDES – Eu invoco com supermercado...
(As duas finalmente entram. Diabinho demonstra felicidade por Lurdes ter cedido e entrarem no supermercado. Diabinho as segue de pouca distância) <†>/L\urdes
- VANDA – Você vai aprender a gostar de supermercado... É tão legal, veja...
(Amador Amadeu continua conversando com a caixa)
- 515 LURDES – Eu, hein... Tem tantos anos que eu não entro em supermercado... Eu<†>/,\
 VANDA – Sabonete, perfume, tudo legal. Tudo jóia, do bom e do melhor... É tudo maravilhoso, tão arrumado, tão limpo. tu<†>/d\o
- LURDES – Limpo só na aparência, viu?
 520 VANDA – Tanto artigo fino... A gente olha, olha, mas no fim a gente vai é pro balaio de liquidação mesmo...
 LURDES – Num sei não...
 VANDA – Tem milhões de coisas...
 LURDES – Eu não gosto daqui, tou até me sentindo estranha...
 VANDA – O homem que vende carne é tão bonito...
 525 LURDES – Fala baixo, Vanda...
 VANDA – É mesmo, se não fiscal pega a gente e bota prá fora...
 Vamos ali na perfumaria...
 LURDES – Na perfumaria não...
 530 VANDA – Vumbora mulher besta. Nem parece que é puta... Nem parece que é puta²⁵
 LURDES – Merda... merda²⁶
(as duas olham as prateleiras. O diabinho bate palmas Pausadamente duas vezes e Vanda começa a cantar a música “Feelings”. Diabinho eufórico aplaude e canta baixinho acompanhando. Lurdes chora copiosamente.) “Feelings²⁷”

²⁵ Indicação manuscrita, seguida de carimbo de COM CORTES em PO1. Indicação manuscrita de corte em PO2: <nem parece que é puta>.

²⁶ Indicação manuscrita, seguida de carimbo de COM CORTES em PO1. Indicação manuscrita de corte em PO2: <merda>.

²⁷ A canção Feelings, de Morris Albert, foi uma das músicas de maior sucesso da década de 1970, principalmente no ano de 1975, período de produção e encenação do texto teatral *Pau e Osso S/A*.

- 535 VANDA – “Feelings...”
(Vanda nota que Lurdes chora e se preocupa)
 O que é? É “Feelings”? Toda vez que eu canto “Feelings”,
 neguinho chora... Eu não sei o que é isso... “<f>/F\eelings<f>/”\
- 540 LURDES – *(Soluçando)* Não é isso...
 VANDA – Eu não sei se é minha voz ou é a música que é bonita
 mesmo... Eu acho linda essa música. Quando toca no rádio,
 eu me arripio toda ...”Feelings”... arrip<f>/i\o
(Lurdes continua a chorar)
- 545 VANDA – Tá legal, eu não canto mais... Para de chorar, manteiga...
 A gente num tem é vergonha quando chora de paixão man<f>/t\ <f>/e\<f>/i\ga
- LURDES – Não é isso não...
 VANDA – E o que é que você tem?
 LURDES – É esse perfume... Tu não sabe que minha desgraça tá nesse
 perfume?
- 550 VANDA – Que perfume é?
 LURDES – Lancaster... Lancaster²⁸
 VANDA – Mas por que é que você está tão triste assim? tr<f>/i\te
 LURDES – Esse perfume foi minha desgraça...
 VANDA – Tá falando sério? Sério, sério mesmo? Que desgraça foi?
- 555 LURDES – Verdade... Há 10 anos... sé<f>/r\<r>/i\ <i>/o\<o>/,\
 VANDA – Quebrou o frasco...
(Lurdes com a brincadeira abre o berreiro)
- LURDES – Não, nada disso... Ele foi o primeiro homem de minha vida.
 Eu queria dar esse perfume a ele... Mas eu não tinha
 560 dinheiro. Era muito nova, novinha... Sabia nada
 dessa vida. Eu não tinha dinheiro... Eu tava querendo
 dar um presente a ele...

²⁸ Nos anos 1970, [...] Lancaster virou mania entre os homens [no Brasil] (PERFUME..., 2014).

	VANDA	– O primeiro, não sei por que, marca a gente né? Marca mesmo...	<i>mes<ɸ>/m\o</i>
565	LURDES	– Tou muito triste...	
	VANDA	– Desabafa, mulher, o que é?	
	LURDES	– Como eu tava dizendo. Eu fui a um supermercado e não tinha dinheiro... Tava querendo esse perfume pro meu homem. Tava tão contente... Sabe cumé né? Primeiro homem... Quando eu tava guardando o perfume, me agarraram...	<i>ho<ɸ>/m\<ɸ>/e\<ɸ>/m\</i>
570	VANDA	– Você devia ter se mandado...	
	LURDES	– Que nada, não deu mais tempo... O perfume tava na mão em flagrante... Me levaram pro juizado. Do juizado direto prá vida, minha filha, brega. Assim que eu comecei a minha carreira artística... Vamos sair daqui, vamos...	<i>brega²⁹</i> <i>artísti<x>/c\</i> <i>mulher<ɸ>/?\</i>
575	VANDA	– Que é isso, mulher? Isso tudo é passado, vamos curtir o supermercado...	
	LURDES	– Curtir nada, isso só me traz desgraça...	<i>cur<ɸ>/t\ir</i>
	VANDA	– Vamos dar uma paqueradinha por aí... Tem muito homem por aqui...	
580	LURDES	– Eu num tou mais a fim de procurar homem não... – (<i>Meio irritada</i>) Então, por que tu não se manda dessa vida? Se aposenta?	<i><ɸ>/s\e<m></i>
	LURDES	– Aposentadoria era bom, sabe? Mas a gente não tem Associação de classe, essas coisas, aí dificulta muito, né?	
	VANDA	– Associação de que?	
585	LURDES	– Associação de classe...	Associação de classe... ³⁰
	VANDA	– Mas a gente nem classe tem... Abandona a profissão, então... É como se diz: “Ou fode ou sai de cima”... Eu	<i>“Ou fode ou sai de cima”³¹</i>

²⁹ A palavra *brega* apresenta sublinha em PO2, sem registro de corte, apenas destacado.

³⁰ No Brasil, o movimento de organização de prostitutas teve início na década de 1970, a partir de manifestações contra a onda de violência voltada a pessoas que exerciam prostituição em São Paulo/SP, na região da “Boca do Lixo”. Com a consolidação da Rede Brasileira de Prostitutas, instaura-se, a partir da década de 1990, processo de comunicação com diferentes setores sociais influenciando a adoção de medidas que se converteram no reconhecimento de direitos das pessoas que exercem prostituição (SOUZA, 2013, p.1).

590	LURDES	<p>tou numa boa, sabe? Não tou nem aí, por mim ó... – Querer sair eu quero... Nego fica dizendo: “Mulher descarada, não sai dessa vida por que não quer”... Querer sair eu quero, mas sair prá onde? Vai trabalhar? Referências? 3 pessoas que possam lhe dar referências? Mas quem vai dar isso prá gente? Só se for o Jorjão, Dona Mira, Mão Seca... Quem vai dar prá gente atestado de bons antecedentes? Onde é que eu vou arranjar emprego? O jeito, minha filha, é ficar por aqui até Deus mandar bom tempo, ou seja até o fim...</p>	ó... ³²
595	VANDA	<p>– E quem te disse que a vida da gente tá pior que a dos outros? Tá tudo no mesmo barco, tudo na mesma eme... <i>(Se retiram as duas)</i></p>	<i>Tudo na mesma eme...</i> ³³
600		<p>Close Up – Close Up – Close Up Preferência Nacional...</p>	Close Up ³⁴ Close...Up ³⁵
605		<p>Compre um tubo de pasta Close Up e leve Grátis e original a dentadura de Francisco Cuoco</p>	Francisco Cuoco ³⁶

³¹ Indicação manuscrita, seguida de carimbo de COM CORTES em PO1. Indicação manuscrita de corte em PO2: <”Ou fode ou saí de cima”...>.

³² Indicação manuscrita, seguida de carimbo de COM CORTES em PO1. Indicação manuscrita de corte em PO2: <ó...>.

³³ Indicação manuscrita, seguida de carimbo de COM CORTES em PO1: <tudo na mesma eme...>. Indicação manuscrita de corte em PO2: <eme...>. Vetado por alusão à merda.

³⁴ Close Up chega ao Brasil, depois de fazer sucesso nos Estados Unidos, e torna-se o primeiro gel dental comercializado no País. A campanha de divulgação do produto, com vistas ao público jovem, realizou o primeiro comercial em cores da TV brasileira (UNILEVER, 2013).

³⁵ Fragmento textual acrescido ao texto da peça (cf. anexo M) pelo grupo *Amador Amadeu* durante o Ensaio Geral, identificado no Relatório N° 29 (conferir anexo L), em 9 de outubro de 1975. Toma-se o fragmento e o acrescenta ao texto aqui editado, entre as linhas 602 e 609. O lugar de inserção do fragmento é identificado em texto anexado ao relatório N° 29 (cf. anexos L e N), com a informação de que o texto havia sido acrescentado à *Pau e Osso S/A* entre os quadros III e IV.

³⁶ Em 1975, ano de produção e encenação do texto *Pau e Osso S/A*, Francisco Cuoco alcançou grande sucesso, interpretando o taxista Carlão, na novela Pecado capital, novela de Janete Clair que substituiu a primeira versão de Roque Santeiro, de Dias Gomes, vetada pela censura. Para desenvolver a trama, a autora aproveitou o elenco da novela censurada, que tinha então como protagonistas Francisco Cuoco, Betty Faria e Lima Duarte. Pecado Capital foi um sucesso absoluto durante os seis meses em que esteve no ar, garantindo grande sucesso e apelo popular aos seus atores (COUTO, 2010).

610	Francisco Cuoco, Regina Duarte, Charles Bronson. E em prêmio especial uma dentadura do Finado Flávio Cavalcanti em formol. Close Up - Close Up - Close Up	Regina Duarte ³⁷ Charles Bronson ³⁸ . Flávio Cavalcanti ³⁹
615	II Rexona O Desodorante do vestibulando: Sempre cabe mais um Use Rexona para passar no vestibular Em duas cores: Rexona Rosa para entrar na Universidade Rexona Vermelho para permanecer	Rexona ⁴⁰ II...permanecer ⁴¹

³⁷ Na década de 1970, Regina Duarte era uma atriz reconhecida e de muito sucesso no cenário brasileiro, neste período ela atuou na novela, de retumbante êxito, Irmãos Coragem. A seguir, em 1971, passou a empunhar o título de namoradina do Brasil, em função de sua atuação, em 1971, em Minha Doce Namorada. Essa imagem só se esmaeceria um pouco, após a feitura, por parte da atriz, de um ensaio sensual para a revista playboy, em 1976, e pela sua atuação, em 1979, no seriado Malu Mulher, no qual vivia uma mulher divorciada, causando protestos dos telespectadores.

³⁸ Charles Bronson, durante a década de 1970, tornou-se um dos atores mais conhecidos internacionalmente. Estrelando filmes no cinema americano, Bronson fugia do estereótipo de galã, para se aventurar em uma outra seara, sendo mais afeito a papéis que envolvessem lutas e tiros. Em 1975, mais especificamente, Charles Bronson atuou em Hard Times (com título brasileiro de O lutador de rua) e Um trem para o inferno (SÁ, 2013).

³⁹ Flávio Cavalcanti foi um dos mais importantes e polêmicos apresentadores brasileiros. Sobre a censura, ele dizia que: ‘A censura é indispensável e se ela decreta, por exemplo, que o Dener é prejudicial, eu me curvo, mesmo achando que ele é uma criatura maravilhosa’. No que tange à política, Cavalcanti afirmava: ‘Sou apolítico até onde se pode ser; sei que há comunistas fabulosos e democratas pavorosos’. Sobre o golpe militar de 1964, afirmava o apresentador: ‘Eu ajudei a fazer a Revolução, mas depois vi que ela tinha pifado’. E ainda, sobre os comentários de que era dedo-duro: ‘Nunca ninguém me fez tal acusação, nem mesmo o Antônio Maria, que sempre me criticava, nem mesmo os maiores esquerdistas; o que fiz, fiz às claras, dizendo diante das câmaras que a imprensa estava minada de comunistas. Mas nunca fui ao DOPS ou ao SNI denunciar ninguém’ (SOARES, 1986, grifo do autor).

⁴⁰ O desodorante Rexona, de origem inglesa, foi lançado em 1967 no Brasil, alcançando na década de 1970 o auge do seu sucesso no Brasil. Surgida como marca de sabonetes, em 1969, Rexona passou a contar também com desodorantes e, em 1971, com sua fórmula em talco. Com o slogan: ‘Rexona, não deixa você na mão’, a marca, inicialmente voltada para o público feminino, disseminava ideais transgressores, em prol de uma liberação, o que se nota quando da análise do slogan “Solte-se, liberte-se”, em um momento da história em que a revolução sexual era tema de debate.

⁴¹ Fragmento textual acrescido ao texto da peça (conferir anexo M), pelo grupo *Amador Amadeu*, durante o Ensaio Geral, identificado e censurado, através do Relatório Nº 29, em 9 de outubro de 1975. Toma-se o fragmento e o acrescenta-se ao texto aqui editado, entre as linhas 628 e 634. Toma-se o fragmento e acrescenta-o ao texto aqui editado, entre as linhas 611 a 617. Adota-se esse procedimento, pois, de acordo com texto anexo ao fragmento em questão (cf. anexo N) e ao referido Relatório essa parte do texto havia sido acrescentada pelo grupo durante o ensaio geral.

620 III Bio Presto, mas eu te amo III...amo⁴²
 Bio Presto, mas eu te amo
 mas eu te amo
 Bio Presto para decorar sua linda casa
 Bio Presto para decorar suas lições
 625 Para decorar sua casa use Bio Presto nas paredes
 Para decorar suas lições Bio Presto na cabeça
 Bio Presto, mas eu te amo

630 PROSSEGUIMENTO DA ENTREVISTA
 AMADOR AMADEU – CAIXA

(Logo após a última fala da prostituta que sai, os atores que fazem Amador Amadeu e Caixa aumentam naturalmente o tom de voz e prossegue a entrevista)

635 AMADOR AMADEU – Me diz uma coisa, o que é que você vê de mais
 ruim assim num supermercado. O que você acha do
 seu trabalho num supermercado?

640 CAIXA – Olha moço, eu não gosto muito não. Não gosto muito
 de trabalhar em supermercado não... É um clima
 muito grande de desconfiança. Veja bem: o caixa
 desconfia dos fregueses; o fiscal de setor desconfia
 dos caixas; o fiscal geral desconfia dos
 645 fiscais de setor; o sub-gerente desconfia
 do fiscal geral; o gerente desconfia do sub-gerente

⁴² Fragmento textual acrescido ao texto da peça (conferir anexo M), pelo grupo *Amador Amadeu*, durante o Ensaio Geral, identificado no Relatório N° 29, em 9 de outubro de 1975. Toma-se o fragmento e o acrescenta ao texto aqui editado entre as linhas 619 e 627.

e assim por diante... É todo mundo muito
Desconfiado. Agora tem umas coisinhas boas no supermercado,
a limpeza e higiene por exemplo. Ninguém
vai comparar com a sujeira das feiras livres

650

né? Mas não tem muita vantagem não, viu? Aqui prá
nós, em relação ao preços, é até mais vantajoso
prá gente comprar em quintanda...

*(Neste momento começa o quadro IV. Os dois continuam
na conversa em tom mais baixo, ao mesmo tempo
que a ação prossegue no palco)*

655

cois<f>/i\<f>/n\<f>/h\as

ba<x>/i\<f>/x\o

QUADRO IV

– Onde o fiscal novo do Quadro II aprende muito bem
a lição do gerente e pega ladrão em flagrante
roubando um pacote de biscoito

660

PERSONAGENS:

- Antunes
- Marilu
- Otávio
- O menino perturbador
- O fiscal
- O ladrão
- Clientes

675

670

*(Circulam pelo supermercado clientes fazendo suas compras semanais.
Em determinado momento um garoto coloca debaixo da calça um objeto,
é pegado em flagrante pelo fiscal)*

675

OTÁVIO

– Não sei como minha mulher gosta tanto de supermercado.

- Só anda dizendo: “Marido, me dá dinheiro prá comprar,
Ave maria...
MARILU – É, as coisas aumentam como que...Vamos comprar logo,
se não prá semana, já sabe?
680 ANTUNES *(De braço dado com a mulher, mas sem a mínima vontade
de ouvir o que a mulher diz)*
– É chatíssimo vir ao supermercado todo o fim de semana...
MARILU – Você está com essa cara por que está comigo. Se você
estivesse com seus amigos, estava tudo tão bem...
685 *(Antunes nem liga para o que o Marilu diz)*
MARILU – É bom que você venha comigo prá ver o preço das coisas,
pois com o dinheiro que você me dá tenho que fazer
Verdadeiras ginásticas...
ANTUNES – Os produtos estão até a preços acessíveis... Eu pensei
690 que os preços estivesse mais altos. E você sabe
que eu ganho razoavelmente bem... Eu gosto do melhor.
PERTURBADOR – *(Pro fiscal)* Ô seu fiscal, me dá um queimado?
FISCAL – Pegue aí, mas pague no caixa...
ANTUNES – *(Pro fiscal)* Onde fica a seção de whisky importado?
695 FISCAL – É do outro lado...
OTÁVIO – Esse shampoo, prá que é?
PERTURBADOR – *(Prá Otávio)* Conversando sozinho, meu tio?
OTÁVIO – Esse supermercado é um inferno. Prá que esse shampoo?
700 *(Após esta última frase o diabinho dá um toque de sineta
ou de um gongo e voz gravada diz)*
VOZ OFF – PARA AS MOÇAS E AS DONAS DE CASA ELEGANTES:
– a última novidade em shampoo. Shampoo novíssimo recém
lançado “Fios D’ouro”. Shampoo “Fios D’ouro” a forma
mais atual e revolucionária de cachear suas sobrancelhas.
705 Sobrancelha escorrida e lisa já era, agora a onda
- <f>/A\ve
esti<f>/v\esse
pense<f>/i\
revolu<f>/c\ago<f>/r\á

- é fios de sobrelhas cacheados com “Fios D’ouro”.
(Durante a voz off, um menino que observava as mercadorias põe no bolso distraidamente um pacote de biscoito.
O fiscal o vê e sua reação é imediata)
- 710 FISCAL – Ei rapazinho, que é isso aí?
 LADRÃO – *(Desconcertado)* Nada não, moço...
(Ladrão tenta sorratamente sair)
- FISCAL – Eu vi você pegar alguma coisa, venha cá ...
 LADRÃO – Eu não peguei nada não...
 715 FISCAL – Você quer dizer que eu tou mentindo, é?
 LADRÃO – Eu não peguei nada não, moço...
(Antunes, Otávio, Marilu, Menino perturbador e outros se aglomeram prá ver o acontecido)
- PERTURBADOR – É ladrão, né?
 720 LADRÃO – Não roubei nada não, gente...
 PERTURBADOR – Mete o pau nesse vagabundo. Leva que é pivete...
 OTÁVIO – Calma, gente... Não é preciso machucar o menino. O que foi mesmo?
(O fiscal pega o menino fortemente pelo braço)
- ANTUNES – *(Com ar de superioridade)* Um momentinho, por favor,
 725 o que está acontecendo aí?
 FISCAL – Este menino pegou alguma coisa...
 ANTUNES – Roubou? Primeiramente devemos ver se ele roubou. E se roubou deve ser castigado...
- MARILU – *(Se desgarrando de Antunes)* Eu não gosto de ver isso
 730 eu só me lembro de meus dois filhos...
 FISCAL – O que?
 MARILU – Faça alguma coisa pela criança, Antunes...
 ANTUNES – Mas eu sou a favor do fiscal...
 MARILU – *(Pro menino)* Meu filho, você pegou alguma coisa, se
 735 você pegou, eu pago... *(Pro fiscal)* Você tem certeza

fisc<†>/a\<†>/l

- que ele pegou alguma coisa?
- 740 FISCAL –Tenho certeza, dona...
LADRÃO – Peguei nada não, moço...
MARILU – Coitadinho, tão pequeno...
OTÁVIO – Mas o menino deve ter tido um bom motivo prá roubar...
FISCAL – Parece que ele roubou um pacote de biscoito...
OTÁVIO – Ele tava com fome...
MARILU – Eu pago o biscoito da criança...
745 FISCAL – A senhora não pode fazer isso... Ele tem que ser castigado. Assim a senhora tá ensinando ele...
ANTUNES – (*Prá Marilu*) Minha filha, você está tomando o partido do ladrão!? (*E puxa-a*) Assim como ele roubou um pacote de biscoito, ele podia ter roubado um carro...
750 OTÁVIO – Um carro?
ANTUNES – Esse menino é uma miniatura de marginal... É um bandido nascendo...
MARILU – Mas é uma criança, Antunes...
ANTUNES – Criança ou adulto, é ladrão da mesma forma...
OTÁVIO – Ninguém nasce ladrão, meu caro...
755 ANTUNES – (*Irritado*) Nasce sim, é vocação...
MARILU – Nasce não, Antunes... É a gente... A sociedade que faz o ladrão...
LADRÃO – (*Tomando coragem*) Não deixa me prender não, moça. Tem 3 dias que a gente não come lá em casa. *T<†>/o\mando*
760 OTÁVIO – O senhor está vendo. Todos nós somos culpados.
ANTUNES – O senhor está me dizendo que eu, que eu sou culpado desse bandido mirim estar roubando? Não me venha com essas teorias ultrapassadas... *mir<r>/i\m*
PERTURBADOR -
765 OTÁVIO – Ô seu fiscal, ele é vagabundo mesmo. Marca a cara dele...
ANTUNES – Com certeza, todos nós somos culpados...
– Não me inclua nesta lista, não tenho nada com isso...

- 770 OTÁVIO – Mas o senhor não raciocina em termos sociais???...
 FISCAL – Com licença, pessoal. Esse papo tá demorando muito e eu não tenho nada que discutir. Eu conheço muito bem estes meninos que entram aqui todo dia para roubar. E eu tenho que ser duro aqui, desconfiado, senão me põem na rua também. Vou levar ele...
- 775 MARILU – Um momentinho, não leva ele não...
 ANTUNES – *(Com ar de superioridade)* Com licença.... Eu sou a pessoa aqui que parece ter mais clareza sobre a questão...
- 780 OTÁVIO – O senhor tem clareza sobre assunto algum... O senhor acha que uma criança deve ser punida???
 ANTUNES – Correto, meu caro... Eu acho que o crime deve ser combatido desde cedo, pela raiz...
 OTÁVIO – O senhor concorda em esbofetear uma criança?
 ANTUNES – Eu acho...
 OTÁVIO – É a solução...?
 ANTUNES – Sim...
(Fiscal sai com ladrão e comenta em relação a Antunes)
- 785 FISCAL – Esse senhor aqui entende muito bem de leis...
(Fiscal sai, fica em cena Marilu, Otávio e Antunes. Ladrão grita)
- 790 LADRÃO – Não me deixa tomar porrada não, gente...
 ANTUNES – *(Para os dois com ênfase)* Se não se combate o crime na na infância, ele vai crescer delinquente , é claro... Então teremos um país de delinquentes. Vocês já pensaram nisso?
 OTÁVIO – Meu amigo, isso não me convence. Porrada não conserta ninguém e o fiscal estava maltratando a criança. O que a gente tem que fazer é oferecer uma vida condigna às crianças. Se não, elas vão inveterar pelo roubo, sempre,

porrada⁴³
 d<†>/o\is

Porrada⁴⁴
 qu<†>/e\

⁴³ Indicação manuscrita, seguida de carimbo de COM CORTES em PO1. Indicação manuscrita de corte em PO2: <porrada>.

⁴⁴ Indicação manuscrita, seguida de carimbo de COM CORTES em PO1. Indicação manuscrita de corte em PO2: <porrada>.

- 795 ANTUNES indefinidamente... O senhor até parece que não gosta de crianças... *c<f>/r\ianças*
- 800 DIABINHO – Gosto sim, inclusive tenho dois filhos maravilhosos, fortes, inteligentes, que inclusive não roubam ninguém e eu pessoalmente não tenho nada a ver com as crianças pobres... *se<f>/u*
– (*Pela plateia*) Não permita que seu filho se torne um marginal, um inconformado. Dê-lhe todos os dias REGENEROL. *R<f>/E<f>/G\ENEROL.*
Regenerol Irradiado
Regenerol Televisado
Regenerol Musicado
- 805 3 formas diferentes, com apenas um objetivo: Fazer de seu filho um pacato cidadão. Regenerol. O Remédio certo para a época certa. *cer<f>to*
- 810 PROSSEGUIMENTO DA ENTREVISTA CAIXA – AMADOR AMADEU *CAIXA<f>/-\AMADOR*
- (*Logo após o diabinho fazer sua propaganda os dois continuam em voz alta. É o último pedaço da entrevista*) *É o <diabinho> último*
- 815 AMADOR AMADEU – Você estuda?
CAIXA – Estudo sim, mas faço uma confusão danada. Sempre saio daqui 7 horas. E é esse o horário que se inicia as aulas, né? Tenho que ir em casa muitas vezes e às vezes vou daqui direto suada, sem poder nem jantar.
- 820 Quer dizer são muitas as dificuldades . Eu concluí o normal, consegui concluir. E agora tou pensando em fazer vestibular...
AMADOR AMADEU – Obrigada nega, pela entrevista. É só isso.

825 CAIXA – Eu queria te pedir um favor. Não coloca meu nome no
 AMADOR AMADEU jornal não, viu?
 – Tá legal...

830 QUADRO V

– O chefe de família assustado com tanta coisa de fora

835 PERSONAGENS – Eliotério
 – D. Leonor
 – Maria
 – Moça
 – Clientes
 – Diabinho

840 *(chefe da família a partir de determinada constatação começa a
 conversar sozinho. Se aproxima da moça do cafezinho,
 o mesmo fazendo D. Leonor. A partir daí começam a conversar)*

845 ELIOTÉRIO – Desse jeito... Nesse supermercado não se encontra
 mais quase nada daqui... Se é sabonete, coisas de lá.
 Eu não posso entender por que vem tudo de fora assim.
 Já pensou: Sabonete Tamoio. Talco Iracema. Mas não
 tem nada disso. Queria comprar maçãs a semana passada
 850 e só encontrei Manzanitas de Argentina... Não é possível...
(D. Leonor fazendo compras pergunta à Maria)

D. LEONOR – Prá quantas pessoas é cock-tail de amanhã?
 MARIA – 50, patroa...

*compra<†>/s\
 coc<†>/k\ -tail*

- 855 ELIOTÉRIO *(Eliotério continua a falar)*
 – Daqui há uns tempos vão trazer de fora até cachaça...
(Neste instante surge a garota propaganda do cafezinho em cena que chama a atenção dos compradores)
- MOÇA
 – Cafezinho quente, puro... Instantâneo. Uma delícia para seu fino paladar. Uma amostra de novo café instantâneo recentemente lançado... Provem por favor...
- 860 ELIOTÉRIO
 – *(Notando a moça do cafezinho)* Ah, finalmente algo bem nosso... Bem paulista. Cadê os meus filhos? Devem estar por aí...
- D. LEONOR
 – *(Para Maria)* Vamos tomar um cafezinho ali, para ver se me acalmo um pouco. Estou tão irritadiça hoje... *i<f>/r\ritadiça*
- 865 *(D. Leonor e Maria juntamente com Eliotério se aproximam da moça do cafezinho. D. Leonor e Eliotério tomam café. Eliotério comenta)*
- ELIOTÉRIO
 – Até que enfim alguma coisa nossa, graças a Deus...
- 870 D. LEONOR
 – Um momentinho, por favor... O senhor deve estar equivocado, pois estamos tomando um legítimo cafezinho suíço...
- ELIOTÉRIO
 – *(Surpreso, para a moça do cafezinho)* Esse cafezinho é suíço?
- MOÇA
 – O café original era daqui. Mas esse cafezinho que o senhor está bebendo é finamente tratado por um processo finíssimo suíço. Nós mandamos café em estado bruto e eles nos mandam o café de volta em estado depurado que pode ser usado de forma instantânea.
- 875 ELIOTÉRIO
 – E mais caro, logicamente né?
(Diabinho se aproxima de cena)
- D. LEONOR
 – Esse café instantâneo é muito mais gostoso...
(Diabinho sopra um apito e ao seu som, as três mulheres E Eliotério param. Meio maquinalmente cada uma delas vai falando)
- 880 D. LEONOR
 – Esse café instantâneo tem um excelente paladar. Fino E digno como as pessoas que frequentam minha casa. Um

- 885 MOÇA – O processo de automatização e refinamento do café instantâneo que aqui apresentamos é tal que dispensa até o café...
- MARIA – Para mim esse café é fantástico, pois evita os coadores E minhas unhas ficam limpas, saudáveis, sempre. Peça À sua patroa que compre Café Zinho, o café das empregadas domésticas de classe...
- 890 *(Eliotério interrompe bruscamente o “encantamento” e as três “voltam a si”)* si<a>/”\
- ELIOTÉRIO – Minha mãe faz um cafezinho melhor...
- 895 D. LEONOR – Isso é saudosismo de sua parte. Esses produtos são muito mais práticos, mais higiênicos. Os produtos são vendidos em embalagens maravilhosas. Tudo limpo, higiênico, ultra civilizado, digno de países civilizados, uma maravilha...
- ELIOTÉRIO – Mas não são coisas daqui...
- 900 D. LEONOR – Pra mim o que importa é a qualidade, não me importa de onde venha... *(D. Leonor se afasta com Maria da moça do cafezinho. Eliotério segue-a insistindo na conversa)*
- ELIOTÉRIO – Mas nós temos aqui produtos de excelente qualidade... *(D. Leonor não dá muita atenção a Eliotério).* D. Leonor <se afasta com Maria da n>⁴⁵ não...
- 905 ELIOTÉRIO – Queria lhe mostrar alguns produtos bons nossos. Vamos aqui na seção de perfumaria. *(Puxa D. Leonor pelo braço)*
- D. LEONOR – Por favor, cavalheiro, queira soltar meu braço... *(Os dois se dirigem para a seção de perfumaria. Eliotério mostra um perfume)*
- 910 ELIOTÉRIO – Aqui por exemplo, um excelente produto da terra: Perfume Lavon.
- D. LEONOR – *(Meio assustada)* Realmente isso me leva a concordar em assusta<†>/d\

⁴⁵ Trecho suprimido noo texto teatral, cancelamento feito com o uso de parênteses.

- parte com senhor por que esse produto, apesar de ser francês não é lá essas coisas...
- 915 ELIOTÉRIO
D. LEONOR – Francês?
– Lá em casa mesmo só Maria que gosta de usar essas coisas...
(Maria olha prá D. Leonor com raiva)
- 920 ELIOTÉRIO
D. LEONOR – Mas esse produto é francês?
– Diretamente de França, mas não tem nada a ver, francês é outra coisa... Até logo...
(Saem as duas, fica Eliotério no palco)
- 925 ELIOTÉRIO – Mas não é possível ... Precisamos fazer algo... Não volto mais aqui... Fritz, Wellington...Meu filhos, onde estão vocês? Fritz, Wellington...
(Sai de cena)
- QUADRO VI
- 930 – Onde a família fascinada pela propaganda joga fora as cocadas que tinha comprado na baiana da porta do supermercado
- PERSONAGENS – Ulisses *(o pai)*
– Guiomar *(a mãe)*
– Ulisses Jr. *(o filho intelectual)*
- 935 – Ana Paula *(a menina endiabrada)*
– Clientes
– A Garota-propaganda
- 940 *(Família entra provocando pequeno alvoroço no supermercado, toda a família comendo cocada comprada na porta do supermercado. Toda a família usa óculos. Ana Paula tem sardas e*

Óculos “fundo de garrafa”. Ulisses Jr. sempre lendo revista em quadrinhos. Começam a fazer compras no supermercado.)

- 945 GUIOMAR – Não bula aí não, Ana Paula... Menina endiabrada...
Fica quieta menina...
(Ana Paula bole em tudo. Ulisses Jr. bem comportado direto lendo revistas) <p>/P\aula
- 950 ULISSES – Precisa de tomate essa semana, querida?
(Ana Paula derruba uma lata. Guiomar e Ulisses ficam irritados. Ulisses Jr. nem está aí continua lendo impassível sua revista)
- 955 GUIOMAR – Menina, Diabo. Fica quieta...
ULISSES – Fica quieta menina... Por que você não faz como Ulisses Jr. que é tão comportado. Cadê a menina que tomava conta dela. Também você Já botou 4 babás pra fora...
- 960 GUIOMAR – Mas essa menina tá uma coisa séria...
ULISSES – Eu vi no jornal que perto lá de casa tem uma “Escolinha de Arte”. Devia botar ela... Pelo menos lá tomavam conta dela.
- 965 GUIOMAR – Que negócio de arte coisa nenhuma... O dinheiro quase não dá pra feira...
ULISSES – Fala alto não, mulher. Podem ouvir... Ana Paula, vai ver os chocolates, vai...
(Ulisses tem agarrado na mão de Ulisses Jr.)
- GUIOMAR – Não manda essa menina prá lá sozinha não, Ulisses...
Você mesmo deixa ela solta...
- 970 ANA PAULA – Deixa eu ir, deixa...
GUIOMAR *(Agarra na mão de Ana Paula com raiva)*
– Tem que segurar na mão dela assim...

- ANA PAULA – Me deixa ir, deixa...
 GUIOMAR – Dê um jeito na tua filha Ulisses. Eu morro de vergonha dessa criança...
 ANA PAULA – Me solta...
 975 GUIOMAR – Não solto não...
 ULISSES – Não fique assim não minha filha. Faça como Ulisses Jr.
 ANA PAULA – Me solta, puta...
 GUIOMAR – Você ouviu isso, Ulisses. Que vergonha, meu Deus...
 980 ULISSES Dou um tapa na sua boca, viu menina.
 GUIOMAR – Deve ter aprendido com você...
 ULISSES – Comigo? Você é que não sabe educar a menina, denga demais...
 – Ontem mesmo eu estava lendo que os pais não
 devem reclamar os filhos na vista de pessoas...
 Produz trauma na criança...
 985 GUIOMAR – Traumatizada, estou eu... Com esse capetinha
 ANA PAULA – Capetinha é você... Me solte...
 GUIOMAR – Vou soltar ela, se não faz escândalo aqui, e eu morro de vergonha...
 (*Guiomar solta Ana Paula que corre pelo supermercado.*
Ulisses Jr. continua grudado na mão do pai.
 990 *Nesse momento uma baiana toda*
fantasiada e bem bacana é vista no supermercado.
O diabinho se aproxima dela e faz como
quem desse corda. Diabinho se afasta e baiana
começa a dançar “o que que a baiana tem?”
 1000 *Ana Paula nota a baiana e vem falar prá Guiomar...)*
 BAIANA – Olá garotinha, quer uma cocadinha?
 (*Ana Paula corre a Guiomar*)
 ANA PAULA – Mãe, tem uma baiana ali vendendo cocada, dançando...
 GUIOMAR – Uma baiana?

*puta...*⁴⁶

⁴⁶ Inscrição manuscrita de corte: <puta...>.

- 1005 BAIANA *(Dirigem-se os 4 em relação à baiana)*
 – *(Ao ser notada)* Cocadinhas Soteropolitanas.
 Deliciosas... Feitas com o melhor coco da Bahia. *(Repete)*
- ANA PAULA
 ULISSES – Não quero ir lá na baiana, não...
- 1010 BAIANA – *(Prá Ulisses)* O sr. vai querer?
 ULISSES – Cocada?
(Guiomar ao ver cocada tão maravilhosa joga a cocada que comia fora, Ulisses Jr. também joga. Guiomar bate a mão na cocada de Ana Paula e a derruba.)
- 1015 GUIOMAR – *(Prá Ana Paula)* Joga essa cocada suja fora, menina...
 Vou comprar daquela cocada da moça bonita...
- ANA PAULA – Minha cocada, eu quero minha cocada...
 ULISSES – Vou comprar dessa cocada prá você...
 ANA PAULA – Dessa, eu não quero...
- 1020 GUIOMAR *(Ulisses Jr. continua impassível lendo de mãos dadas com o pai)*
 – Toma minha filha. Moça bonita, cocada limpa *b<†>/o\nita*
 Aquela que a gente comprou lá fora tava suja
- ANA PAULA – *(Gritando)* Eu quero a cocada da negona... *<†>/(\<†>/G\ritando)*
 GUIOMAR – Tão binitinha, minha filha. Toma da cocadinha limpinha...
- 1025 ANA PAULA – Não quero, quero a cocada da negona...
 ULISSES – Coma minha filha, é tão gostosa, não é Ulisses Jr.?
(Ulisses Jr. balança a cabeça afirmativamente)
- ANA PAULA – Não quero...
 GUIOMAR – Tá fazendo escândalo, minha filha? Quando chegar em casa você vai ver...
- 1030 ANA PAULA *(Ana Paula dá língua a baiana)*
 – Feia...
 ULISSES – *(Com indignação)* Ana Paula...!
 GUIOMAR – Ana Paula...!

- 1035 GUIOMAR – Não repare não, minha filha... (*Prá Ana Paula*)
Chega em casa você vai ver... Me deixar passar essa vergonha...
(*Cientes passam comentando . Guiomar gruda na mão de Ana Paula. Ana Paula se aproxima de Ulisses Jr. e toma-lhe o livro que lia e joga fora. Ulisses Jr. berra*)
- 1040 ULISSES JR.
GUIOMAR – Minha mãe, Ana Paula arrebatou o livro de minha mão...
– Que menina danada...Vem cá menina.
(*Guiomar se afasta puxando Ana Paula. Ulisses conversa com a baiana*)
- ULISSES – A senhorita sabe me dizer quem é o dono da cocada?
BAIANA – É de quem comprar...
- 1045 ULISSES – Não, eu quero saber o nome do dono da indústria... *in<d>dústria...*
BAIANA – Dono, não sei, por que?
ULISSES – Eu queria saber se o conhecia... Você foi aquela moça que fazia propaganda da gilete na televisão?
- BAIANA – Não... Eu tou começando agora como garota-propaganda...
- 1050 ULISSES –Você tem telefone?
BAIANA – Não...
GUIOMAR – (*Nervosa*) Ulisses, compre logo essa cocada e vamos embora.
Não fique ai tagarelando, não.
(*Ulisses compra as cocadas. Puxa Ulisses Jr. pelo braço e Guiomar puxa Ana Paula. Ulisses tentando se limpar com Guiomar*)
- 1055 ULISSES – Realmente esses produtos industrializados, são muito melhores, não querida...? Acarajé industrializado, seria bom, né?
(*Guiomar não fala nada. Ana Paula berra*)
- 1060 ANA PAULA – Eu quero a cocada da negona...

QUADRO VII

- 1065 – Onde o poeta é expulso do supermercado por tentar trocar seus poemas por mercadorias
- PERSONAGENS:
- 1070 – A caixa
– O poeta
– O fiscal (*Oscar*)
– O gerente
– Clientes
- 1075 (*Jovem poeta tenta pagar suas compras \$10,20 centavos⁴⁷ com poemas. A caixa desnorteada chama o fiscal Oscar*)
- CAIXA – Dez cruzeiros e vinte centavos... *cr<†>/u\zeiros*
POETA – Quanto?
CAIXA – Dez e vinte...
1080 POETA – Dez e vinte?
CAIXA – Sim senhor...
POETA – Olha, eu não tenho dinheiro não...
CAIXA – O senhor não tem dinheiro?
POETA – É, infelizmente eu não tenho dinheiro... Mas eu
1085 tenho uma coisa aqui que pode pagar.
CAIXA – Mas como é que o senhor vem comprar num supermercado e não traz dinheiro...? O que o senhor tem aí?
POETA – É um caderno de poesias... Eu escrevo poesias.
CAIXA – Poesia? O senhor está louco? Aqui só se paga com
1090 Dinheiro. Que negócio de poesia é esse? O senhor pensa que eu tenho cara de otária? Ô seu Oscar, venha resolver esse problema aqui...
-

- 1095 OSCAR – Um momentinho por favor...
 POETA – São poesias, tem valor...
 (*Oscar aparece*)
- OSCAR – Qual é o problema?
 CAIXA – Esse moço não tem dinheiro prá pagar o que comprou. *p<g>/a\gar comp<f>/r\ou*
 Tá querendo pagar com poesia.
- 1100 OSCAR – (*Assustado*) Com poesia?
 POETA – Olha, eu vim comprar, mas não tenho dinheiro e
 achei que podia pagar com minhas poesias...
- OSCAR – Como?
 POETA – São muito bonitas, minhas poesias...
 OSCAR – (*Ainda não entendendo direito*) Como? Poesia? *po<f>/e\sia*
 POETA – Sim...
 OSCAR – Mas isso aqui é um supermercado... Aqui se movimenta
 Dinheiro ...Você vem com poesia?
- 1110 POETA – Eu sei que é um supermercado... A minha poesia
 não vale nada? Tem sentimento, moço, a minha poesia...
 OSCAR – Meu amigo, nós estamos tratando aqui com mercadoria
 e dinheiro. Sentimento fica lá fora...
 POETA – Mas eu tou precisando dessas mercadorias...
 OSCAR – Precisando? Mas isso não me interessa. Eu estou
 aqui cumprindo ordens...
- 1115 POETA – Mas o senhor nem olhou as poesias, olhe...
 OSCAR – Mas eu não gosto de poesias...
 POETA – Tem várias aqui, o senhor pode olhar...
 OSCAR – Esses poetas... Não adianta tentar me enrolar... O que interessa
 é que isso não vale dinheiro. Não paga...
 1120 Estou aqui cumprindo ordens, isso aqui não é meu, entende?
 Se eu não cumprir o regulamento, eu sou posto prá fora...
 POETA – Eu sei, mas o senhor nem leu minhas poesias...

- OSCAR – Não me interessa... (*Se envolvendo um pouco*) Eu vi uma aqui até interessante...
- 1125 POETA – Interessante? O senhor gostou?
- OSCAR – (*Se irritando novamente*) Mas não interessa, não dá prá pagar... *irrita<f>/n<f>/d\o*
(*Vai aparecendo gente querendo passar pelo caixa*)
- POETA – (*para um cliente*) A senhora não quer ver minha poesia?
- 1130 OSCAR – Poesia fica em casa, meu filho...
(*Poeta começa a ler em voz alta trechos de sua poesia.*
Cliente pede licença para passar no caixa. Forma-se uma confusão)
- UM CLIENTE – Bonita a poesia do rapaz.... *<f>/F\orma-se*
(*Forma-se uma pequena aglomeração. Borburinho, confusão.*
Poeta declama suas poesias. Aparece o gerente, mas ninguém o vê)
- 1135 OSCAR – Desempatem o caixa, por favor...
- UM CLIENTE – Olha a fila por favor, tenho pressa...
- CAIXA – Olha o gerente aí, seu Oscar.
- GERENTE – Um momento por favor... Que aglomeração é essa? Seu Oscar, que aconteceu?
- 1140 OSCAR – (*Desconcertado*) Esse rapaz está querendo trocar mercadoria por poesia. Estou tentando expulsá-lo.
- GERENTE – O que? Não é possível... E você ainda está discutindo com ele? Você está envelhecendo, Oscar...
- OSCAR – Eu estava tentando expulsá-lo...
- 1145 GERENTE – (*pro fiscal, pro poeta, pros clientes*) Meu filho, não seja romântico. Nos dias de hoje o que interessa é dinheiro... Ouviu? Deixe de poesia e trabalhe. Seja útil de alguma forma à nossa terra... Os poetas são uns vagabundos, uns desocupados. Não admito troca de mercadorias por poesia... Isso aqui não é uma entidade cultural, muito pelo contrário... Isso aqui é um supermercado, ouviu? O
- 1150

1155 que nos interessa é o lucro máximo, o dinheiro vivo...
 Está entendendo? Trocar palavras ocas e
 sem sentido por mercadorias, onde já se viu isso?
 Rua, rua, fora do Supermercado...
 UM CLIENTE – Ô moço, a sua função aqui é ser gerente, ele é poeta.
 A função dele é a poesia. Ele deveria viver disso.
 1160 GERENTE – Não interessa. Não tenho nada com isso. Poesia não
 vale merda nenhuma. Rua, rua... *Merda*⁴⁸
 CLIENTE – Que cara grosso...
 (Poeta sai a pé cabisbaixo do supermercado, deixando as
 mercadorias. A aglomeração acaba. Caixa fala)
 1165 CAIXA – É cada louco que me aparece...
 (Poeta sai e encontra Amador Amadeu que de fora observava a cena)
 AMADOR AMADEU – Não fique assim, supermercado é assim mesmo...
 POETA – Vou deixar de fazer poesia...
 AMADOR AMADEU – Deixa não, rapaz... Tem tanta dificuldade, né? Mas
 1170 é assim mesmo. Por que você não diz seus poemas pro
 povo da rua, como um repentista do interior? É importante
 que sua poesia seja escutada pelas pessoas.
 POETA – É mesmo?
 AMADOR AMADEU – É rapaz, diz lá tua poesia...
 1175 – Olhar essa cidade toda *Olhar...morrer.*⁴⁹
 encher os olhos assim, dessa cidade
 É interessante se achar de noite, de dia
 de noite, as luzes, pequenas, grandes,

⁴⁸ Inscrição manuscrita de corte: <merda>.

⁴⁹ Fragmento textual acrescido o texto da peça (Cf. anexo O), pelo grupo *Amador Amadeu*, durante o Ensaio Geral, identificado no Relatório N° 29, assinado pelo técnico de Censura Francisco Pinheiro Lima Júnior, em 9 de outubro de 1975. Toma-se o fragmento e acrescenta-o ao texto aqui editado, entre as linhas 1174 e 1185. Adotou-se esse procedimento, pois, de acordo com texto anexo ao fragmento em questão (cf. anexo N) e ao referido Relatório essa parte do texto havia sido acrescentada pelo grupo durante o ensaio geral.

1180 As luzes daqui, as luzes de mim,
as luzes do mundo.
Se se faz um balanço geral
dessa cidade, entre mortos e feridos
não se salva ninguém
estão todos taciturnos
1185 Viveram mais ou menos
A metade da idade de morrer.

4.3 LEITURA CRÍTICA DE *PAU E OSSO S/A*

O texto de *Pau e Osso S/A* traz apenas uma versão, porém as cópias (em três vias) são testemunhos, provas documentais, diversos por trazerem as marcas que resultam da ação dos censores no processo de julgamento por parte dos órgãos de Censura.

Far-se-á aqui a leitura crítica, considerando o processo de criação coletiva e a identificação dos rastros que caracterizam a escrita do texto dramático, transmitido em forma de datiloscrito, mimeografado a álcool, extraíndo assim as cópias, bem como os cortes que se concretizaram na materialidade do texto sob censura.

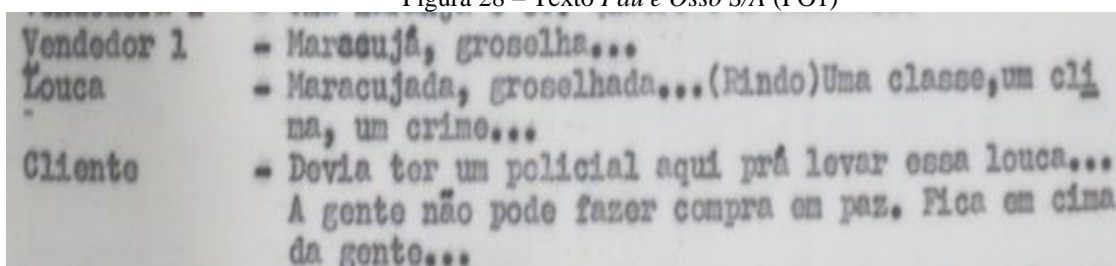
No que tange à produção do texto, ressalta-se tratar de um texto passado a limpo, para encaminhamento ao Serviço de Censura, daí serem raras as modificações textuais, exceto quando, na entrevistas, Rogério Menezes fala de sua responsabilidade principal na escrita do texto, mas destaca a colaboração dos demais integrantes, sobretudo na construção do personagem Amador Amadeu, que recebe o nome do grupo, e na autocensura realizada. Infelizmente, não se dispõe de exemplos daquilo que eles próprios censuravam, pela ausência de outros documentos do processo.

No entanto, atuando como leitor, copista e revisor, considerando que o próprio Rogério Menezes datilografava seus textos, as rasuras são de duas ordens: substituição por sobreposição, que corrige falhas de datilografia; supressão que cancela determinadas passagens do texto, assim, construindo novos sentidos, a partir daquilo que é rasurado, silenciado. De acordo com Menezes (2013):

Supermercado Pau & Osso [...] foi quase totalmente escrita por mim, mas, submetida a um método de criação muito comum à época, a criação coletiva, acabou se tornando uma obra criada por todos que participaram do grupo.

Segue um exemplo da rasura de substituição por sobreposição:

Figura 28 – Texto *Pau e Osso S/A* (PO1)

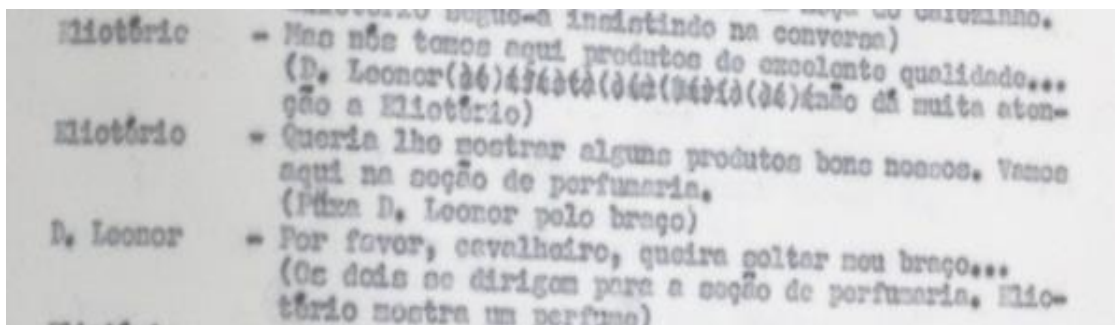


Fonte: AMADOR AMADEU, 1975, f.2.

Nota-se, no que tange a esse fragmento, a sobreposição das letras **a** e **c**, sobre outras letras ilegíveis, na palavra maracujá: *mar<f>/a<f>/c\ujá*⁵⁰. A substituição por sobreposição para corrigir o texto é bastante recorrente ao longo de todo o texto.

Outro exemplo se refere à rasura por cancelamento, que suprime determinados excertos do texto, como se pode observar na figura a seguir:

Figura 29 – Texto teatral Pau e Osso S/A (PO1)



Fonte: AMADOR AMADEU, 1975, f. 20.

Nesta e em outras passagens do texto, nas quais se objetiva o cancelamento de um trecho ou palavra, há a recorrência de um mesmo movimento, o uso dos parênteses para indicar a supressão ali realizada.

Quanto ao processo de circulação do texto teatral pelos órgãos censórios, outras marcas se registram na materialidade dos testemunhos PO1 e PO2, como se pode notar nos cortes realizados por diferentes técnicos de censura, identificados às folhas 01, 02, 03, 12, 13, 17, 21 e 25 de ambos os testemunhos.

Segundo Costa (2006), a análise de conteúdo dos cortes distingue quatro tipos de censura: moral, política, religiosa e social. Desse modo, tem-se como *censura moral* o veto a:

[...] palavrões, cenas atentatórias ao pudor; *striptease*, xingamentos; palavras que designam partes do corpo, especialmente as sexuais e referências a atos de natureza sexual e a comportamento libidinoso. O adultério, especialmente o feminino, bem como cenas de sedução. Nessa categoria estão incluídos os cortes que visam à chamada defesa dos bons costumes (COSTA, 2006, p. 232, grifo do autor).

No que tange à *censura política*, a proibição ocorria a insinuações a respeito do país, de ordem social e política, além disso, censuravam-se referências a países

⁵⁰ Esclarece-se que se usaram operadores da Crítica Textual para a descrição simplificada das intervenções realizadas pelo grupo *Amador Amadeu*.

considerados inimigos do Brasil, na época, tais como a Rússia e a antiga União Soviética. Havia ainda *censura religiosa*, que vetava referências à religião e à Igreja Católica de modo geral. Por fim, há registros também da *censura social*, que interditava textos teatrais que tratassem de assuntos e questões sociais controversos para a sociedade, entre esses assuntos contava: menções a racismo, preconceito étnico e xenofobia (COSTA, 2006).

Seguem os cortes realizados em *Pau e Osso S/A* (PO1 e PO2) organizados em um quadro, no qual se apresenta o excerto textual censurado, seguido de sua correspondente transcrição, com destaque (em negrito) para as expressões censuradas e da classificação dos cortes, de acordo com Costa (2006).

Quadro 8 – Organização dos cortes indicados pelos órgãos da Censura à *Pau e Osso S/A*.

<p>Vendedora 1 - Num tem cigarro... Louca - O, no arranja um... Vendedora 1 - Num tem porra... Louca - Mas eu tou a fim... Vendedora 1 - Chupe laranja, laranja é melhor que cigarro. Cigarro dá câncer...</p>	<p>Vendedora 1 - Num tem cigarro Louca - O me arranje um... Vendedora 1 - Num tem, porra... Louca - Mas eu tou a fim Vendedora 1 - Chupe laranja, laranja é melhor que cigarro, cigarro dá câncer (AMADOR AMADEU, 1975, f.1, grifo nosso).</p>	<p>Corte de natureza moral</p>
<p>(Louca pega uma goiaba do vendedor 2 e come um pedaço) Vendedor 2 - Chibunga... (Para cliente) Agora o senhor vai pagar / a goiaba dela...</p>	<p>(Louca pega uma goiaba do vendedor 2 e come um pedaço) Vendedor 2 - Chibunga... (Para cliente) Agora o senhor vai pagar / a goiaba dela... (AMADOR AMADEU, 1975, f.2, grifo nosso).</p>	<p>Corte de natureza moral</p>
<p>Vendedor 2 - (Se afastando) Filho da puta... Cliente - (Se referindo à doida) Bota essa mulher prá fora... Vendedor 1 - Olha a limonada geladinha...</p>	<p>Vendedor 2 - (Se afastando) Filho da puta... Cliente - (Se referindo à doida) Bota essa mulher prá fora... Vendedor 1 - Olha a limonada geladinha... (AMADOR AMADEU, 1975, f.2, grifo nosso).</p>	<p>Corte de natureza moral</p>
<p>Louca - Peraí moço, vou mijar... Vendedora 1 - (Prá louca) Sai de junto de minhas laranjas, sua / louca...</p>	<p>Louca - Peraí moço, vou mijar... Vendedor 1 - (Prá louca) Sai de junto de minhas laranjas, sua / louca...(AMADOR AMADEU, 1975, f. 2, grifo nosso).</p>	<p>Corte de natureza moral</p>
<p>Vendedora 1 - Prá sua casa... Louca - Minha casa? Vendedor 1 - Maracujá, groselha... Louca - Minha casa aqui, ó...</p>	<p>Vendedora 1 - Prá sua casa... Louca - Minha casa? Vendedor 1 - Maracujá, groselha... Louca - Minha casa aqui, ó... (AMADOR AMADEU, 1975, f. 3, grifo nosso)</p>	<p>Corte de natureza moral</p>
<p>Lourdes - Na perfumaria não... Vanda - Vumbora mulher besta. Nem parece que é puta... Lourdes - Merda...</p>	<p>Lourdes - Na perfumaria não... Vanda - Vumbora mulher besta. Nem parece que é puta... Lourdes - Merda... (AMADOR AMADEU, 1975, f. 12, grifo nosso).</p>	<p>Corte de natureza moral</p>

<p>Vanda Lurdes Vanda</p> <p>Associação de que? Associação de classe... Mas a gente nem classe tá... Abandona a profissão, então... É como se diz: 'Ou fode ou sai de cima'... Eu / tou numa boa, sabe? Não tou nem aí, por mim ó...</p>	<p>Vanda – Associação de que? Lurdes – Associação de classe... Vanda – Mas a gente nem classe tem... Abandona a profissão então... É como se diz: 'Ou fode ou sai de cima'... Eu / tou numa boa, sabe? Não tou nem aí, por mim ó... (AMADOR AMADEU, 1975, f. 13, grifo nosso).</p>	<p>Corte de natureza moral</p>
<p>Vanda</p> <p>E quem te disse que a vida de gente tá pior que a dos outros? Tá tudo no mesmo barco, tudo na mesma eme... (Se retiram as duas)</p>	<p>Vanda – E quem te disse que a vida de gente ta pior que a dos / outros? Ta tudo no mesmo barco, tudo na mesma eme... (Se retiram as duas) (AMADOR AMADEU, 1975, f. 13, grifo nosso).</p>	<p>Corte de natureza social</p>
<p>Ladrão Antunes</p> <p>drão grita) Não me deixa tomar porrada não, gente... (Para os dois com ênfase) Se não se combate o crime na infância, ele vai crescer delinquente, é claro... Então teremos um país de delinquentes. Vocês já pensaram nisso?</p>	<p>Ladrão – Não me deixa tomar porrada não, gente... Antunes – (Para os dois com ênfase) Se não se combate o crime na infância, ele vai crescer delinquente, é claro...Então teremos um país de deinqentes. Vocês já pensaram nisso? (AMADOR AMADEU, 1975, f. 17, grifo nosso).</p>	<p>Corte de natureza social</p>
<p>Otávio</p> <p>Meu amigo, isso não me convence. Porrada não conserta / ninguém e o fiscal estava maltratando a criança. O que a gente tem que fazer é oferecer uma vida condigna às crianças. Se não, elas vão inveterar pelo roubo, sempre, indefinidamente... O senhor até parece que não / gosta de crianças...</p>	<p>Otávio – Meu amigo, isso não me convence. Porrada não conserta / ninguém e o fiscal estava maltratando a criança. O que a gente tem que fazer é oferecer uma vida condigna às crianças. Se não, elas vão inveterar pelo roubo, sempre, indefinidamente... O senhor até parece que não / gosta de crianças... (AMADOR AMADEU, 1975, f. 17, grifo nosso).</p>	<p>Corte de natureza social</p>
<p>Guiomar Ulisses Ana Paula</p> <p>Não solto não... Não fique assim não minha filha. Faça como / Ulisses Jr... Me solts, puta...</p>	<p>Ulisses – Não fique assim não minha filha, faça como / Ulisses Jr. Ana Paula – Me solte, puta (AMADOR AMADEU, 1975, f. 21, grifo nosso).</p>	<p>Corte de natureza moral</p>
<p>Gerente Cliente</p> <p>Não interessa, não tenho nada com isso. Poesia não vale... Rua, rua... Que cura é essa...</p>	<p>Gerente – Não interessa. Não tenho nada com isso. Poesia não vale merda nenhuma. Rua, rua... (AMADOR AMADEU, 1975, f. 25, grifo nosso).</p>	<p>Corte de natureza social</p>

Quadro preparado pela pesquisadora Carla Ceci Rocha Fagundes.

A ação dos censores, fundada em certa base legal, é identificada pelos cortes. No caso de *Pau e Osso S/A*, a maior parte dos excertos censurados faz menção ao aspecto moral, ao uso de palavras e expressões consideradas chulas, grosseiras. Apenas quatro desses cortes são classificados como de conotação social.

Assim, diante da análise dos cortes apresentados, há o destaque à coibição de uma linguagem estigmatizada socialmente e relacionada, muitas vezes, a determinadas classes sociais e sujeitos.

A linguagem proibida é, pois, marcada pelo uso de itens lexicais injuriosos, grosseiros e/ou obscenos e pelo uso de palavrões. Os vocábulos para assim serem chamados dependem muitas vezes do contexto em que aparecem, pois, palavras comuns da língua podem ganhar carga ‘proibida’ (CÔROA, 2012, p. 131).

As escolhas lexicais dos autores passam por determinações do sistema lexical. Desse modo, entende-se que os aspectos ideológicos pertencentes à linguagem singularizam o discurso autoral e se evidenciam através da seleção e uso das palavras no texto.

Na esteira dessa discussão, de acordo com Fiorin (2004, p.34), assevera-se que “o discurso materializa as representações ideológicas”, por conseguinte, compreende-se que a censura, através do veto, não se restringe apenas ao corte de determinadas lexias, “mas sim ao silenciamento de um todo significativo que emana da utilização de determinadas palavras de forma particular, neste caso, consideradas subversivas pelo referencial ideológico da censura” (ALMEIDA, 2007, p. 56).

Além dos pareceres, os técnicos de censura, agiam como mediadores no momento em que avaliavam também o texto teatral através do ensaio geral. Portanto, estes, com relação ao teatro, atuavam através de uma dupla mediação, pois liam o texto no suporte papel, escrito e, tendo em vista a especificidade do texto teatral, assistiam ao espetáculo, materializado através da performance dos atores (oral) (CÔROA, 2012).

Nessa direção, além dos cortes indicados nos pareceres censórios de *Pau e Osso S/A*, houve alguns fragmentos identificados, através do ofício nº 29 (conferir anexo L), que teriam sido acrescentados, durante o ensaio geral, ao texto inicial, examinado pela Censura. Destacando-se que, dentre estes, o fragmento *II Rexona* foi censurado (como já citado na seção 3.1). Seguem tais fragmentos:

Close Up – Close Up – Close Up
 Preferência Nacional...
 Close Up – Close Up – Close-up
 Preferência Nacional...
 Compre um tubo de pasta close-up e leve
 grátis e original a dentadura de Francisco Cuoco, Regina Duarte, Charles
 Bronson.
 E um prêmio especial uma dentadura do
 Finado Cláudio Cavalcante em formol.
 Close Up – Close Up – Close-up

II

Rexona
 O desodorante do vestibulando:
 Sempre cabe mais um –
 Use Rexona para passar no vestibular
 Em duas cores: Rexona Rosa para entrar na Universidade
 Rexona vermelho para permanecer

III

Bio Presto, mas eu te amo
 Bio Presto, mas eu te amo
 mas eu te amo
 Bio Presto para decorar sua linda casa
 Bio Presto para decorar suas lições
 Para decorar sua casa use Bio Presto nas paredes
 Para decorar suas lições Bio Presto na cabeça
 Bio Presto, mas eu te amo,

Olhar essa cidade toda
 encher os olhos assim, dessa cidade
 é interessante se achar de repente
 olhando essa cidade através das janelas
 olhar essa cidade de noite, e de dia
 de noite. As luzes, pequenas, grandes,
 As luzes daqui, as luzes de mim,
 as luzes do mundo
 Se se faz um balanço geral
 dessa cidade, entre mortos e feridos
 não se salva ninguém
 estão todos taciturnos
 viveram mais ou menos
 a metade da idade de morrer
 (AMADOR AMADEU, 1975).

Por vezes, no ensaio geral, observa-se que havia o acréscimo de fragmentos textuais às peças previamente liberadas pelos órgãos de censura, fato considerado comum para alguns autores e grupos teatrais que buscavam, dessa forma, tornar possível a difusão de mensagens engajadas politicamente, com vistas à promoção de uma reflexão crítica.

Percebe-se que, em alguns momentos, conforme assevera Cony (2000), os artistas aproveitaram as brechas, valendo-se de pequenas oportunidades como essa para

produzirem textos teatrais criativos e com engajamento político. Podendo-se considerar estas ações como

[...] uma série de iniciativas inteligentes, [...] [através das quais se] descobre o difícil caminho para uma reflexão crítica sobre a atualidade nacional, superando as limitações criadas pela censura e cristalizando um discurso bastante claro para ser entendido pelo público, apesar do ainda necessário recurso da metáfora. (MICHALSKI, 1989, p.66).

Contudo, algumas vezes, os dramaturgos tinham essa prática identificada e também cerceada, no que se refere à encenação dos textos teatrais.

Quanto aos mencionados fragmentos textuais, acrescidos à peça *Pau e Osso S/A*, vale destacar que estes se pautam em importantes elementos característicos daquela sociedade, na Bahia da década de 1970, tais como o creme dental Close-Up, artistas da televisão e de cinema nacional e internacional e o desodorante Rexona. No que tange ao fragmento em que se enfoca o gel dental Close-Up, cabem algumas reflexões, para tanto, dispõe-se, a seguir, o trecho em questão:

Close Up – Close Up – Close Up
 Preferência Nacional...
 Close Up – Close Up – Close-up
 Preferência Nacional...
 Compre um tubo de pasta close-up e leve
 grátis e original a dentadura de Francisco Cuoco, Regina Duarte, Charles
 Bronson.
 E um prêmio especial uma dentadura do
 Finado Cláudio Cavalcante em formol.
 Close Up – Close Up – Close-up (AMADOR AMADEU, 1975).

No que alude, contemporaneamente, ao gel dental Close-Up, nota-se, que, através da sua divulgação comercial, o produto remete ao desejo das pessoas de estar em contato umas com as outras, gozando a vida. Dessa forma, percebe-se uma identificação daquele que utiliza o gel dental com um estilo de vida sedutor e vibrante.

A década de 60 representou uma virada para a juventude do Ocidente, que, pela primeira vez na História, foi protagonista de movimentos culturais, políticos e sociais. Do ponto de vista dos hábitos de consumo, essas mudanças abriram novas perspectivas que, em pouco tempo, se traduziram numa série de lançamentos específicos para o público jovem. Foi assim que, em 1969, Close-Up chegou ao mercado norte-americano, um produto diferente de tudo o que havia até então para a higiene oral. Suas principais particularidades estavam na consistência de gel e na cor vermelha e translúcida, que faziam de Close-Up a alternativa aos cremes dentais brancos de uso familiar. Mais tarde, mantendo o mesmo posicionamento, a marca

lançou as versões azul, verde e amarela e se estendeu também a escovas e fios dentais (CLOSE UP..., 2013).

Analisando-se a importância da marca, no contexto de produção da peça em questão, sabe-se que Close-Up foi lançado “[e]m 1971, [...] no Brasil, inaugurando a categoria dos géis dentais. Da mesma maneira que nos Estados Unidos, Close-Up voltava-se para o jovem que aspirava à independência de idéias e atitudes” (CLOSE UP..., 2013). Assim sendo, acredita-se que a alusão à marca de gel dental não tenha se constituído em um mero acaso, sendo importante interpretar as implicações que tal remissão, porventura, tenha alcançado naquele contexto social e político.

Partindo desse pressuposto, nota-se ainda que, no que faz referência ao excerto em questão, o nome Close-Up está ali relacionado a profissionais consagrados na televisão e no cinema nacional e internacional da época, havendo ainda a menção a dentaduras em formol: “Compre um tubo de pasta close-up e leve / grátis e original a dentadura de Francisco Cuoco, Regina Duarte, Charles / Bronson. / E um prêmio especial uma dentadura do / Finado Cláudio Cavalcante em formol” (AMADOR AMADEU, 1975).

Tais referências indicam um incentivo à mudança, tanto no plano social quanto político, o que, no contexto pelo qual passava o Brasil e a Bahia, naquele momento, poderia ser considerado pelos órgãos censórios como um discurso perigoso; contudo, a partir do relatório de censura ao Ensaio Geral, podemos notar que não houve corte a esta passagem do texto.

Quanto a outro excerto, faz menção a um produto de grande circulação e consumo da época, o desodorante Rexona, também se fazem algumas reflexões:

II

Rexona

O desodorante do vestibulando:

Sempre cabe mais um –

Use Rexona para passar no vestibular

Em duas cores: Rexona Rosa para entrar na Universidade

Rexona vermelho para permanecer (AMADOR AMADEU, 1975).

O desodorante Rexona foi lançado no Brasil em 1969, e, desde então, tem sua marca atrelada à inovação e proteção. Nesse fragmento, que foi censurado após a sua identificação no ensaio geral, a crítica pode estar ligada às cores indicadas pelos autores, posto que o vermelho fosse a cor oficial de um partido político brasileiro, extremamente

conservador, denominado Aliança Renovadora Nacional (ARENA), criado em 1965, com a finalidade de dar sustentação política ao governo militar, instaurado em 1964.

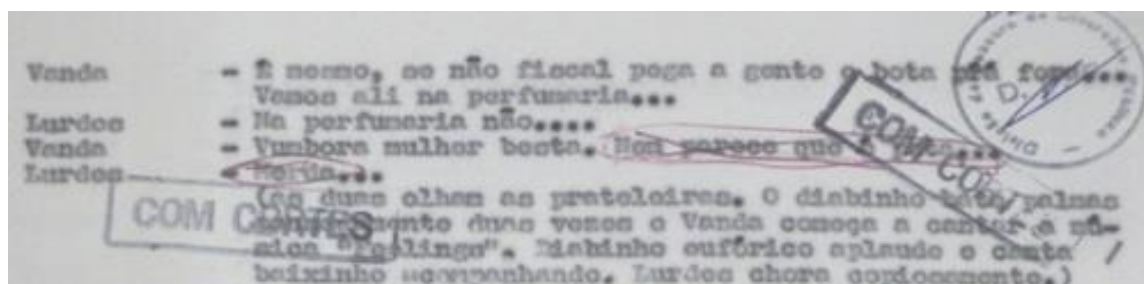
Nesse período, o Brasil passava por uma situação política de bipartidarismo, no qual o Movimento Democrático Brasileiro (MDB) se opunha ao referido ARENA. Essa posição teve fim, quando, em 1979, o multipartidarismo foi restaurado no Brasil e as associações políticas foram extintas (GASPARETTO JUNIOR, 2013). Observando-se esse contexto, nota-se que a cor vermelha motivasse a censura ao excerto *II Rexona*, pois fazia menção à cor vermelha, tendo tal relação sido estabelecida, possivelmente, na tentativa de atrelar-se uma mensagem de retrocesso à sua utilização. Isso porque, o estudante deveria usar Rexona rosa para passar no vestibular e Rexona vermelho para permanecer.

Como hipótese, pode-se interpretar que a manutenção do estudante no ambiente universitário estaria condicionada a uma atitude de sujeição política. Sendo assim, caso se considere tal crítica relacionada à cor vermelha, esse condicionamento estaria relacionado às concepções do partido ARENA, e, conseqüentemente, ao Regime Militar, daí a censura ao excerto.

Desse modo, diante da leitura crítica aqui realizada, fundamentada pela edição interpretativa de *Pau e Osso S/A*, perspectivou-se a noção de texto como processo e produto. Nesse percurso, pôde-se comprovar que *Pau e Osso S/A* possui apenas uma versão, contudo suas cópias, PO1 e PO2, apresentam-se como materialidades diversas, com marcas que permitem concluir que ambas tiveram diferentes processos de circulação.

Desse modo, PO1, cópia entregue ao grupo Amador Amadeu, para cumprimento das indicações censórias, possui carimbos, tanto de indicação de corte quanto da Divisão de Censura de Diversões Públicas – DPF. Segue-se exemplo:

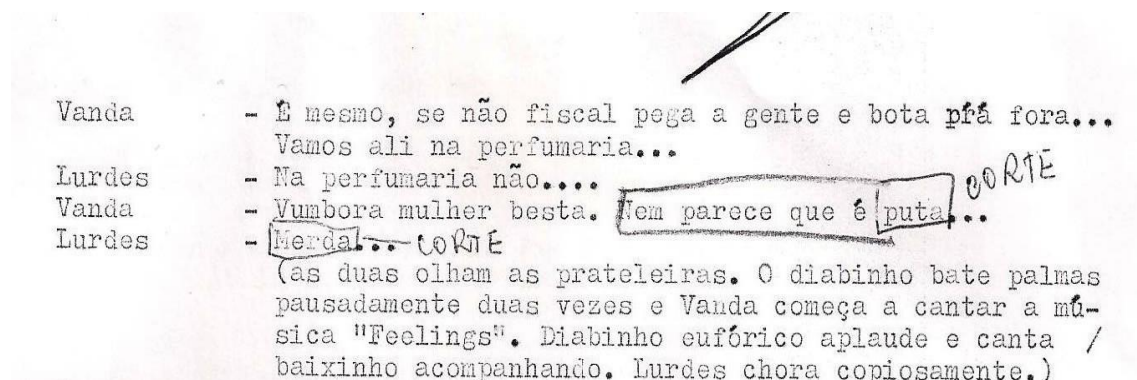
Figura 30 – Fragmento de *Pau e Osso S/A* (PO1)



Fonte: AMADOR AMADEU, 1975, f. 12.

Em contrapartida, PO2, ainda que apresente marcações nos mesmos trechos censurados em PO1, não traz nenhum dos carimbos, o que se explica por ter sido aquela a cópia que permaneceu em posse dos órgãos censórios, em Brasília. A seguir, apresenta-se fragmento de PO2, com marcas atinentes ao seu processo de circulação, em que se pode notar a ausência dos referido carimbos presentes em PO1.

Figura 31 – Fragmento de *Pau e Osso S/A* (PO2)



Fonte: AMADOR AMADEU, 1975, p. 12.

Com efeito, através da edição e da leitura aqui realizadas, fundamentadas na Crítica Filológica, reitera-se que *Pau e Osso S/A* é um texto em versão única, que possui, contudo, duas vias (cópias), PO1 e PO2, que se diferenciam apenas por conta das marcas referentes ao processo de circulação. Além disso, reafirma-se o referido texto teatral como produto de determinada configuração sócio-histórica marcada pela censura, em uma sociedade regida pelo governo militar.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho ora desenvolvido, mostrou-se importante por apresentar e atualizar a produção de um grupo de teatro amador, atuante na Bahia, durante um período no qual imperava o cerceamento às liberdades, tanto individuais quanto coletivas. Movidos por um desejo de disseminar a reflexão e de atingir as camadas marginalizadas da sociedade, o Amador Amadeu, a exemplo de outros grupos amadores, lutou para produzir e encenar os seus textos, e, por meio de diferentes ações, tais como, a busca por uma maior aproximação com o público e maior engajamento social e político, destacou-se como um dos principais grupos amadores no cenário teatral baiano da década de 1970.

Dessa forma, o grupo buscou usar o teatro como um meio de se manifestar frente ao governo ditatorial, tendo o objetivo de instigar a população para a reflexão quanto à sua realidade. Neste trabalho, portanto, procurou-se situar esse grupo e seu fazer teatral, sua dramaturgia, no cenário de uma Bahia em tempos ditatoriais, tencionando enfocar a importância da contribuição do Amador Amadeu para o teatro baiano, em sua face amadora, em sua potência transformadora.

Os textos teatrais são aqui tomados como testemunho/documento e monumento de uma dada sociedade, em um determinado tempo e lugar, envolvendo diferentes sujeitos, autores, atores, diretores, figurinistas, entre outros. Como monumento guarda a memória, marcas de cada um desses atores sociais na trama textual, e oferece a possibilidade de serem tecidas interpretações históricas, sociais e culturais. Assim, nota-se o quanto as intervenções desses muitos sujeitos caracterizaram e singularizaram a produção teatral baiana. Os documentos censórios, as matérias jornalísticas e as entrevistas, como documentação paratextual, foram de extrema relevância para os estudos críticos aqui desenvolvidos.

No campo dos estudos filológicos foi possível ler a trama do texto, e, a partir dela, interpretar, caracterizar e configurar a ação de um grupo de autores e atores que, por meio de seus textos teatrais, *representavam-se* no palco. Nessa conjuntura, cabe ao editor, a importante função de, enquanto mediador cultural, oferecer uma leitura, possível, de determinado texto, ação que resulta de uma série de decisões críticas, expostas nos critérios estabelecidos para a edição do texto.

Por fim, acredita-se na relevância desse trabalho, tendo-se em vista o desenvolvimento de uma configuração dos grupos de teatro amador, principalmente no

que tange à Bahia, o que atualiza, de forma geral, a memória do teatro baiano. Uma memória que se destaca aqui através de um grupo de jovens que, durante a década de 1970, fez história ao produzir um teatro que era ao mesmo tempo: singular e plural, característica e pessoa, adjetivo e substantivo, o Amador Amadeu.

REFERÊNCIAS

Gerais

- ALMEIDA, Viviane de. *O teatro como extensão universitária em Santa Catarina*. Santa Catarina: Faculdade de Letras, 2007. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado de Santa Catarina. Disponível em: <http://www.tede.udesc.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1031>. Acesso em: 10 out. 2013.
- ALMEIDA, Isabela Santos de. *“Em tempo” no palco, de Chico Ribeiro Neto: Edição e estudo do vocabulário político*. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade do Estado da Bahia, 2007.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Ed. 70, Lisboa 1980.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- BORGES, Rosa; SOUZA, Arivaldo Sacramento de. Filologia e Filologia como Crítica Textual. In: BORGES, Rosa et al. *Edição de Texto e Crítica Filológica*. Salvador: Quarteto, 2012.
- BRAGANÇA, Pedro Loureiro. *Curiosidades sobre o termo Foca no jornalismo*. Disponível em: <<http://pedrox.com.br/?p=2303>>. Acesso em: 20 nov. 2013.
- BRASIL. *Coletânea de todos os decretos e leis sobre censura cinematográfica, cinema nacional, teatro, imprensa, direitos autorais DSP, SCDP*. Brasília: Departamento de Imprensa Nacional, 1963.
- BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro: para uma arte dramática não aristotélica*. Lisboa: Portugália, 1957.
- CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CANO AGUILAR, Rafael. Análisis filológico y Filología. In: _____. *Introducción al análisis filológico*. Madrid: Castalia, 2000. Capítulo I. p. 13-30.
- CARVALHO, Alexey. *A utilização da tecnologia em supermercados: Proposta de Um Modelo de Maturidade*. Disponível em: <<http://www.centropaulasouza.sp.gov.br/posgraduacao/Trabalhos/Dissertacoes/DMTec nAlexeyCarvalho.pdf>>. Acesso em: 22 out. 2013.
- CARVALHO E SILVA, Maximiliano de. Crítica Textual: Conceito, objetivo e finalidade. *Revista Confluência*. Rio de Janeiro, n-7, p. 57-63, 1994. Separata.

CASTRO, Ivo. O retorno à filologia. In: PEREIRA, Cilene da Cunha/ PEREIRA, Paulo Roberto Dias. *Miscelânea de estudos lingüísticos, filológicos e literários in memoriam celso cunha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995, p. 511-520.

CÉDULAS e moedas brasileiras. Disponível em:
<<http://www.bcb.gov.br/?CEDMOEBR>>. Acesso em: 22 nov. 2013.

CHARTIER, Roger. Textos, impressão, leituras. In: HUNT, Lynn (Org.). *A nova história cultural*. Tradução Jeferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. Tradução Fulvia M.L. Moretto. São Paulo: Unesp, 2002.

CLOSE UP, uma marca descolada!. Disponível em:
<<http://www.unilever.com.br/brands-in-action/detail/Close-up/322652/>>. Acesso em: 10 jul. 2013.

CONY, Carlos Heitor. *Censura atrapalha, mas não impede a arte*. Disponível em:
<<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos> >. Acesso em: 28 de setembro de 2008.

CÔROA, Williane Silva; SOUZA, Luís César Pereira de. História e teatro: unidos pela Filologia para estudo do texto teatral censurado. In: SANTOS, Rosa Borges dos (Org.). *Edição e estudo de textos teatrais censurados na Bahia: a Filologia em diálogo com a literatura, história e o teatro*. Salvador: EDUFBA, v. 1, p. 139-153, 2012.

COSTA, Maria Cristina Castilho. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil: Arquivo Miroel Silveira*. São Paulo: EDUSP/FAPESB/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

COUTO, João. *Francisco Cuoco nasceu a 29 de novembro de 1934*. Disponível em:
<<http://abaciente.blogspot.com.br/2010/11/francisco-cuoco-nasceu-29-de-novembro.html>>. Acesso em: 18 nov. 2013.

D'ARAÚJO, Celina Maria. *O AI 5*. Disponível em:
<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DIONÍSIO, João. Criticus fit. *Veredas*, Porto Alegre, v. 8, p. 104-125, 2007.

DUARTE, Luiz Fagundes. Glossário. In: _____. *Crítica textual*. Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1997. 106 p. Disponível em:
<<http://www2.fcsh.unl.pt/invest/glossario/>>. Acesso em: 10 nov. 2013.

FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. *Censura & liberdade de expressão*. São Paulo: Edital, 1974.

FÍGARO, Roseli. *Na cena paulista, o teatro amador*. São Paulo: Editora Cone, 2009.

FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. 8.ed. São Paulo: Ática, 2004. 87 p.

FRANCA, Luciana Penna. *Teatro Amador: A cena carioca muito além dos arrabaldes*. Niterói: Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, 2011. Dissertação de mestrado. Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-graduação em História. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/stricto/td/1542.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2013.

FRANCO, Aninha. *O teatro na Bahia através da imprensa: século XX*. Salvador: FCJA; COFIC; FCEBA, 1994.

GARCIA, Maria Cecília. *Reflexões sobre a crítica teatral nos jornais: Décio de Almeida Prado e o problema da apreciação da obra artística no jornalismo cultural*. São Paulo: Mackenzie, 2004.

GARCIA, Miliandre. “*Ou vocês mudam ou acabam*”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Rio de Janeiro: Faculdade de História, 2008. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de pós-graduação em História Social. Disponível em: <www.dominiopublico.com.br>. Acesso em: 04 de maio 2013.

GASPARETTO JUNIOR, Antônio. *Aliança Renovadora Nacional*. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/ditadura-militar/alianca-renovadora-nacional/>>. Acesso em: 10 jul. 2013.

GRÉSILLON, Almuth. *Nos limites da gênese: da escritura do texto de teatro à encenação*. Estudos avançados, São Paulo, v.9, n.23, abr 1995. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141995000100018&script=sci_arttext>. Acesso em: 26 dez. 2014.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

Happening. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais*, 2009. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3647>. Acesso em: 15 nov. 2013.

KÜHNER, Maria Helena. *Teatro Amador. Radiografia de uma Realidade (1974 –1986)*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

LEÃO, Raimundo Matos de. *Abertura para outra cena: O moderno teatro na Bahia*. Salvador: Fundação Gregório de Mattos: EDUFBA, 2006.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 4 ed. Campinas: Editora Unicamp, 1996.

LINS, Ronaldo Lima. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

LOURENÇO, Isabel Maria Graça. *The William Blake Archive: da gravura iluminada à edição eletrônica*. 2009. 490f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2009.

MACIEL, Luis Carlos. Teatro anos 70. In: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú cultura, 2005.

MAGALHÃES, José Sueli de e TRAVAGLIA, Luiz Carlos (Org). *Múltiplas Perspectivas em Lingüística*. Uberlândia: Edufu, 2008. 1 CD-ROM.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

MOEDAS do Brasil. Disponível em: <http://www.moedasdobrasil.com.br/series.asp?s=163>. Acesso em: 01 fev. 2014.

NOVAES, Regina. *De corpo e alma. catolicismo, classes sociais e conflitos no campo*. Rio de Janeiro: Graphia, 1997.

OLIVEIRA, Neuza Maria. *Damas de paus: o jogo aberto dos travestis no espelho da mulher*. Salvador: EDUFBA, 1994.

PAHO - Pan American Health Organization. 2002. Health in the Americas. Disponível em: <http://www.inca.gov.br/tabagismo/publicacoes/controlado_tabagismo.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2013.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Angel. *La edición de textos*. Madrid: Síntesis, 1997.

PERFUME no Brasil. In.: *Espaço perfume arte e história*. Disponível em: <<http://www.espacoperfume.com.br/>>. Acesso em: 01 fev. 2014.

PICCHIO, Luciana Stegagno. O método filológico (Comportamentos críticos e atitude filológica na interpretação de textos literários). In: _____. *A lição do Texto*. Filologia e Literatura. I – Idade Média. Tradução Alberto Pimenta. Lisboa: 70, 1979.

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

PRETI, Dino. *A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica*. São Paulo: Quero, 1984.

REGINA Duarte namoradina do Brasil. Disponível em: <<http://reginaduarteanamoradina.com.br/2008/05/novela-irmos-coragem-1970.html>>. Acesso em: 20 nov. 2013.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico de Brecht*. In: *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

SÁ, Luiz Antonio de. *Charles Bronson em "Lutador de Rua* (Hard Times, Walter Hill, 1975). Disponível em:

<<http://maravilhascontemporaneas.blogspot.com.br/2013/08/charles-bronson-em-lutador-de-ruahard.html>>. Acesso em: 17 nov. 2013.

SAID, Edward. *Humanismo e crítica democrática*. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

SANTANA, Jussilene. *Impressões Modernas - Teatro e Jornalismo na Bahia*. Salvador: Vento Leste, 2009.

SANTOS, Rosa Borges dos. Uma metodologia aplicada à edição de textos teatrais. In:

SANTOS, Rosa Borges dos. *A edição de textos teatrais censurados para estudo de léxico*. In: IV Seminário de Estudos Filológicos, 2009, Salvador. Disponível em: <<http://www.textoecensura.ufba.br/files/Trabalho%20apresentado%20no%20IV%20SEF%20Rosa.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

SIGNIFICADO de chibungu. In.: *Dicionário online do português*. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/chibungo/>>. Acesso em: 01 fev. 2014.

SILVA, Margarete Pereira da. O bispo de Juazeiro e a ditadura militar. In: ZACHARIADHES, Grimaldo Carneiro (Org.). *Ditadura Militar na Bahia: Novos olhares, novos objetos, novos horizontes*. Salvador: EDUFBA, 2009.

SILVA, Flaviano Souza. *Teatro amador no Brasil em meados do século XX: Tempo de profissionalismo, tempo de amadorismo*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2012.

SOARES, Dirceu. *1986, morre Flávio Cavalcanti*. Disponível em: <<http://tvbau.blogspot.com.br/2013/01/1986-morre-flavio-cavalcanti.html>>. Acesso em: 20 nov. 2013.

SOUZA, Débora. *Aprender a nada-r e anatomia das feras, de Nivalda Costa: processo de construção dos textos e edição*. Salvador: Instituto de Letras, 2012. Dissertação de mestrado. Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós Graduação em Literatura e Cultural. Disponível em:

<<http://www.repositorio.ufba.br:8080/ri/bitstream/ri/8528/1/Debora%20de%20Souza.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2013.

SOUZA, Fabiana Rodrigues de. *Autodeterminação de prostitutas e a busca por ser mais*. Disponível em:

<<http://www.uneb.br/enlacandosexualidades/files/2013/06/Autodetermina%C3%A7%C3%A3o-de-prostitutas-e-a-busca-por-ser-mais.pdf>>. Acesso em: 18 nov. 2013.

SPINA, Segismundo. *Introdução à Edótica: Crítica Textual*. 2 ed. São Paulo: Ars Poética: EDUSP, 1994.

TRINDADE, Jussara; TURLE, Licko. *Teatro de rua no Brasil: a primeira década do terceiro milênio*. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.

REXONA não te abandona. Disponível em: < <http://www.unilever.com.br/brands-in-action/detail/Rexona/314038/>>. Acesso em: 13 set. 2013.

Entrevistas

FERNANDO FULCO. depoimento [jul. 2013]. Entrevistador: Carla Fagundes. Salvador, 2013. 1 CD.

MENEZES, Rogério. Publicação eletrônica. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <carlacecirf@yahoo.com.br> em 5 out. 2012.

MENEZES, Rogério. Publicação eletrônica. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <carlacecirf@yahoo.com.br> em 8 ago. 2013.

Obras teatrais

AMADOR AMADEU. *Cabaret o segredo de Laura: Xô galinha show*. Salvador. 1978. 15 f. Acervo do Espaço Xisto Bahia.

AMADOR AMADEU. *Gran Circo Raito de Sol ou Gan Circo Latino Americano*. Salvador. 1976. 44 f. Acervo do Espaço Xisto Bahia.

AMADOR AMADEU. *Pau e osso S/A*. Salvador. 1975. 26 f. Acervo do Espaço Xisto Bahia.

CERQUEIRA, Antônio. *Malandragem Made in Bahia*. Rio de Janeiro. 1982. 32 f. Fundação Nacional de Arte (FUNARTE).

COSTA, Nivalda Silva. *Anatomia das feras*. Salvador. [1978]. 12 f. Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia.

COSTA, Nivalda. *Vegetal Vigiado*. Salvador. 1977. 10 p. Acervo do Espaço Xisto Bahia.

Periódicos

“ANATOMIA das Feras” será levada em julho no Solar do Unhão. *Jornal da Bahia*, Salvador, p. 11, 12 jun. 1978.

CENSURA leva classe teatral de São Paulo a Geisel. *Tribuna da Bahia*, Salvador, p. 3, 17 maio 1975.

GRUPO Amador Amadeu estréia hoje com ‘Pau e Osso S/A’. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 10 out. 1975.

JOÃO AUGUSTO. Sexo – preconceito ou má fé?. [A *Tarde*?], Salvador, [26 jul. 1975?]. Teatro.

JOÃO AUGUSTO. *A Tarde*, Salvador, [23 dez. 1975?]. Teatro.

JOÃO AUGUSTO. O pão e o circo. [A Tarde?], Salvador, [3 abr. 1977?]. Teatro.

JOÃO AUGUSTO. O Pombal e o mastro. [A Tarde?], Salvador, 20 out. 1978. Teatro.

PAU & osso S/A: Teatro Popular. *Tribuna da Bahia*, Salvador, p. 11, 11 nov. 1975.

PEÇA de teatro ainda envolvida com censura. *Jornal da Bahia*, Salvador, 27 out. 1976.

SNT faz levantamento dos grupos amadores do Brasil. *Jornal Tribuna da Bahia*, Salvador, 07 jun. 1975.

Documentos do processo censório

CERTIFICADO de censura. Brasília, 25 set. 1975. 1f.

CERTIFICADO de censura 053. Brasília, 27 out. 1976. 1f.

CERTIFICADO de censura 9156/78. Brasília, 14 nov. 1978. 1f.

COMUNICAÇÃO. Brasília, 19 out. 1976. 1f.

FRAGMENTOS censurados. Brasília, [9 out. 1975]. 3f.

INFORME. Brasília, [1976]. 1f.

OFÍCIO 03362/76. Brasília, 26 out. 1976. 1f.

OFÍCIO 3289/76. Brasília, 30 out. 1978. 1f.

OFÍCIO 2445/75. Brasília, 5 set. 1975. 1f.

OFÍCIO 02714/76. Brasília, 08 set. 1976. 1f.

OFÍCIO 3227/75. Brasília, 14 nov. 1975. 1f.

PARECER 7921/75. Brasília, 17 set. 1975. 1f.

PARECER 7922/75. Brasília, 18 set. 1975. 1f.

PARECER 5890/76. Brasília, 18 out. 1976. 1f.

PARECER 5891/76. Brasília, 19 out. 1976. 1f.

PARECER 29/76. Brasília, [1976]. 1f.

PROCURAÇÃO 6374/76. Brasília, 05 abr. 1977. 1f.

PROTOCOLO. Brasília, 27 set. 1975. 1f.

PROTÓCOLO. Brasília, 14 nov. 1978. 1f.

RELATÓRIO 29/75. Brasília, 9 out. 1975. 1f.

RELATÓRIO. Brasília, [1976]. 2f.

SOLICITAÇÃO de liberação censória. Brasília, 29 ago. 1875. 1f

SOLICITAÇÃO de liberação censória. Brasília, 6 set. 1976. 1f.

SOLICITAÇÃO de ensaio geral. Brasília, 19 out. 1976. 1f.

SOLICITAÇÃO de liberação censória. Brasília, 24 out. 1978. 1f.

SOLICITAÇÃO 1162/76. Brasília, 3 nov. 1976. 1f.

ANEXOS (DVD)